teksty

teksty

DRUGIE

Literatura i inne sztuki

Tomasz BOCHEŃSKI
Kompozycje muzyczne Witkacego

Andrzej HEJMEJ
Muzyka w literaturze

Maksymilian KAPELAŃSKI
Strojenie instrumentów metodologicznych

Andrzej MENCWEL
Monet jako arcywzór

Magdalena MISZCZAK
Gry z „tandetą"

Elżbieta RYBICKA
Projektowanie miasta

John SALLIS
Naśladownictwo Apolla

4 [63] 2000
cena 14,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

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

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2@ibl.waw.pl

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

*Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego.*

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Anna NASIŁOWSKA **4** Vlepki

Szkice

Sven SPIEKER **7** „Żywe archiwa": pamięć publiczna, zaszczepianie treści, kontekst (Libera, Haacke, Wodiczko) *(przeł. Anna Sierszulska)*

Andrzej HEJMEJ **28** Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)

Maksymilian KAPELAŃSKI **37** Strojenie instrumentów metodologicznych: ku analizie interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym

Elżbieta RYBICKA **57** Projektowanie miasta. (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)

Magdalena MISZCZAK **73** Gry z „tandetą" w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych. Rekonesans

Roztrząsania

Edward BALCERZAN **85** Pamiętajcie o obrazach

Julian KORNHAUSER **92** Świadomość awangardy

Michał RUSINEK **96** Kilka uwag o biografii, muzyce i języku

Danuta SOSNOWSKA **102** Słowa i obrazy, czyli Juliusz Słowacki o sztukach plastycznych

Magdalena RABIZO-BIREK **107** Bolesna świadomość formy – inspiracje plastyczne w poezji Dariusza Bugalskiego

Aleksandra UBERTOWSKA **118** Między biblioteką a ikonosferą

Kinga CIAPAŁA-GĘDŁEK **123** Epistolarny autoportret artysty

Interpretacje

Katarzyna GRABOWSKA 131 Przemieniony Rawenną. Różewicza poetycka kontemplacja świata

Adam DZIADEK 141 Problem *ekphrasis* – dwa *Widoki Delft* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)

Przechadzki

Andrzej MENCWEL 153 Monet jako arcywzór

Tomasz BOCHEŃSKI 159 Kompozycje muzyczne Witkacego

John SALLIS 167 Naśladownictwo Apolla (*przeł. Olgierd Kurowski*)

Kronika

Bernadetta CHACHULSKA 175 Polonistyczne spotkania na szczycie

181 Listy do redakcji

Vlepki

Miasto jest wielkim palimpsestem, żywą opowieścią.

Kiedy wychodzi się z Pałacu Staszica, trzeba przejść wzdłuż kościoła św. Krzyża (tego z urną, w której spoczywa serce Chopina) i skręcić w ulicę Traugutta. Tam natrafiamy na bok dawnego pałacu Czapskich. W tym miejscu nakładanie się znaczeń jest szczególnie intensywe: to tu znajdował się ów fortepian Chopina, który, sięgając bruku, odezwał się wierszem Norwida. I tu Cyprian Kamil uczył się rysunku. Ale tamte znaczenia tkwią w pamięci potencjalnej, zapisane na kamiennej tablicy, lecz nie używane na co dzień. Teraźniejszość odzywa się własnym głosem: „poste – restante – post – moderna – post – ronek – post – post".

Kilka okien pałacu od Traugutta, mieszczącego dziś wydział Grafiki ASP, stanowi powstałą spontanicznie i dostępną dla wszystkich galerię vlepek. Mania vlepek rozpowszechniła się wraz z komputerami, spychając na margines inny rodzaj popularnej w Warszawie, nieoficjalnej sztuki ulicy: charakterystyczną dla lat osiemdziesiątych, mocno upolitycznioną sztukę szablonu. Vlepka od ulicy woli jednak przestrzeń bardziej intymną, jej miejscem jest wnętrze autobusu, najlepiej – rama ikarusa, znajdująca się obok przegubu. Vlepkę drukuje się na drukarce i przykleja na wysokości wzroku. W ten sposób pomysł występującego pod pseudonimem twórcy spotyka się z przypadkowym odbiorcą, skazanym na tymczasowe unieruchomnienie pomiędzy przystankami. Okna od Traugutta to salon wystawienniczy vlepek, demokratyczna i spontaniczna galeria pod gołym niebem, prawdziwie awangardowe, gadatliwe forum przeciw sztuce oficjalnej i przeciwko oficjalnym, usankcjonowanym językom miasta.

Odbiorca przypadkowy jest najwłaściwszym adresatem – dobrany w sposób losowy, reprezentuje publiczność jako obiektywnie istniejący, anonimowy żywioł. Vlepka to chwilowy, nietrwały gatunek wypowiedzi artystycznej, a także – współczesna postać folkloru miejskiego. Być może zresztą całkem interesująca byłaby próba zdefiniowania na nowo terminu „folklor" tak, by mógł on objąć również sztukę ludzi posługujących się komputerami. Z całą pewnością sytuacja vlepkarza ma wiele wspólnego z sowizdrzalstwem. Błazeńskie zwierciadło, przystawione współczesności reaguje natychmiast, jest prześmiewcze, anarchistyczne, przedstawia swoją wersję świata na opak. Zawartość hasła „sowizdrzalska literatura" w Słowniku terminów literackich *dałaby się łatwo odnieść do vlepkarstwa, wystarczy zmienić XVI wiek*

na przełom XX i XXI wieku, „klechów i bakałarzy" nazwać „uczniami i studentami" oraz dokonać jeszcze kilku redakcyjnych korekt.

We vlepce panuje idealna równowaga sztuk: tyle samo jest tu tekstu, co grafiki, poesis et pictura, dwa w jednym. Vlepka okupuje przestrzeń znakową, która jest już zajęta. Z natury intertekstualna, reaguje na reklamy i na hasła wyborcze. Na bilbord Mariana Krzaklewskiego „Krzak tak" vlepka błyskawicznie odpowiedziała: „Krzak nie, trawa – tak", opatrując hasło rysunkiem, nie pozostawiającym wątpliwości o jaką trawę chodzi. „Kobiety do garów!" obwieszcza antyfeministycznie, ale rysunek wyjaśnia, że nie chodzi o kuchnię, ale o perkusję.

Vlepka chętnie afirmuje się sama: „Safsze i fszędzie vlepka s nami będzie" – głosi dumnie, lub beztrosko zaprzecza swojemu istnieniu („tej vlepki tu nie ma, tylko ci się zdaje"). Głosi bliskość apokalipsy. Kontestuje świat prywatnych samochodów, głosząc bezwarunkową pochwałę komunikacji publicznej, a zwłaszcza ikarusów („ikarus – jestem tego wart", „Kocham ikarusy"). Ma też swoich bohaterów negatywnych, są nimi przede wszystkim kontrolerzy biletów (kanary) i telekomunikacja, której przypisuje się winę za utrudniony dostęp do internetu. Vlepka lubi środowisko naelektryzowane znaczeniami, na których żeruje z uciechą. Uprawia twórcze, postmodernistyczne, frywolne pasożytnictwo na istniejących kliszach i sloganach.

Gdy jakiś czas temu pojawiła się plaga podrobionych biletów autobusowych, drukowanych pokątnie przez amatorów łatwego zysku i sprzedawanych w normalnych kioskach, warszawskie bilety zyskały hologramy. Przez pewien czas każdy narażony był na to, że jego bilet zostanie uznany za nieważny, a on sam – za gapowicza. Vlepki zareagowały natychmiast naklejką „Autobus bez hologramu nieważny". Vlepka parodiuje rzeczywistość. Można nawet odnieść wrażenie, że lubi nakazy i zakazy, używa ich do tworzenia własnych, obocznych wersji przestróg i przypomnień. „Pasażerze!" – zwraca się vlepka złowieszczo – „jazda autobusem nie zastąpi ci seksu!".

Parodia nie służy jedynie celom satyrycznym. Jest znacznie subtelniejsza, poetycka. To starannie odmierzona, homeopatyczna dawka dowcipu i poezji, skuteczna szczepionka przeciwko nudzie i banałowi, podawana w postaci niewielkiej, samoprzylepnej naklejki. Kto raz jej zakosztował, uodporni się przeciw twierdzeniu, że jazda autobusem jest nudną stratą czasu, a rzeczywistość jest szara. Oglądana pod odpowiednim kątem – błyska tęczowymi barwami hologramu.

Wstęp

Literatura szuka innych sztuk, nie chce zastygnąć jako instytucja. Wielkie pole wypowiedzi artystycznych to taki tygiel, w którym spotykają się i mieszają znaczenia.

Anna Nasiłowska

Andrzej HEJMEJ

Muzyka w literaturze (Perspektywy współczesnych badań)

I

W literaturze istnieje pewna mocno ograniczona możliwość reprezentacji muzyki – reprezentacji jako formy intersemiotycznej *mimesis*. Problem to niezwykle skomplikowany i dość nietypowy pośród historycznie usankcjonowanych przypadków relacji muzyczno-literackich, przy tym jeden z najbardziej marginalnych w literaturze i niewątpliwie z najmniej dotąd opracowanych. Współczesne badania literackie oraz teoretycznoliterackie – skupiające się wokół zagadnień pozostających czy to w kręgu powszechnego, czy też peryferyjnego zainteresowania – stosunkowo rzadko sygnalizują zjawisko muzycznych filiacji dzieła literackiego. Powodu takiego stanu rzeczy upatrywać by trzeba głównie w obawach metodologicznych, warunkowanych kompetencjami i wyborem wąskiej specjalizacji, oraz w likwidującym problem badawczym sceptycyzmie co do adekwatnych sposobów literackiego prezentowania muzyki, ściślej mówiąc, literackiego przejmowania muzycznych konwencji, technik, schematów konstrukcyjnych. Jednakże diagnoza eliminująca zagadnienie, nakreślona w oparciu o brak wyraźnie zdefiniowanego przedmiotu badania i jednocześnie odpowiedniej metodologii, okazałaby się nie do końca uzasadniona, a nawet dalece niewłaściwa.

Po pierwsze, z tej racji, iż „transpozycje intersemiotyczne"[1] czy artystyczne wysiłki transponowania kompozycji muzycznej na utwór literacki tworzą w historii literatury powszechnej odrębną tradycję[2] (funkcjonują poniekąd jako swoisty

---

1/ R. Jakobson *Aspects linguistiques de la traduction*, w: *Essais de linguistique generale*, przeł. N. Ruwet, Paris 1963, s. 86.

2/ W szerszym ujęciu wpisują się one w kontekst wszelkich związków literatury z muzyką jako jeden z historycznych przejawów, co świetnie pokazuje Jean-Louis Backès w przeglądowym ujęciu materiału od starożytności po współczesność. Zob.: J.-L. Backes *Musique et litterature: essai de poétique comparée*, Paris 1994, s. 139-248 (rozdz. V-IX).

topos). Przy tym niektóre eksperymenty literackie, zwłaszcza w literaturze XX wieku, stają się swoim kształtem nazbyt prowokujące, by można było bez konsekwencji interpretacyjnych pomijać i nie uwzględniać problematyki ich intersemiotycznego zakorzenienia. Po wtóre natomiast, z tego względu, iż w okresie uwspółrzędnienia czy zdemokratyzowania różnych metodologii badań literackich, „paradygmatycznego *«interregnum»*"[3], w zasadzie wszelkie rodzaje aktywności badawczej funduje podobna okoliczność nieproceduralnego, przygodnego zachowania. Naturalnie, specyfika rozważań na pograniczu dwóch dyscyplin w znacznej mierze decyduje o powściągliwości w podejmowaniu studiów nad muzycznymi uwikłaniami dzieła literackiego. W pewien indywidualny sposób trzeba skonfrontować różnorodzajowe i nieredukowalne zjawiska, spreparować na własny rachunek sytuację metodologicznej fuzji, którą lakonicznie definiuje Steven Paul Scher w tytule artykułu *Theory in Literature, Analysis in Music: What Next?*[4]. Świadomość braku uniwersalnych narzędzi badawczych i wielu związanych z tym niebezpieczeństw, między innymi niemożności bezpośredniego przenoszenia pojęć czy tylko minimalnego zakresu aplikowania jednocześnie identycznej terminologii w badaniach literatury i w badaniach muzyki, z pewnością paraliżuje interdyscyplinarne poczynania. Ale kwestia metodologii, jak sądzę, stanowi tutaj komplikację wtórną, decydującą pośrednio o stanie i (nie)atrakcyjności badań muzyczno-literackich – podstawową trudność powoduje natomiast nieokreślona bliżej p o s t a ć b a d a n e g o m o d e l u i warunki jego jednorazowego rozpoznania. Wstępnie konkludując, incydentalność badań muzyczno-literackich nie wydaje się efektem zupełnego braku zainteresowania dzisiejszego historyka czy teoretyka literatury związkami muzyczno-literackimi, wynika, paradoksalnie, z generalnej dezorientacji co do formuły definiowania badanego przedmiotu i określenia jego przynależności do danej sfery badań[5].

2

Źródło problemu muzycznych filiacji dzieła literackiego, przejrzyście wyeksponowane w świetle badań semiologicznych, znane jest dobrze w postaci ogólnej: nad całością związków muzyczno-literackich ciąży nieuchronnie radykalna odrębność materiałów obu dziedzin sztuki. Znikomy zakres rozwiązań artystycznych w rozpoznaniu bardziej szczegółowym przedstawia się jako rezultat nieistnienia

---

3/ R. Nycz *Dziedziny zainteresowań współczesnej teorii literatury*, „Ruch Literacki" 1996 z. 1, s. 2. Zob. także: R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 192.

4/ Zob.: S.P. Scher *Theory in Literature, Analysis in Music: What Next?*, „Yearbook of Comparative and General Literature" 1983 nr 32, s. 50-60.

5/ Komplikacja uwidacznia się najlepiej w momencie przekrojowego potraktowania problematyki związków i zestawienia różnorodnych propozycji ich badań. Zob.: T. Kowzan *Coexistence de la parole et de la musique. Etat de la question et quelques réflexions*, w: *Approches de l'opéra*, red. A. Helbo, Paris 1986, s. 57-67.

w tworzywie językowym – jak trafnie ujmuje sytuację na terenie literatury Jean-Louis Pautrot w dwóch zasadniczych postulatach – ani „zapisu muzycznego", ani też „struktur muzycznych"[6]. Z perspektywy semiologii nie daje się mówić o żadnej adekwatnej odpowiedniości pomiędzy systemem językowym a muzycznym, ze względu przede wszystkim, by użyć stosownego języka, na brak znaków transsystemowych (zasada nieredundancji[7]). Stąd badanie muzycznych zjawisk w literaturze usytuować należy w nieco innym rejonie, w którym pobieżna nawet refleksja pozwala stwierdzić, że niektóre elementy czy aspekty dzieła muzycznego pojawiają się w dziele literackim, że poddają się pewnym interpretacjom artystycznym, a niejednokrotnie funkcjonują w sensie retorycznym jako konstrukcyjne *pendant*. W kontekście tychże dialektycznych uwarunkowań najogólniejsza i podstawowa tutaj teza wyjściowa, pomimo pozornej restryktywności, brzmi bardzo ostrożnie – potencjalne relacje intersemiotyczne mogą rozpościerać się nie między literaturą a muzyką, nawet nie między utworami literackimi a kompozycjami muzycznymi, lecz między dziełem literackim a r t y s t y c z n ą i n t e r p r e t a c j ą dzieła muzycznego[8]. Sposób, w jaki funkcjonują dialektyczne związki pośrednie[9], poprzez które finguje się w literaturze istnienie z gruntu jej obcych, a właściwych muzyce elementów czy schematów konstrukcyjnych, daje się wskazać tylko w sytuacji przyjęcia punktowej perspektywy badania i szczegółowych analiz niektórych tekstów literackich.

Wyznaczona optyka prowadzenia badań nie oznacza odejścia od uwarunkowań semiologicznych bądź próby ich uniknięcia poprzez podjęcie swego rodzaju dyskursu hermeneutycznego, który rozumieć trzeba nie jako „metodę hermeneutyczną"[10] (w rzeczywistości nie istniejącą, jak konstatuje Hans-Georg Gadamer), ale jako typ zachowania poznawczego[11]. Źródło kreacji literackiej, sytuujące się poza terenem literatury, implikuje w mniejszym lub większym stopniu badawczy eklektyzm oraz metodę postępowania dialektycznego. Eklektyzm w wariancie interdyscyplinarnym oznacza nałożenie się dwóch różnych perspektyw badawczych, rodzaj „poetyki po-

---

6/ Zob. J.-L. Pautrot *Introduction*, w: *La musique oubliée: „La Nausée", „L'Ecume des jours", „A la Recherche du temps perdu", „Moderato Cantabile"*, Genève 1994, s. 27, 28.

7/ Zob. É. Benveniste *Sémiologie de la langue*, w: *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris 1974, s. 53 (zob.: *Semiologia języka*, w: *Znak, styl, konwencja*, wstęp i wybór M. Głowiński, Warszawa 1977).

8/ Por.: M. Głowiński *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej", LVI, red. T. Cieślikowska i J. Sławiński, Wroclaw 1980, s. 77.

9/ Zob. R. Wellek i A. Warren *Literatura wobec innych sztuk*, w: *Teoria literatury*, przel. M. Żurowski, Warszawa 1973, s. 175-176.

10/ Zob. H.-G. Gadamer *Postface de l'édition revue et complétée*, w: *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de „Cristaux de souffle" de Paul Celan*, przel. z niem. E. Poulain, Arles 1987, s. 156.

11/ Tamże, s. 157.

równawczej"[12] pogranicza; dialektyka natomiast stanowi jego konsekwencję, prowadzi do takiego sposobu myślenia, który pozwala objaśniać warunki nieprzekładalności utworu muzycznego na dzieło literackie. W momencie analizowania konstrukcyjnej eksperymentalności tekstów literackich, obligatoryjnie wymagających interdyscyplinarnego rozpoznania i odniesienia do muzycznego gatunku lub techniki muzycznej, pojawia się nieuchronna konieczność negatywnego postępowania z zakresu komparatystyki literackiej, czy szerzej – praktyk interdyscyplinarnych. Poczynania analityczno-interpretacyjne przybierają formę dialektycznej argumentacji, by rozstrzygnąć na początku, czy w danym przypadku zachodzi w ogóle intersemiotyczne nawiązanie, zaś w dalszej kolejności ujawnić w pełni jego postać i przede wszystkim funkcję semantyczną w literaturze.

Intersemiotyczne uwikłania dzieła literackiego, pomimo wielu przeszkód w ich dostrzeganiu i efektywnym analizowaniu, coraz częściej stanowią pośród współczesnych studiów literackich przedmiot odrębnej refleksji. Problem w takiej optyce scharakteryzował w sposób nowoczesny Calvin S. Brown w *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (1948)[13], umieszczając go w szerszym planie badań muzyczno-literackich. Poszczególne warianty związków literatury z muzyką porządkowane są tam w czterech sferach zagadnień, dotyczących kolejno: e l e m e n t ó w w s p ó l n y c h (roz. III-IV), p r z y p a d k ó w w s p ó ł i s t n i e n i a (muzyka wokalna; roz. V-VIII), w p ł y w ó w m u z y k i n a l i t e r a t u r ę (roz. IX-XVII) oraz – analogicznie – w p ł y w ó w l i t e r a t u r y n a m u z y k ę (roz. XVIII-XXI). Problematyka muzycznych filiacji dzieła literackiego (przypadek trzeci) w zobrazowanej logicznie układem rozdziałów typologii prezentuje się klarownie jako osobne zagadnienie. Tak zresztą przedstawiana jest przez Browna wielokrotnie, między innymi w ujęciu relacji literatury z muzyką w oparciu o schemat podziału binarnego i założenie, iż zachodzi związek obu dziedzin sztuki lub też nie; w pierwszym przypadku poezja może „imitować", z jednej strony, efekty muzyczne, interpretować dzieło muzyczne, natomiast muzyka programowa, z drugiej, tworzyć narrację bez słów[14]. Podobne rozwiązania powodują w rezultacie krystalizowanie się wąskiego kontekstu teoretycznego spośród wielowątkowo rozwijanej od starożytności refleksji estetyczno-filozoficznej, niejednokrotnie i według rozmaitych kryteriów porządkowanej w badaniach historycznych związków literatury z muzyką. W perspektywie zainteresowania pozostają

12/ Zob. F. Escal *Contrepoints: musique et littérature*, Paris 1990, s. 12. Skądinąd tak definiuje zagadnienie J.-L. Backès w tytule przywołanej wcześniej książki (*Musique et littérature: essai de poétique comparée*).

13/ Prekursorska praca (wznowienie 1963; reprint z nową przedmową: Londyn 1987), do której nawiązuje się obecnie prawie przy każdej próbie kategoryzacji związków literatury z muzyką, ukończona została w rzeczywistości w roku 1941. Zob. C.S. Brown *The Writing and Reading of Language and Music: Thoughts on Some Parallels between Two Artistic Media*, „Yearbook of Comparative and General Literature" 1984 nr 33, s. 17.

14/ Zob. C.S. Brown *Tones into Words. Musical Compositions as Subjects of Poetry*, Athens 1953, s. 1.

stosunkowo spójne koncepcyjnie opracowania ostatnich kilkudziesięciu lat, sytuujące się pośrednio lub bezpośrednio w sferze badań muzyczno-literackich[15].

*

Ogólne konfrontowanie elementów literatury i muzyki w świetle dzisiejszego stanu badań wydaje się nieefektywne analitycznie, mało przekonujące pod względem teoretycznym czy wręcz niemożliwe[16]. W polu rozległych studiów muzyczno-literackich, gdzie trudno zająć neutralne stanowisko rozjemcy, a tym bardziej pozycję wszechogarniającego i dysponującego wszelkimi środkami stratega, można co najwyżej opisywać epizodyczne perspektywy oglądu, swego rodzaju strategiczne inwarianty, bliższe charakterem – w zależności od postaci analizowanego przedmiotu – bądź modelowi badań muzykologicznych, bądź badań literackich. Rozpatrywanie związków muzyczno-literackich nigdy nie jest przy tym neutralne także z innego powodu, mam tu na myśli sposób formułowania problematyki. Refleksję co do istnienia fragmentu *Herodiady* S. Mallarmégo w kompozycji Paula Hindemitha (*„Herodiade" de Stéphane Mallarmé*), według kryterium przedmiotowego pozostającą prymarnie w kadrze muzykologii, daje się umieścić także w perspektywie badań literackich poprzez pytanie o specyficzną interpretację tekstu literackiego czy o kondycję literatury poza literaturą[17]. Wiąże się z tym kwestia kategoryzacji – ustalenia na temat muzycznych uwikłań dzieła literackiego zlokalizować można w punkcie wyjścia ogólnie i poprzestać na operowaniu bezpiecznym pojęciem „badań muzyczno-literackich" (z racji chociażby samej tylko nazwy, która definiuje intersemiotyczne nacechowanie badanych zjawisk oraz swoistość działania). Problem jednakże literackiego badania, teoretycznoliterackiej optyki, wymaga finalnie bardziej precyzyjnego usytuowania pośród wieloaspektowych studiów, obejmujących zakresem różnorodne sfery i zagadnienia metodologiczne[18]. Przyglądając się bliżej sporemu wachlarzowi potencjalnych sposobów na-

---

15/ Co do aspektu historycznego tychże badań, zob. m.in.: C.S. Brown *Musico-Literary Research in the Last Two Decades*, „Yearbook of Comparative and General Literature" 1970 nr 19, s. 5-27; I. Piette *Littérature et musique: Contribution à une orientations théorique (1970-1985)*, Namur 1987, s. 3-46.

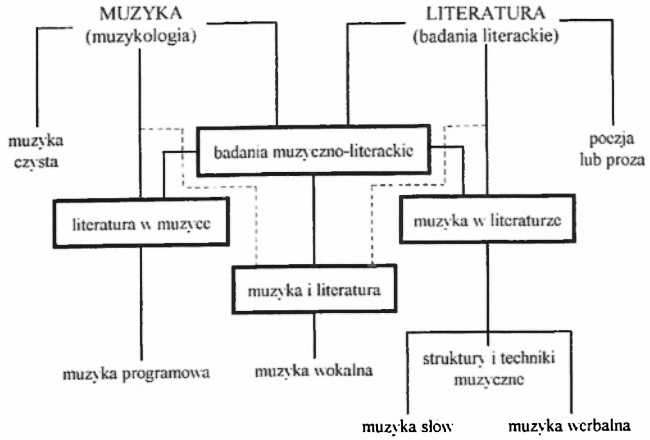
16/ Sygnalizował to już na początku lat pięćdziesiątych Gabriel Marcel w specjalnym numerze „La Revue Musicale", poświęconym literaturze francuskiej i muzyce. Zob. G. Marcel *Méditation sur la Musique*, „La Revue Musicale" 1952 nr 210, s. 23.

17/ W takim właśnie świetle rozpatruję ów przypadek współistnienia tekstu poetyckiego z tekstem muzycznym w artykule *Literatura poza literaturą: „Hérodiade" – „Herodiade de Stéphane Mallarmé" P. Hindemitha*, w: *Ostrożnie z literaturą*, red. S. Balbus, W. Bolecki, Warszawa 2000.

18/ Zob. m.in.: J.-L. Cupers *Etudes comparatives: les approches musico-littéraires. Essai de réflexion méthodologique*, w: *La littérature et les autres arts*, red. A. Vermeylen, Paris 1979, s. 63-103; J.-L. Cupers *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique: Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles 1988, s. 13-106 (część I: *Questions de méthode*).

ukowego mówienia o literaturze i muzyce oraz muzyce i literaturze, warto zwrócić uwagę na zorientowanie badań literackich, ich prymarną, wyeksponowaną w schematycznym ujęciu perspektywę:

Organizacja badań muzyczno-literackich[19]:



Schemat S.P. Schera, pretendujący do postaci uniwersalnego modelu badań muzyczno-literackich[20], pokazuje przede wszystkim biegunowe możliwości rozpatrywania związków oraz paralelny układ zjawisk („literaturze w muzyce" analogicznie odpowiadają przypadki „muzyki w literaturze"). W istocie jego znaczenie w kontekście proponowanych rozróżnień jest podwójne – okazuje się cenny zarówno w ogólności, gdyż szkicuje konstelację potencjalnych sytuacji w trzech komplementarnych płaszczyznach (muzyka *i* literatura, literatura *w* muzyce, muzyka *w* literaturze)[21], jak i w szczególności, ponieważ unaocznia najważniejsze tutaj pole problemowe, które Scher obejmuje nazwą „m u z y k a w l i t e r a t u r z e". Ta obszerna problematyka pojawia się bezpośrednio w perspektywie badań literackich i dotyczy, mówiąc ogólnie, trzech różnych sfer: świadomie ukształtowanej przez pryzmat muzyki warstwy brzmieniowej tekstu literackiego („muzyka

19/ S.P. Scher *Literature and Music*, w: *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

20/ Przywołują go, jako wzorcowe uporządkowanie problematyki, między innymi Jean-Louis Cupers (*Aldous Huxley et la musique: A la manière de Jean-Sébastien*, Bruxelles 1985, s. 30) i Isabelle Piette (*Littérature et...*, s. 45).

21/ Trójczłonowe rozróżnienie pojawia się u Schera wielokrotnie, zob. *Notes Toward a Theory of Verbal Music*, „Yearbook of Comparative and General Literature" 1970 nr 2, s. 151; zob. także: *Literature and Music: Comparative or Interdyscyplinary Study?*, „Yearbook of Comparative and General Literature" 1975 nr 24, s. 38.

słów"), tematyzowania muzyki („muzyka werbalna") oraz specyficznego wykorzystywania schematów i technik muzycznych w kreowaniu konstrukcji utworów literackich. Płaszczyzny prezentowane w schematycznym podziale Schera jako odrębne nie tylko posiadają nieco inny status i wyróżniają się indywidualnymi przejawami, ale – ze względu na współistnienie tychże przejawów w danym utworze literackim – pozostają współzależne i wymagać będą jednoczesnego badania.

4

Istnieją zasadnicze rozbieżności co do zlokalizowania badań muzyczno-literackich (podejmowanych od strony literatury) w obrębie studiów literackich, przy czym akcenty rozkładają się w poszczególnych tradycjach badawczych bardzo nierównomiernie. O ile problematyka muzyczno-literackich filiacji od co najmniej paru dziesięcioleci znajduje odpowiednią rangę w amerykańskich badaniach komparatystycznych, za sprawą przede wszystkim prac Calvina S. Browna (liczne artykuły, dwie przywołane książki: *Music and Literature*; *Tones into Words*) oraz Stevena P. Schera (*Verbal Music in German Literature*, New Haven 1968)[22] i coraz częściej pojawia się w kręgu zainteresowania zachodnioeuropejskich komparatystów (m.in. J.-L. Cupersa, I. Piette, F. Escala, J.-L Backès'a, P. Brunela, A. Locatellego[23]), o tyle w polskiej tradycji badawczej jawi się – przynajmniej z racji niedostatecznego wyodrębnienia w ramach naukowej dyscypliny – jako *terra incognita*. W naszych projektach akademickich rozpatrywanie muzycznych uwikłań dzieła literackiego zepchnięte jest na bliżej nie określony obszar (z całą chyba tego świadomością), który niejednokrotnie trudno łączyć, z jednej strony, z szeroko rozumianymi studiami interdyscyplinarnymi, z drugiej natomiast – z komparatystyką literacką. Niewątpliwie podstawowa komplikacja ma tutaj ogólniejsze podłoże i sprowadza się do teoretycznego definiowania granic oraz określenia formuły komparatystyki; krótko mówiąc do pytania, czy przyznaje się badaniom komparatystycznym szeroki status dyscypliny obejmującej zakresem także studia muzyczno-literackie, czy też rozumie się je najbardziej tradycyjnie[24], co

---

22/ Także i ich wysiłków organizacyjnych, m.in. przygotowywania specjalnych wydań periodyków (np. 2. numeru „Comparative Literature" w 1970 roku przez C.S. Browna), zbiorowych publikacji (pod redakcją Schera *Literatur und Musik*, Berlin 1984), a zwłaszcza opracowywania odrębnej bibliografii badań muzyczno-literackich (od 1985 ukazuje się w „Yearbook of Comparative and General Literature", wcześniej natomiast, od 1952, zamieszczana w „Modern Language Association").

23/ J.-L. Cupers *Aldous Huxley at la musique...*; I. Piette *Littérature...*; J.-L. Cupers *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique...*; F. Escal *Contrepoints: musique et littérature*, J.-L. Backès *Musique et littérature...*, P. Brunel *Les Arpèges composée: Musique et littérature*, Paris 1997; A. Locatelli *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le „Bildungsroman"*, Tübingen 1998.

24/ Zob. A Dima *Propositions en vue d'une systématisation des domaines de la littérature comparée*, w: *Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, t. 2, red. J. Kovács, Stuttgart 1980, s. 524-525. Zob. także: *Littérature comparée*, red. D. Souiller, W. Troubetzkoy, Paris 1997.

najwyżej poszerzone o penetracje związków literatury ze sztukami plastycznymi. Przypadek ostatni, by uzupełnić wcześniejszą konkluzję, charakteryzuje komparatystykę polską[25], która nie tylko nie podejmuje, ale nawet – jak wolno sądzić – odcina się od refleksji muzyczno-literackiej. Dowodzi tego chociażby symptomatyczny brak jakiegokolwiek tekstu na temat relacji literatury z muzyką w stosunkowo niedawno opublikowanej *Antologii zagranicznej komparatystyki literackiej*[26], pomimo iż Ulrich Weisstein w zamieszczonym artykule (w rozdziale *Literatura i inne sztuki*) wyraźnie sygnalizuje „podział pracy"[27] z S.P. Scherem.

Studia muzyczno-literackie w szerokim rozumieniu należy traktować jako badania interdyscyplinarne[28], które – podejmowane z perspektywy prymarnego oglądu literatury – pokazują przynależność do komparatystyki literackiej[29]. Konkluzja dotyczy w rzeczy samej obecnego stanu nauki, bo parędziesiąt lat temu sytuacja przedstawiała się zupełnie inaczej, zarówno w zakresie badań komparatystycznych, jak i studiów muzyczno-literackich. Na początku lat sześćdziesiątych Henry H. Remak forsował za amerykańską wersją komparatystyki (odróżniającą się wówczas od francuskiej przywłaszczeniem problematyki intersemiotyczności)[30] koncepcję współistnienia w obrębie dyscypliny dwóch komplementarnych sfer refleksji, a jeszcze dziesięć lat później Calvin S. Brown stwierdzał brak zorganizowanych i o sprecyzowanej orientacji badań muzyczno-literackich[31]. W ostatnich trzech dekadach studia interdyscyplinarne[32] (definiowane na pograniczu literatury i muzyki) przyłączone zostały do komparatystyki literackiej i w jej łonie

25/ Zob. M. Cieśla-Korytowska *Komparatystyka w Polsce*, „Ruch Literacki" 1995 z. 4, s. 524-525.

26/ *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkova, Warszawa 1997. W pewnym sensie zatem ma rację Isabelle Piette, twierdząc, iż w krajach Europy Wschodniej (z wyjątkiem Węgier) unika się umieszczenia związków między literaturą a muzyką „pod egidą" badań komparatystycznych. I. Piette *Littérature...*, s. 15. Zagadnienie jednak jest sygnalizowane, np. Halina Janaszek-Ivaničkova uwzględnia w bibliografii studiów komparatystycznych opracowanie C.S. Browna (*Music and Literature...*) i rozprawę T. Szulca *Muzyka w dziele literackim*, w: „Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej" 1937 nr 14,. Zob.: H. Janaszek-Ivaničkova *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1980, s. 231, 232.

27/ U. Weisstein *Literatura i sztuki wizualne*, przel. B. Janke-Cabańska, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, s. 292.

28/ Zob. C. Reschke i H. Pollack *Foreword*, w: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*, red. C. Reschke i H. Pollack, München 1992, s. VIII.

29/ Zob. J.-L. Cupers *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique...* (roz. VI: *Le comparatisme musico-littéraire, branche de la littérature comparative*, s. 95-106).

30/ H.H. Remak *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, przel. W. Tuka, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki...*, s. 29.

31/ C.S. Brown *Musico-Literary Research...*, s. 5-6.

32/ Zob. C.S. Brown *The Relations between Music and Literature as a Field of Study*, „Comparative Literature" 1970 nr 2, s. 102.

pozyskały status niezależnej, klarownie wyodrębniającej się gałęzi badań. Zasadniczą dwutorowość komparatystycznych działań podkreśla się w niektórych współczesnych definicjach komparatystyki, formułowanych zwłaszcza za powszechnie znaną propozycją Remaka z 1961 roku („porównywanie jednej literatury z inną albo innymi i porównywanie literatury z innymi sferami ekspresji humanistycznej[33]). Przynależność i zarazem odrębność intersemiotycznych zagadnień akcentował później Remak podczas VIII Kongresu komparatystów w szczegółowej typologii, w której studia interdyscyplinarne zajmują ostatni spośród pięciu obszarów problemowych dyscypliny[34].

W związku z poszerzeniem przedmiotowego zakresu i z obecną specyfiką badań mówi się o komparatystyce interdyscyplinarnej[35] jako subdyscyplinie, współrzędnej wobec komparatystyki „tradycyjnej". Określenie trafnie oddaje charakter aneksji, to znaczy autonomię interdyscyplinarnej problematyki w sferze ogólnych studiów komparatystycznych (poziom dyscypliny), a jednocześnie warunki nakładania się odmiennych perspektyw badawczych i eklektycznego zachowania (poziom metodologii). Inaczej mówiąc, definiuje zarówno rodzaj postępowania, jak i jego miejsce pomiędzy różnorodnymi badaniami literackimi, w obrębie nowoczesnej komparatystyki. Interdyscyplinarny wariant badań komparatystycznych nie jest oczywiście jednorodny i sprowadza się najogólniej, jak podkreśla ostatnio Daniel-Henri Pageaux, do zamiarów preparowania bądź „intersemiotyki" (potencjalnie zdolnej opisywać naraz dwa różne systemy), bądź „transsemiotyki"[36] (pozwalającej analizować wspólne elementy). Warto by uzupełnić spostrzeżenie francuskiego komparatysty, iż formuła tych badań ulega pod względem problemowym (metodologicznym) widocznym modyfikacjom i że te dwie możliwości traktować trzeba by dzisiaj nie tyle w sensie współistnienia, co logicznego następstwa. Wysiłki „intersemiotycznego" rozpatrywania relacji muzyczno-literackich (czego niewątpliwie najlepszym przykładem jest propozycja N. Ruweta[37]) zastępują projekty „transsemiotyczne"; innym słowy, rozpatrywanie potencjalnych związków – początkowo umieszczane w polu muzyki i lingwistyki – przesunięte zostaje w obszar muzyki i literatury[38].

33/ H.H. Remak *Literatura porównawcza...*, s. 25.

34/ Zob. H.H. Remak *The Future of Comparative Literature*, w: *Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale...*, s. 436.

35/ Por. F. Claudon *Littérature et musique*, „Revue de Littérature Comparée" 1987 nr 3, s. 265.

36/ D.-H. Pageaux *Littérature comparée et comparaisons*, „Revue de Littérature Comparée" 1998 nr 3, s. 293.

37/ N. Ruwet *Langage, musique, poésie*, Paris 1972.

38/ Zob. J.-L. Cupers *Euterpe et Harpocrate...*, s. 68.

Maksymilian KAPELAŃSKI

Strojenie instrumentów metodologicznych: ku analizie interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym

I. Problematyka interdyscyplinarności

1. Interdyscyplinarność w świetle nowych nauk

Pisząc w 1984 roku o nowych tendencjach w naukach społecznych, Clifford Geertz nie powstrzymuje się od punktowania swej wypowiedzi określeniami i wyrażeniami, takimi jak: „gatunki zmącone", „niebywałe pomieszanie form gatunkowych", „zatarcie granic między gatunkami", „skotłowanie form", „powszechne zamieszanie", „rozgardiasz". Cytuje on ponadto Clyde'a Kluckhohne'a, który mianuje antropologię „licencjonowanym kłusownictwem intelektualnym"[1]. Tektoniczne przesunięcia i wstrząsy towarzyszące rekonfiguracjom filiacji dziedzinowych i interdyscyplinarnym zapożyczeniom znane są – co oczywiste – nie tylko socjologom i antropologom. „Zamieszanie" (używając określenia Geertza) jest największe, gdy mamy do czynienia z dziedzinami młodymi, dopiero powstającymi lub pozostającymi w fazie koncepcyjnego postulatu.

Stworzona przez R. Murraya Schafera i jego grupę naukowo-badawczą nauka o pejzażu dźwiękowym[2] (*soundscape studies*) i wzornictwo akustyczne (*acoustic de-*

1/ C. Geertz *O gatunkach zmąconych. (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przel. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1988, s. 214-235.

2/ R.M. Schafer definiuje pejzaż dźwiękowy następująco: „[Jest to] środowisko dźwiękowe [*sonic environment*]. Technicznie rzecz biorąc, chodzi o dowolną część środowiska dźwiękowego pojmowanego jako obszar poddany badaniom. Termin ten może się odnosić do rzeczywistych środowisk bądź abstrakcyjnych konstrukcji, takich jak muzyczne kompozycje lub montaże nagrań taśmowych, szczególnie gdy są one rozumiane jako środowisko" (przel. M. Kapelański, dalej M.K.), *The Tuning of the World*, New York 1977, s. 274.

sign) należą do nowych, hybrydycznych dziedzin wiedzy. Pierwsza z nich koncentruje się na stwarzaniu deskryptywnej wykładni środowiska dźwiękowego w kontekście społeczno-ekologicznym. Druga jest z kolei normatywną dziedziną stosowaną, w której celem jest projektowanie dźwiękowo-ekologicznych środowisk.

Do dziedzin młodych należy również nauka o komunikacji (*communication studies*), powstała z intelektualnego dziedzictwa Kanadyjczyka Marshalla McLuhana, koncentrująca się na badaniu mediów i przekazu informacji we wszelkich jej postaciach. Nowszym odgałęzieniem w jej zakresie jest nauka o komunikacji akustycznej (*acoustic communication*), kanadyjskiego kompozytora muzyki elektroakustycznej i teoretyka pejzażu dźwiękowego, Barry'ego Truaxa[3]. Kolejną dziedziną o orientacji dźwiękowej jest sonologia – nauka, której reformą zajął się Otto Laske (dawny profesor Truaxa), działający w Instytucie Sonologii w Utrechcie. W jednej ze swych definicji sonologii Laske określa ją jako „naukę o wzornictwie dźwiękowym" (*science of sonic design*)[4], powołując się zresztą na myśl Schafera. Stworzenie nowej nauki zostało z kolei pośmiertnie przypisane Johannesowi Gabrielowi Granö, w momencie pojawienia się angielskiego tłumaczenia jego dzieła *Reine Geographie* (oryg. niem. 1929, tłum. ang. 1997 pt. *Pure Geography*) – pracy teoretyczno-metodologicznej z zakresu geografii środowiska ludzkiego[5]. Zwracając uwagę na percepcyjnie orientowane, holistyczne i wręcz ekologiczne podejście Granö, Helmi Järviluoma uważa autora za „jednego z pionierów badań pejzażu dźwiękowego". Według niej, „połączenie socjologii, geografii i historii było dlań nową nauką: ekologią człowieka (*human ecology*). Ma więc on swój udział w interdyscyplinarnym podejściu cenionym dziś w ekologii akustycznej"[6]. Nauka o pejzażu dźwiękowym, wzornictwo akustyczne, nauka o komunikacji akustycznej i sonologia wyznaczają krąg nowych, powiązanych ze sobą nauk o dźwięku. Nauka o komunikacji i „ekologia człowieka" łączą się z nimi w sposób pośredni.

Najbardziej namacalnym i konkretnym wytworem i śladem „gatunkowo zmąconego" dyskursu dziedzinowego jest tekst pisany, w którym niejako utrwalone są „transjenty" lub „wstrząsy" zachodzące w dziedzinie *in statu nascendi*. Geertz słusznie jednak zauważa, że dziś „nie tylko trudno zaszeregować autora (kim jest Foucault – historykiem, filozofem, politologiem? kim Thomas Kuhn – historykiem, filozofem, socjologiem wiedzy?), ale i zaklasyfikować dzieło (czym jest *After Babel* Georga Steinera – studium językoznawczym, szkicem krytycznoliterackim, pracą z historii kultury? czym *On Being Blue* Williama Gassa – traktatem, gawędą, apologią?)[7]. Pisma R. Murraya Schafera (kompozytora, filozofa, pedagoga, bada-

3/ B. Truax *Acoustic Communication*, Norwood, New York 1984.

4/ O. Laske *Musical acoustic (sonology). A questionable science reconsidered*, „Numus-West" 1974 nr 6, s. 35-40.

5/ H. Järviluoma *J. Granö's „Pure Geography" Now Available in English*, w: „Yearbook of Soundscape Studies" 1998 nr 1, s. 164-165.

6/ Tamże, s. 165.

7/ C. Geertz *O gatunkach...*, s. 215.

cza, filologa-amatora) również wymykają się prostej klasyfikacji. We wstępie do zbioru własnych esejów przytacza on anegdotę znalezioną w jednym z czasopism niemieckich:

> „Nie", spontanicznie odparł sprzedawca spośród ścian wypełnionych książkami. Jako pomocnik działu samoobsługowego był otoczony setkami tematów. „Nie". Jednak po chwili dodał nieco bardziej uprzejmie: „Proszę powtórzyć tytuł".
>
> „*Strojenie Świata* R. Murraya Schafera, S-C-H... Wydaje mi się, że już nie jest w druku, ale myślałem...".
>
> „Dział muzyczny".
>
> „Ale to nie jest książka o muzyce", zaprotestowałem, „raczej o dźwiękach, całkiem zwykłych, codziennych dźwiękach".
>
> „Rozumiem", powiedział sprzedawca. „Literatura ezoteryczna".

Schafer kontynuuje: „książka była pozytywnie przyjęta przez ekspertów z wielu różnych dziedzin: architektury, inżynierii miejskiej, geografii, inżynierii akustycznej, muzyki, nauki o komunikacji i nauki o środowisku". *Strojenie Świata* to dość trudna do zaklasyfikowania, interdyscyplinarna wykładnia nauki o pejzażu dźwiękowym, opublikowana w 1977 roku.

W obliczu nowych dziedzin wiedzy, bądź gruntownej reorganizacji starszych, często mówi się o zjawisku interdyscyplinarności. Wspomniana już nauka o komunikacji akustycznej Truaxa jest według jej twórcy nauką interdyscyplinarną. Charakter interdyscyplinarności przypisano też „czystej geografii" Grano. Również Schafera koncepcja nauki o pejzażu dźwiękowym jest – wedle jej autora – tworem interdyscyplinarnym:

> W różnych częściach świata podejmuje się badania w wielu niezależnie traktowanych zakresach badań dźwiękowych: akustyce, psychoakustyce, otologii, procedurach i praktyce międzynarodowego prawa dotyczącego ograniczania hałasu, nauce o komunikacji i w reżyserii nagrań dźwiękowych (elektroakustyka i muzyka elektroniczna), wzorach percepcji słuchowej i strukturalnej analizie języka i muzyki. Badania te są [jednak] ze sobą powiązane; każde z nich dotyczy aspektów pejzażu dźwiękowego świata. W taki lub inny sposób badacze zajęci tymi wielorakimi tematami zadają to samo pytanie: jaki jest związek między człowiekiem a dźwiękami jego środowiska, i co zachodzi, gdy te dźwięki są zastąpione przez inne? *Soundscape studies* mają na celu zespolenie tych różnych badań.[8]

Nieco dalej autor książki wyraźnie zachowuje założenia interdyscyplinarności, przechodząc od omówienia podstaw koncepcyjnych jednej postulowanej dziedziny (*soundscape studies*) do kolejnej (*acoustic design*):

> Rodzimym obszarem nauki o pejzażu dźwiękowym będzie wspólny obszar nauk ścisłych, społecznych i sztuki. Od akustyki i psychoakustyki dowiemy się o fizycznych właściwościach dźwięku i o sposobie, w jaki jest on interpretowany przez ludzki mózg. Za

8/ R.M. Schafer *The Tuning...*, s. 3-4, przel. M.K.

pomocą badań socjologicznych poznamy dźwiękową działalność człowieka i w jaki sposób dźwięk wpływa na zachowanie się człowieka. Sztuki, a szczególnie muzyka, pokażą nam, jak człowiek stwarza idealne pejzaże dźwiękowe dla swego wewnętrznego, „drugiego" życia – życia wyobraźni i refleksji psychicznej. Za pomocą tych badań zaczniemy kłaść podstawy dla nowej „interdyscypliny" – wzornictwa akustycznego. [...]

Zadaniem naszym jest teraz wynaleźć dziedzinę, którą można by nazwać wzornictwem akustycznym – „interdyscyplinę", w której muzycy, akustycy, psycholodzy, socjolodzy i inni naukowcy zajęliby się badaniem pejzażu dźwiękowego świata w celu przedłożenia ugruntowanych w wiedzy zaleceń ku jego poprawie.[9]

Badania pejzażu dźwiękowego podejmowane coraz częściej w wielu krajach pozostają wierne Schafera idei interdyscyplinarności. W niedawnej publikacji[10] międzynarodowej dotyczącej nauki o pejzażu dźwiękowym wzięło udział czternastu autorów, mających doświadczenie w jednej lub (częściej) kilku z następujących dziedzin: urbanistyce, architekturze, wzornictwie akustycznym, psychologii środowiskowej, reżyserii radiowej, teorii mediów, filozofii, muzykologii (w tym i etnomuzykologii), dyrygenturze, wykonawstwie muzycznym, kompozycji, pedagogice muzycznej i bibliotekoznawstwie. Ponadto, tylko dwóch autorów nie posiadało doświadczenia w zakresie muzycznym.

Natomiast *Strojenie Swiata* – nie pierwszy i nie ostatni „interdyscyplinarny" tekst kanadyjskiego „człowieka Renesansu" – dotrzymuje obietnicy przedstawionej we wstępie do książki, dostarczając szeroką gamę odniesień dziedzinowych, przyprawiającą partykularnie myślącego badacza o zawrót głowy i powodującą zaniechanie próby zobiektywizowania tak dobitnie przejawiającego się zjawiska interdyscyplinarności, często zresztą pojmowanego w kategoriach inspirowanej twórczości i spontanicznej fantazji wymykającej się racjonalnemu ujęciu.

2. Interdyscyplinarność w świetle starszych nauk

Tropem, który warto prześledzić w poszukiwaniu krytycznego aparatu poznawczego do obiektywizacji wytworów interdyscyplinarności, jest wspomniane już zjawisko szczególnie wyraźnego występowania jej oznak przy powstawaniu nowych dziedzin wiedzy, które zresztą – po wstępnym okresie „interdyscyplinarnej młodości" – okazują się w pełni zdolne do zdobycia miana samodzielnych, względnie jednorodnych nauk. W istocie swej taka zmiana statusu nie musi się łączyć z rzeczywistym procesem homogenizacji danej nauki. Tezą niniejszej części artykułu będzie twierdzenie, iż każda dziedzina jest w istocie swej interdyscyplinarna, czyli polegająca w pewnej mierze na zestawieniu i wzajemnym współdziałaniu szeregu nauk tworzących coś, co jest niesprowadzalne do zwykłej „sumy" poszczególnych składników. Stanowisko to może, z jednej strony, paradoksalnie podważyć prawomocność mówienia o interdyscyplinarności w o g ó l e (skoro leży ona w ja-

9/ Tamże, s. 4.

10/ H. Järviluoma *J. Granö's...*

kimś stopniu u podstaw każdej dziedziny), a z drugiej – skłaniać nas do myślenia o k a ż d y m polu ludzkiej aktywności intelektualnej bądź twórczej jako interdyscyplinarnym. Jednak w obu przypadkach ułatwia sprawę, sugerując, że w przypadku „interdyscyplinarnych" dziedzin nie mamy wcale do czynienia ze zjawiskiem niewytłumaczalnej inwencji czy twórczej fantazji, przywołującej do życia dziedzinę fundamentalnie odmienną od dotychczasowych, lecz z powracającym schematem, działającym zawsze na tej samej zasadzie: tworzenia nowej kategorii poprzez mieszanie znanych nam składników. Rezultat z czasem przestaje być postrzegany jako forma hybrydyczna lub „interdyscyplinarna".

Powszechnym, niejako podświadomie przyjmowanym kryterium w przypisywaniu interdyscyplinarnej jakości określonej dziedzinie wydaje się jej nowość (młodość). We wspomnianej już próbie ujęcia zmian filiacji i inspiracji dziedzinowych powstałych na gruncie nauk społecznych, Geertz neguje istnienie interdyscyplinarności, co zresztą pasuje do nie najwcześniejszego stadium rozwoju tychże nauk: „nie chodzi tu o żadne bractwo międzydyscyplinarne ani nawet o bardziej prostoduszny eklektyzm. Potrzeba tylko, aby wszystkie strony uznały, iż linia wytyczająca wśród społeczności intelektualnych przynależność grupową czy też, co na jedno wychodzi, wyodrębniająca uczonych w nowe zbiorowości – przebiega dzisiaj pod kątem niekiedy osobliwym"[11]. Geertz traktuje antropologię jako naukę, która może „ustalić *ex post* związek swego działania z dyscyplinami pokrewnymi"[12], co wydaje się świadczyć zarówno o jej wewnętrznej labilności, jak i na tyle dostatecznej dojrzałości, by, zamiast pozostawać „wypadkową interdyscyplinarną", mogła funkcjonować jako nadrzędny wobec wszelkich przeobrażeń tej nauki centralny punkt odniesienia.

Podobne podejście, warunkujące kategorię interdyscyplinarności poprzez kryterium czasowego stażu dziedziny, widoczne jest w pracach Danielle Boutet o teorii i pedagogice interdyscyplinarności procesu twórczego (lub „generatywnego", jak woli autorka). Chociaż Boutet traktuje wszelką twórczość artystyczną jako w gruncie rzeczy powstającą z tych samych „elementów pierwszych"[13], zaznacza jednocześnie, że podejście interdyscyplinarne od podejścia wpasowującego się w ustalone ramy dziedzinowe różni to, iż w obrębie tego pierwszego artysta odrzuca tradycyjne „gotowe zestawy" (*package deals*) mediów, technik i podejść leżących u podstaw jego aktywności i twórczo je reorganizuje, podczas gdy drugie polega na przyjmowaniu tradycyjnie usankcjonowanych „zestawów" i ograniczaniu wyboru twórczego do kilku pozostałych parametrów lub „zmiennych". Generatywne procesy interdyscyplinarne są według niej szczególnie wartościowe w próbach odtwarzania (i nauczania) procesu twórczego jako takiego, ponieważ funkcjonuje on wtedy w postaci wyboru na każdym etapie twórczej działalności, nie będąc zdeter-

---

11/ C. Geertz *O gatunkach...*, s. 220.

12/ Tamże, s. 217.

13/ D. Boutet *Interdisciplinarity in the arts*, „Harbour6" 1993 nr II/2, s. 66-72, przeł. M.K.; tejże *A challenge to art discourses*, "Parallelogramme" 1995 nr XX/4, s. 40-46, przeł. M.K.

minowanym w żadnym zakresie przez tradycyjnie utwierdzone wstępne „dane" i ich konfiguracje[14]. Wydaje się, że dla Boutet interdyscyplinarność nie może polegać na tradycyjnych konfiguracjach elementów składających się na twórczość, choć – paradoksalnie – elementy wykorzystane do dzieła interdyscyplinarnego wcale nie muszą się różnić od tych znajdowanych w tradycyjnych konfiguracjach. Nadrzędnym kryterium znów jest opozycja: tradycja (dojrzałość czasowa) – nowoczesność (młodość). Nasuwa się tu jednak pytanie: czy, jeśli weźmiemy zespól decyzji twórczych składających się na ustalenie podstawowych parametrów konkretnego, niepowtarzalnego w swej inwencji dzieła interdyscyplinarnego i stworzymy z nich normy, inicjując nowy nurt twórczy, dzieła powstałe w tym nurcie rzeczywiście przestaną być tworami interdyscyplinarnymi? W moim rozumieniu interdyscyplinarności – wprawdzie dość szerokim – odpowiedź brzmi: nie.

Demistyfikacja interdyscyplinarności, polegająca na odrzuceniu kryterium czasowego stażu istnienia danej dziedziny, umożliwia włączenie tzw. dziedzin interdyscyplinarnych do rodziny pozostałych nauk, rozumianych zgodnie z systematykami definiującymi ich wewnętrzną budowę. Systematyka dowolnej nauki humanistycznej stanowi w istocie twór interdyscyplinarny, którego zadaniem jest ogólne określenie stosunku nadrzędnej, „rodzimej" dziedziny do składających się na nią nauk cząstkowych, dziedzin pokrewnych i pomocniczych. Gdy systematyka dyktowana jest tradycją, upodabnia się do „gotowych zestawów" opisanych przez Boutet. Natomiast systematyki dziedzin nowych są bardziej ruchome i podatne na mutacje, co utrudnia ich jednoznaczną definicję. W obu przypadkach mamy jednak do czynienia z tworami heteronomicznymi pod względem dziedzinowym. Jak wiadomo, struktura systematyk jest hierarchiczna, co jest widoczne na przykładzie muzykologicznej systematyki Eggebrechta z 1967 roku[15]:

I. Historia muzyki
1. historia notacji muzycznej
2. historia teorii muzyki
3. historia piśmiennictwa muzycznego (wraz z filologiczną analizą i interpretacją literatury o muzyce)
4. historia instrumentów i instrumentologia
5. ikonografia muzyczna
6. historia praktyki wykonawczej

II. Systematyczny dział muzykologii
1. akustyka muzyczna
a) systemy dźwiękowe
b) fizyka dźwięków i szumów

14/ D. Boutet *Interdisciplinarity...*, s. 66-72.

15/ Systematykę Eggebrechta cytuję za: Z. Lissa *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974.

c) akustyka przestrzeni
d) odbiór dźwięków i ich reprodukcja
e) zapis dźwięków i ich pomiary
2. fizjologia muzycznego postrzegania i reprodukcji
3. psychologia elementów słyszenia (psychologia słyszenia)
4. psychologia muzyki
5. estetyka muzyczna
6. filozofia muzyki

III. Etnologia muzyczna
1. folklor muzyczny
2. muzyka ludów pierwotnych

IV. Socjologia muzyki

V. Muzykologia stosowana
1. pedagogika muzyczna
2. krytyka muzyczna
3. technologia muzyczna (budowa instrumentów muzycznych)

Istotnym faktem jest, że przedstawiona powyżej systematyka (lub „gotowy zestaw", który sam zresztą może być przedmiotem badań historii metodologii muzykologicznej) nie rozbija dziedziny nadrzędnej na coraz to bardziej indywidualne lub elementarne składniki, ponieważ każdy z jej czterech poziomów przedstawia twory złożone, a zarazem interdyscyplinarne. Nie sposób wyobrazić sobie psychologii muzyki, która nie ma wiele wspólnego z akustyką, fizjologią słyszenia bądź estetyką. Z kolei już w samej nazwie „historia teorii muzyki" (I.2. w systematyce Eggebrechta) wyodrębniają się trzy współzależne elementy: historia, teoria i muzyka.

3. Interdyscyplinarność a synteza i analiza

W teoretycznych podejściach do interdyscyplinarności wyodrębnić można tendencje do akcentowania syntezy bądź analizy składających się na nią elementów. Obie tendencje polegają na określeniu podstawowych składników takiego zjawiska. W swym nacisku na analizę i „rozbicie" twórczego procesu Boutet wymienia: techniki, procedury, metody i media; intencje i cele; posługiwanie się narzędziami i metodami, procesy myślowe, podejmowanie decyzji; komunikowanie i prowadzenie dialogu samemu ze sobą, swoimi umiejętnościami i zespołem określonych możliwości i ograniczeń[16], ponadto – „gesty", materiały, teorie generatywne, konteksty, zręby koncepcyjne, formę i treść dzieła[17]. Odizolowanie

16/ D. Boutet *Interdisciplinarity...*, s. 68.

17/ Tamże, s. 70.

i uchwycenie każdego z tych elementów jest według niej konieczne, ponieważ decyzje co do każdego z nich podejmowane są na każdym etapie twórczego procesu interdyscyplinarnego.

Swoiste „destylowanie" elementów interdyscyplinarności obecne jest również w myśli R. Murraya Schafera, zarówno w zakresie filozofii twórczości, jak i myśli pedagogicznej. Opisy Schaferowskiej koncepcji „teatru połączeń sztuk" (*theatre of confluence*) również wykazują wielką troskę o „czystość" składników i dogłębne poznanie elementów złożonego, interdyscyplinarnego tworu artystycznego. W eseju z 1966 roku Schafer pisze:

> Idealna postać tego, do czego zmierzam, jest teatrem, w którym wszystkie sztuki się spotykają, zalecają się do siebie i kochają się. Miłość implikuje dzielenie się przeżyciami; nigdy nie powinna oznaczać negacji osobowości. To właśnie uważam za nadrzędne zadanie: stworzenie teatru, w którym łączone są wszystkie sztuki, lecz bez negowania mocnego i zdrowego charakteru każdej z nich.[18]

Schafer chce uchronić swoją wizję przed losem tzw. *total theatre*, „kojarzącego się z niesmacznymi wydzielinami *mixed media*", niebezpieczeństwem „przeładowania zmysłów aż do utraty zdolności wyraźnego postrzegania" i „zbytnim nawarstwianiem środków, powodującym dezorientację zmysłów zamiast wyostrzenia przeżycia". Ostrzega przy tym, że „nie rozumie się nic, jeśli się jest «całkowicie wciągniętym»"[19]. Elementy dzieła muszą wedle jego koncepcji przejść długą i rzetelną destylację:

> Wolę zacząć od najbardziej elementarnych gestów każdej dziedziny sztuki – tych, które posiadają w swej prostocie znaczenie kosmogeniczne. Dogłębne studium, które Kandinsky, Klee i inni w Bauhausie poświęcili podstawowym elementom sztuk graficznych (Kandinsky np. przez prawie 40 stron omawia znaczenie kropki w swojej książce *Punkt i linia a płaszczyzna*), powinno być naśladowane w innych sztukach – w muzyce na przykład przez długotrwałe studia nad pojedynczym dźwiękiem. Jedynie wtedy, kiedy elementy „matrycy" są „oczyszczone" i dokładnie zrozumiane, możliwe jest stworzenie podstawowego „słownictwa" dla każdej sztuki. Z niego z kolei będzie można stworzyć kontrapunktyczną „gramatykę", umożliwiającą wykorzystanie sprawdzonych elementów dla określonych celów. Stopniowo coraz bardziej skomplikowane związki mogą być poddane próbom i obserwacji, aż do wyłonienia pełnego bogactwa każdej sztuki, pozostającej w sąsiedztwie każdej z pozostałych sztuk. Twórczość stanie się wtedy działalnością czerpiącą z pełnego zespołu zmysłów, podobnie jak życie jest działalnością, w której wszystkie zmysły współpracują i kontrapunktują się wzajemnie.[20]

18/ R.M. Schafer *The Theatre of Confluence (Note in Advance of Action)*, „Open Letter" 1979 nr IV/4-5, s. 30-47, przel. M.K.

19/ Tamże, s. 31-33, 35-36.

20/ Tamże, s. 33.

Parafrazę powyższego cytatu znajdujemy w publikacji pedagogicznej Schafera z 1975 roku, *The Rhinoceros in the Classroom*[21], gdzie autor twierdzi, że jeden z głównych problemów, na których się koncentruje w zakresie pedagogiki, to próba „odkrycia punktu lub miejsca, w którym wszystkie sztuki mogłyby się spotkać i harmonijnie się rozwijać"[22].

Mówiąc o problematyce pedagogicznej, Schafer więcej nacisku kładzie na s y n t e z ę poszczególnych sztuk, ostrzegając przed nieodwracalnym „rozbiciem" postawy dziecka, dla którego „sztuka jest życiem, a życie sztuką". Według niego, „oddzielamy zmysły, by wykształcić określoną «ostrość» postrzegania i wykształcony rodzaj odbioru. [...] Lecz całkowite i długotrwałe oddzielenie zmysłów kończy się fragmentacją doznań"[23]. Próba odnalezienia złotego środka między syntezą a analizą interdyscyplinarną prowadzi Schafera do zaproponowania trójfazowego modelu pedagogicznego:

> W pierwszych latach szkoły powinniśmy znieść nauczanie poszczególnych sztuk. Zamiast nich powinniśmy mieć jeden wszechstronny przedmiot, być może nazwany „media" lub lepiej: „ćwiczenia we wrażliwości i wyrażaniu się", w skład którego wchodziłyby wszystkie, a zarazem żadna z tradycyjnych sztuk. W środkowym okresie nauki powinniśmy jednak oddzielić sztuki jako osobne przedmioty, pamiętając zarazem, że robimy to dla wykształcenia określonej wnikliwości postrzegania. Wreszcie, po oczyszczeniu każdej z „soczewek" percepcji, moglibyśmy wrócić do rekonfiguracji wszystkich sztuk w pełne dzieło sztuki, stwarzając sytuację, w której „sztuka" i „życie" byłyby tożsame.[24]

Tendencje syntetyczne interdyscyplinarności, by móc stanowić dobrze wyartykułowany kształt, muszą więc znaleźć swój odpowiednik w analizie kontrolującej stan poszczególnych składników zamierzonej symbiozy.

II. Model analizy interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym

1. Wyodrębnienie „dziedzin elementarnych" – materiału budulcowego interdyscyplinarności

Analityczne „rozbicie" interdyscyplinarnego tworu dziedzinowego na szereg elementarnych składników (określanych dalej eliptycznym pojęciem „dziedzin elementarnych"[25]), wydaje się stanowić prawomocną metodę ukierunkowaną na

---

21/ R.M. Schafer *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*, Toronto 1986, s. 261, przel. M.K.

22/ Tamże, s. 243.

23/ Tamże, s. 249.

24/ Tamże, s. 249.

25/ Eliptycznym, ponieważ będzie się odnosić zarówno do przedmiotu badań danej dziedziny, jak i samej dziedziny – co zresztą jest powszechnie spotykaną dwuznacznością (np. „historia socjologii" odnosić się może do „historii zjawisk będących przedmiotem badań socjologii" i do „historii nauki zwanej socjologią"; nie ma takiej dwuznaczności w przypadku terminów „historia muzyki" i „historia muzykologii").

poznanie jego struktury i praw. Należy jedynie uznać, że żaden z tak wyizolowanych składników nie stanowi bytu funkcjonującego na prawach autonomicznych w warunkach nieanalitycznych (jak wskazaliśmy, psychologia muzyki nie może istnieć bez odniesień do innych dziedzin elementarnych). Prawdopodobnie najistotniejszą cechą autonomicznie pojmowanej dziedziny elementarnej jest jej hipotetyczny charakter. Jak już zauważyliśmy na przykładzie systematyki Eggebrechta, każdy podzbiór nauki humanistycznej, bez względu na jego miejsce w hierarchii systematyki, pozostaje tworem heteronomicznym. Istota jego przejawia się w dużym stopniu poprzez zawarte w nim związki interdyscyplinarne. Wyodrębnienie szeregu hipotetycznych w swej założonej autonomiczności „dziedzin elementarnych" zmusza – jak widać w analizie tekstu, przedstawionej w przykładzie 1 – do jednoczesnego uznania, że te „nieadekwatne" wobec rzeczywistości byty łączą się w znaczące całości bądź konfiguracje, co uwydatnia wewnętrzną strukturę, złożoną z odniesień do różnych dziedzin wiedzy. „Nieadekwatność" kategorii „dziedziny elementarnej" stanowi więc nieodzowny element podstaw proponowanego modelu analitycznego – ukazuje bowiem spoiwa zapewniające „adekwatne", znaczące całości złożone z kilku elementów.

Treści znajdujące się w książce R. Murraya Schafera pt. *The Tuning of the World* odnieść można do ponad tuzina dziedzin elementarnych, najczęściej połączonych w szersze zestawy. W przykładowej analizie fragmentu tekstu każdej dziedzinie elementarnej i jej przedmiotowi badań został przypisany skrótowy zapis:

akustyka (AK)
nauka o środowisku (NS)
antropologia (AN)
ekologia (EK)
estetyka (ES)
etnologia (ET)
filozofia (FI)
historia (HI)
psychoakustyka (PS-AK)
psychologia (PS)
socjologia (SO)
kulturologia (KU)
literaturoznawstwo (LI)
medycyna (ME)
muzyka (MU)
pedagogika (PE)
politologia (PO)
prawo (PR)
teoria (TE)
nauka o komunikacji (KO)
wzornictwo akustyczne (WZ)

Podstawowym założeniem modelu analizy tekstu interdyscyplinarnego jest możliwość wyłonienia odniesień do różnych dziedzin wiedzy na każdym niemal poziomie wypowiedzi, do poszczególnych zdań i ich fragmentów włącznie. Następujący przykład ilustruje następstwo dziedzin elementarnych i ich konfiguracji

w dwóch fragmentach rozdziału pt. *Music, the Soundscape and Changing Perceptions* z książki Schafera:

Tekst Schafera	Zestawy dziedzinowe	Zapis symboliczny
[...] Zajmiemy się teraz dokładniej związkiem muzyki z pejzażem dźwiękowym.		
Muzyka jest najlepszym trwałym zapisem dźwięków przeszłości,	filozofia historii muzyki	FI/[HI/MU]
co czyni ją pomocnym przewodnikiem w badaniu przemian zachodzących w słuchowych nawykach i rodzajach postrzegania.	historia muzyki jako metodologia historii psychologii środowiskowej	HI/MU=HI/[PS/NŚ]
Ponieważ Europa pozostawała najbardziej dynamicznym kontynentem na przestrzeni ostatnich pięciuset lat, przemiany te trzeba odkrywać właśnie w postaciach muzyki europejskiej – przynajmniej do momentu, w którym w dwudziestym wieku dominujący wpływ kulturowy przenosi się do Ameryki.	wpływ kulturologii historycznej na badania historii psychologii środowiskowej	[HI/KU]>HI/[PS/NŚ]
Powyższy temat rzadko stanowił teren poszukiwań badawczych, ponieważ historycy i analitycy woleli koncentrować się na ukazywaniu, w jaki sposób muzycy czerpali swą sztukę z wyobraźni bądź innej twórczości muzycznej.	teoria i historia muzyki	[TE i HI]/MU
Muzycy ci jednak żyli jednocześnie w świecie rzeczywistym, a dźwięki i rytmy różnych epok i kultur w wyraźny sposób wpływały na ich twórczość – zarówno na płaszczyźnie świadomej, jak i podświadomej.	historia psychologii muzyki	HI/[PS/MU]

Tekst Schafera	Zestawy dziedzinowe	Zapis symboliczny
[...]	[...]	[...]
Nawet formy muzyczne wykształcone w dziewiętnastym wieku wydają się mieć imperialistyczne podłoże: w pierwszej części symfonii ustalona zostaje główna baza (ekspozycja) i rozwijane są kolonie (Durchfhrung), po czym następuje konsolidacja imperium (repryza i koda).	wpływ historii filozofii polityki na historię muzyki	HI/[FI/PO] > [III/MU]
W tym samym czasie wzmocniono belki basowe wszystkich instrumentów smyczkowych, aby mogły wytwarzać większy wolumen dźwięku; doszły też nowe instrumenty dęte blaszane i perkusyjne, a fortepian zajął miejsce klawesynu, którego ciche brzmienie było zagłuszone w nowym zespole muzycznym. Zastąpienie szarpiącego struny klawesynu fortepianem, w którym struny są uderzane, było typowe dla większej agresywności nowych czasów, kiedy to przedmioty zaczęto wytwarzać na zasadzie wielokrotnego uderzania w materiał wyjściowy za pomocą nowych technik przemysłowych. [...]	wpływ historii kultury na historię akustyki muzycznej	HI/[AK/MU] < [HI/KU]
Wzmocnienie fortepianu, które wyparło jakość dźwięku jego mocą, zaniepokoiło wiedeńskiego krytyka Eduarda Hanslicka, który zauważył, że głośniejsza muzyka wzmoże ilość przypadków zakłócenia spokoju.	wpływ historii akustyki muzycznej na historię socjologii	HI/[AK/MU] > [HI/SO]

Przykład 1. Fragment wstępnej analizy tekstu interdyscyplinarnego

Możliwość różnych interpretacji powyższego tekstu (np. wynikających z obniżenia poziomu szczegółowości analizy) nie wydaje się podważać ogólnego zarysu analizy, który odnosi treści przedstawione w powyższym fragmencie tekstu do filozofii, historii, muzyki, psychologii, kulturologii, teorii, akustyki, socjologii i politologii, rozumianych tu jako szereg „dziedzin elementarnych", połączonych w konfiguracje odgrywające niezbędną rolę w przekazywaniu znaczenia.

2. Morfologia i składnia dziedzinowa

Kolejnym zagadnieniem po wyodrębnieniu poszczególnych dziedzin elementarnych jest problem r e l a c j i rządzących wyżej określonym materiałem. Podstawową relacją jest stosunek metody do przedmiotu (wyrażany znakiem „/" w zapisie symbolicznym analizy). Na poziomie relacji międzydziedzinowych historię powszechnie znamionuje rola metody, sygnalizowana umieszczaniem historii w charakterze przedrostka w określeniach dziedzin złożonych (np. historia socjologii [HI/SO], historia teorii [HI/TE] *etc.*). Natomiast jeśli historia odgrywa rolę przedmiotu w międzydziedzinowej relacji przedmiot-metoda, postawić należy pytanie: „czym jest historia" (faktami? procesami? szeregami powiązań i rozłamów?), a tam, gdzie pytanie to się pojawia, polem dyskusji staje się historiozofia, czyli teoria historii (względnie filozofia historii). Dla celów analitycznych zastosowane zostało upraszczanie pewnych związków dziedzinowych (np. „wpływ zjawisk będących przedmiotem badań historii filozofii polityki na zjawiska będące przedmiotem badań historii muzyki" oddany jest w powyższym przykładzie jako następstwo relacji dziedzin elementarnych HI/[FI/PO] > [HI/MU]). Wprowadzenie znaku > (i jego odwrócenia <) umożliwia tu w prosty sposób oddanie relacji wpływu lub określonego odniesienia; znak >< może natomiast oznaczać obustronne oddziaływanie.

Relacje wiążące pojedyncze elementy dziedzinowe w symultaniczną konfigurację, taką jak wspomniana już „historia teorii muzyki" HI(TE/MU), określić można jako dziedzinową morfologię tekstu. Z kolei chronologiczne następstwo konfiguracji dziedzin elementarnych można rozumieć jako dziedzinową syntaktykę tekstu[26]. Obie kategorie, będące dwoma podstawowymi parametrami przebiegu danego pisma interdyscyplinarnego, przedstawić można w postaci tabeli, opartej na osi synchronicznej (dla morfologii) i diachronicznej (dla syntaktyki):

Przestrzeń dziedzinowa	**Chronologiczny tok tekstu i jego syntaktyka dziedzinowa (oś pozioma) Określony moment w tekście i jego morfologia dziedzinowa (oś pionowa)**																				
	s. 103 ---------- [...] s. 109 ---------- etc.																				
MU	3	2						2	3				2	3			3				
FI	1										2										

[26] Istnieją tu pewne analogie do analizy utworu muzycznego (morfologia akordyki, składnia melodyki).

Przestrzeń dziedzinowa	Chronologiczny tok tekstu i jego syntaktyka dziedzinowa (oś pozioma) Określony moment w tekście i jego morfologia dziedzinowa (oś pionowa)																					
	s. 103 ---------- [ ] s. 109 ---------- etc.																					
HI	2	1	=	1	1		1	1	1		1		1	1		1	1		1			
TE								1														
ES																		>				
AK														2	<		2					
PS-AK												>										
PS				2			2		2													
SO						>															2	
PO											3											
NŚ				3			3															
PE																						
ME																						
KU					2																	
EK																						
KO																						
etc.																						

Przykład 2: Tabela syntaktyczno-morfologicznego przebiegu dziedzinowej struktury tekstu (na podstawie danych z analizy przedstawionej w przykładzie 1). Liczby oznaczają kolejność symultanicznie oddziałujących elementów konfiguracji morfologicznych.

Graficzne zobrazowanie przebiegu dziedzinowego umożliwia wykrycie ewentualnych obecności syntaktycznych prawidłowości, takich jak:

a. Stabilność dziedziny pozostającej w roli metody z równoczesną zmiennością dziedzin pełniących rolę przedmiotu (np. historia filozofii [HI/FI], historia muzyki [HI/MU], historia akustyki [HI/AK]);
b. Stabilność dziedziny pozostającej w roli przedmiotu z równoczesną zmiennością dziedzin pełniących rolę przedmiotu (np. psychologiczne aspekty mediów [PS/KO], estetyczne aspekty mediów [ES/KO], ekologiczne aspekty mediów [EK/KO]);
c. Oscylacja dwóch stosunkowo autonomicznych dziedzin (np. socjologia-psychologia [SO – PS], lub psychologia-psychoakustyka [PS – PS-AK]).

Niewykluczone jest oczywiście istnienie związków ambiwalentnych, trudnych do sprecyzowania, bądź takich, które wymagają rozszerzenia podstawowego zestawu symboli. Wyodrębnienie dziedzinowej struktury tekstu umożliwia ponadto wskazanie:

a. Stopnia jednolitości bądź różnorodności dziedzinowej tekstu (autonomii względnie heteronomii dziedzinowej);
b. Stopnia „obecności" danej dziedziny elementarnej w toku narracji;
c. Chronologicznych fluktuacji tej obecności (intensywność względnie ekstensywność obecności danej dziedziny);
d. Łączącej się z tym labilności względnie statyczności dziedzinowej tekstu.

Graficzne przedstawienie wyników analizy abstrahować może od chronologicznego toku narracji pisma i służyć ukazywaniu, w wybranych fragmentach lub odizolowanych konfiguracjach:

a. Dziedzin dominujących ilościowo;
b. Roli wybranej dziedziny;
c. Szczególnych rodzajów powiązań.

3. Endogeniczna zawartość dziedzin elementarnych

Następny etap proponowanego modelu analitycznego dotyczy pytania, co zostało powiedziane przez autora analizowanego tekstu w obrębie każdej z dziedzin elementarnych (pytanie o treść, zawartość lub materiał). Etap ten polega na rozdzielaniu i przenoszeniu treści i stwierdzeń, którym zostały przypisane symbole poszczególnych dziedzin elementarnych na odrębne karty analityczne bądź koncepcyjnie pojmowane obszary dziedzinowe, których wewnętrzne rozplanowanie może polegać na systematyce danej dziedziny. Przydatne będą tu również pojęcia granic tych obszarów, stopnia jego pokrywania (momenty ekstensywne) i właściwej dla niego dominanty (momenty intensywne). Mówiąc o sposobie rozmieszczenia materiału na obszarze danej dziedziny elementarnej, wykorzystujemy mentalną reprezentację omawianego problemu, posługującą się przestrzennymi wyobrażeniami określonych kategorii. Wizualna reprezentacja kategorii modelu analitycznego będzie nam towarzyszyła w dalszym toku rozważań.

Trudności związane z przedstawieniem materiału bądź treści należącej do autonomicznie pojmowanego obszaru danej dziedziny elementarnej nawiązują do wspomnianej hipotetyczności autonomii „dziedzin elementarnych". Problemy te występują bowiem tam, gdzie mocne morfologiczne relacje łączą kilka dziedzin elementarnych w szersze, wręcz nierozerwalne konfiguracje, a tworzenie sensu polega na ścisłej interdyscyplinarności, czyli na takich właśnie związkach. Obszary zaniku autonomii dziedziny elementarnej (czyli jej zrozumiałości bez odnoszenia się do innych dziedzin elementarnych) pozwalają jednak wskazać dokładnie, w jakich momentach „zanurza" się ona w sieci pozostałych dziedzin, co niejako w negatywny sposób określa jej rolę interdyscyplinarną w analizowanych tekstach. Kolejnym zjawiskiem (również polegającym na pewnej użytecznej dla naszych potrzeb „niewydolności" proponowanego systemu analizy) wskazującym na istnienie integralnej interdyscyplinarności jest powstanie identycznych danych (tj. identycznego materiału) w obrębie dwóch lub więcej „elementarnych dziedzin",

które współistniały w pojedynczej kombinacji morfologicznej (na przykład materiał z konfiguracji HI/[FI/MU] przydzielony może być każdemu z trzech obecnych odnośników dziedzinowych).

Pozytywna wartość powyżej opisanej niewydolności analitycznej nie powinna być jednak przeceniana. W niektórych przypadkach pomocne może być określenie dziedziny lub dwóch dziedzin dominujących w danej konfiguracji. Po rozbiciu dziedzinowych treści i ich badaniu w obrębie każdej z dziedzin (fragmentaryczną obecność również traktujemy jako cenną informację), można ustalić hierarchię jakościowej i ilościowej relacji dziedzin elementarnych. Ważną rolę odegrać tu może postawienie pytania o c e l e i i n t e n c j e autora, zawarte w jego tekście. Silny wektor teleologiczny w narracji *Strojenia Swiata* (przejawiający się w próbie stworzenia podwalin ideowych dla ekologicznie pozytywnej przyszłości) ukazuje ilościową dominację określonych dziedzin w szerszym kontekście: jakkolwiek tekst Schafera polega w dużym stopniu na historycznym opisie i próbie stworzenia podstaw teoretycznych do analizy, dominującym wektorem jest w nim filozofia normatywna.

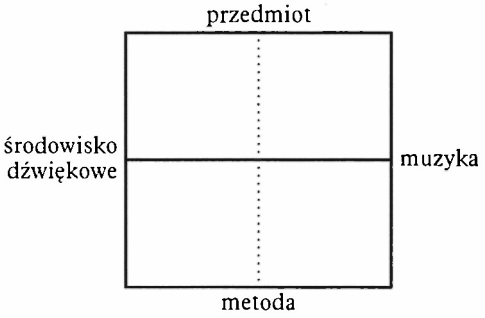
4. Egzogeniczna organizacja materiału dziedzinowego

W odróżnieniu od wyodrębnienia endogenicznej (tj. pochodzącej od autora analizowanego tekstu) treści dziedzinowej, możliwa jest również jej egzogeniczna organizacja za pomocą wprowadzenia „pytań" analitycznych. Rolę tę spełniać może pytanie o charakterze aksjologicznej alternatywy z zakresu filozofii ekologii, np. „co jest ekologicznie dobre, a co złe?", lub pytanie ontologiczne z zakresu filozofii muzyki: „co jest muzyką, a co dźwiękiem środowiskowym?". Oba przykłady wprost wynikają z charakterystycznej optyki książki Schafera. Zastosowanie pytań o charakterze alternatywy można przedstawić w postaci osi dychotomicznie dzielącej koncepcyjny obszar „dziedziny elementarnej". Wiąże się to z oceną stopnia „inwazyjności" takiej osi (czyli ilości materiału pozostającego pod jej wpływem) i jej siły organizacyjnej. W przypadku pytania analitycznego nie będącego ścisłą alternatywą (jak w powyższym pytaniu ontologicznym), przydatne będą również pojęcia stopnia „zbierania" osi, czyli jej mocy zbliżania wobec siebie zjawisk należących do przeciwległych obszarów, i jej zdolności tworzenia „szarej" strefy, zawierającej elementy heteronomiczne (tj. należące w pewnym stopniu do obu półstref).

Jednym z wymogów dyktowanych przez tekst *Strojenia Swiata* jest zrezygnowanie z ograniczenia dziedzin elementarnych do ich muzycznych elementów lub ostrego podziału na muzyczne i dźwiękowe składniki zakresu danej dziedziny. Choć rozgraniczenie zakresu muzycznego i zakresu dźwiękowego koncepcji pejzażu dźwiękowego jest do pewnego stopnia możliwe, zachowanie „płynnej" strefy ich wzajemnych wpływów i relacji w obrębie każdej z omawianych dziedzin wydaje się konieczne dla zachowania znaczenia wywodu Schafera.

Koncepcyjny obszar lub „mapę" danej dziedziny elementarnej wraz z jej ustalonymi granicami podzielić można dowolnie, np. na cztery strefy, za pomocą dwóch

osi (przykł. 3). Relacja wertykalna (przedmiot /metoda, dotycząca roli dziedzin elementarnych w konfiguracjach, takich jak HI/TE) jest rozłączna, natomiast horyzontalna (środowisko dźwiękowe /muzyka) traktowana jest na zasadzie *continuum*, które posiada swoistą „szarą strefę" płynnego przejścia jednej kategorii w drugą.



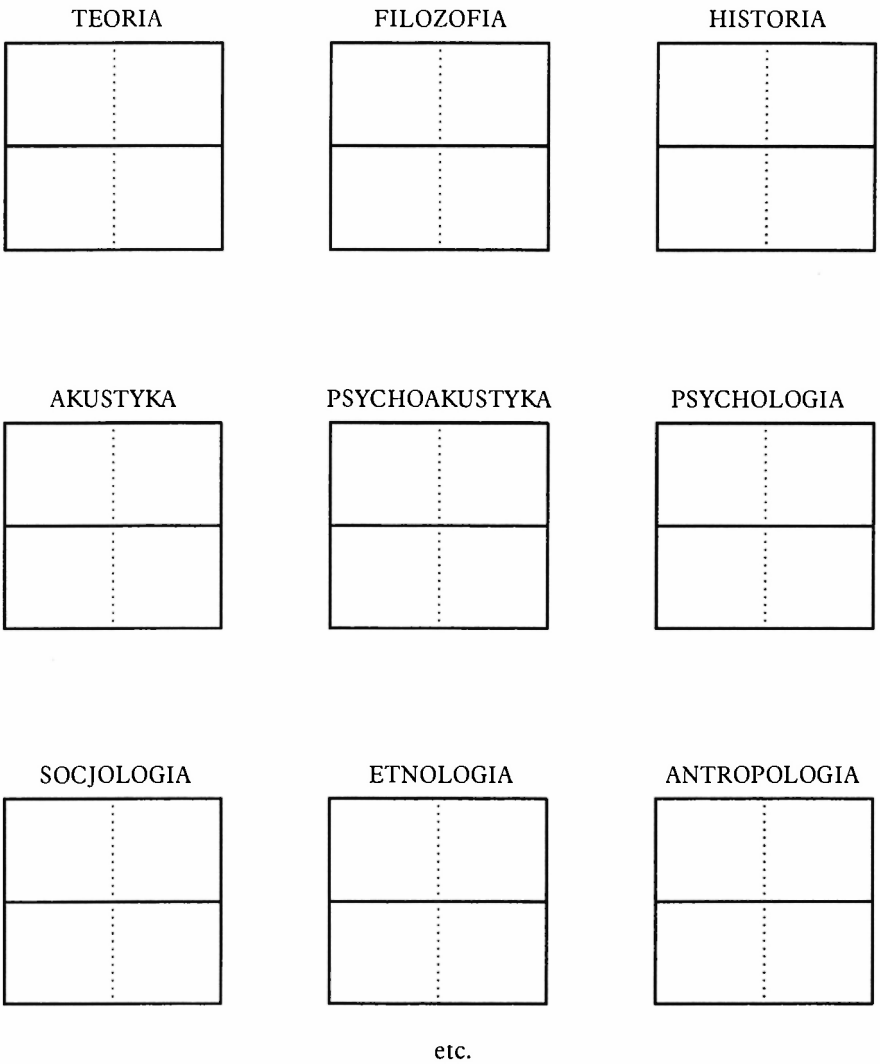
Przykład 3: „Mapa dziedzinowa", czyli rozplanowanie obszaru jednej dziedziny elementarnej, z wykorzystaniem dwóch dychotomicznych kwalifikatorów: przedmiot /metoda; środowisko dźwiękowe /muzyka.

Jeśli dla przykładu przyjmiemy, że rozplanowujemy obszar teorii, rozumianej jako dziedzina elementarna, otrzymujemy cztery zakresy: teorii w roli przedmiotu, odnoszącej się do zagadnień muzycznych, teorii w roli przedmiotu, odnoszącej się do zagadnień dźwiękowo-środowiskowych, teorii w roli metody, dotyczącej zagadnień muzycznych i teorii w roli metody, dotyczącej zagadnień dźwiękowo-środowiskowych. Te momenty tekstu, w których jest mowa np. o zanieczyszczaniu środowiska dźwiękowego przez elektroakustyczne odtwarzanie muzyki, odnieść można do przewidzianej w powyższym modelu strefy heteronomicznej, dotyczącej zarówno zagadnień dźwiękowych, jak i muzycznych. Proponowany model może ułatwić koncepcyjne rozplanowanie odpowiedzi na pytania, które nie zostały wzięte pod uwagę we wcześniejszych analizach. Nasuwa się tu również możliwość stworzenia trójwymiarowego modelu koncepcyjnego (np. opartego na sześcianie, w którym wymiar „głębi" mógłby się odnosić do arbitralnie ustanowionego wskaźnika, takiego jak heteronomia / autonomia danej dziedziny elementarnej pod względem jej związków z innymi dziedzinami).

5. Badania porównawcze

Skonstruowanie „mapy" dla każdej z dziedzin elementarnych (w formie pisemnej bądź mentalnej) umożliwia nie tylko wnioskowanie o charakterystyce każdej dziedziny wykorzystanej w narracji Schafera, lecz również zestawienie ich w

całościową mapę porównawczą (przykład 4), będącą punktem wyjścia do badań porównawczych i interpretacji wyników:



Przykład 4: Fragment całościowej mapy porównawczej, złożony z poszczególnych map dziedzin elementarnych.

Porównaniu mogą być poddane następujące cechy:

1. Stopień „obecności" poszczególnych dziedzin elementarnych;
2. Ich strefy heteronomiczne i strefy autonomiczne;
3. „Obecność" poszczególnych podstref;
4. Stopień zachowania koherencji znaczeniowej po rozbiciu dziedzinowym. Porównanie dziedzin i ich stref może być oczywiście przeprowadzone pod względem relacji wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych.

Podsumowanie

Potrzeba zrozumienia zjawiska interdyscyplinarności i jego konkretnych przejawów – postulowana w ostatnich latach ze wzmożoną siłą – świadczy niewątpliwie o tym, iż zrozumienie takie weszło w zasięg naszych możliwości. Próby czynione w tym kierunku mogą zostać ugruntowane na wartościowej bazie deskryptywnej i refleksyjnej oferowanej w literaturze przedmiotu i literaturze źródłowej, co umożliwia podjęcie podejść zmierzających ku stworzeniu modeli analitycznych.

Z poczynionych w części I artykułu uwag i cytatów z zakresu metodologii nauk społecznych, teorii pedagogiki i procesu generatywnego, filozofii twórczości i teorii pejzażu dźwiękowego, warto przypomnieć szereg zasad, mogących stać się koncepcyjną podstawą do analizy interdyscyplinarnego tekstu. Jak zostało powiedziane, interdyscyplinarność najwyraźniej odczuwana jest na polu dziedzin postulowanych, nowych bądź w ramach których zachodzi pewna reorganizacja filiacji dziedzinowych i zmiana relacji w zespole dziedzin uważanych za pokrewne. Podjęcie samego problemu interdyscyplinarności ujawnia jednak, że polega ona w dużej mierze właśnie na łączeniu elementów nie różniących się od tych, które składają się na tradycyjne, utwierdzone dziedziny. Wreszcie, tak jak oczywistą zasadą interdyscyplinarności jest fuzja i synteza jej elementów, ich oddzielanie i analiza jest równie ważna w koncepcyjnym pojęciu i wypracowaniu kompetencji i zdolności w jej zakresie.

Spomiędzy kilku możliwych rodzajów odbioru interdyscyplinarnego tekstu wyróżniliśmy w części II artykułu taki, w którym nacisk na wewnętrzną dziedzinową konstrukcję i zawartość wypowiedzi zajmuje nadrzędne miejsce. Koncentracja na chronologicznym przebiegu dziedzinowego „szkieletu" tekstu, sprowadzonym do poziomu „mikro", odnosząc się do zdań, a nawet ich cząstek, prowadzi do wyodrębnienia relacji rządzących dziedzinowymi odniesieniami w obrębie danego pisma. Przeniesienie treści wypowiedzi na obszar autonomicznie pojmowanych dziedzin elementarnych umożliwia zadawanie dodatkowych pytań analitycznych, niejako odgórnie organizujących materiał, i przejście do ogólnych badań porównawczych i interpretacji wyników. Przedstawiony model analityczny polega częściowo na wyciąganiu pozytywnych wniosków z jego miejscowych „niewydolności", których istnienie założone jest *a priori*. Inną istotną cechą jest możliwość opanowania wielu z opisanych etapów analizy mentalnie, po uprzednich próbach analizy pisemnej. Proponowane podejście ma więc na celu umożliwienie korzystania

z szerszej świadomości krytyczno-analitycznej w warunkach nie tylko „laboratoryjnych", lecz również przy lekturze interdyscyplinarnego tekstu.

BIBLIOGRAFIA

1. D. Boutet *Interdisciplinarity in the arts*, „Harbour6" 1993 vol. II/1, s. 66-72.
2. D. Boutet *A challenge to art discourses*, „Parallelogramme" 1995 vol. XX/4, s. 40-46.
3. C. Geertz *O gatunkach zmąconych. (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przel. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1988, s. 214-235.
4. A.M. Harley *Canadian identity, deep ecology and R. Murray Schafer's „The Princess of the Stars"*, „Yearbook of Soundscape Studies" 1998 vol. I, s. 119-142.
5. O. Laske *Musical acoustic (sonology). A questionable science reconsidered*, „Numus-West" 1974 vol. 6, s. 35-40.
6. B. McHale *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przel. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia...*
7. M. McLuhan *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962.
8. R.M. Schafer *Muzyka środowiska*, przel. D. Gwizdalanka, „Res Facta" 1982 nr 9, s. 288-315.
9. R.M. Schafer *The Tuning of the World*, New York-Toronto 1977.
10. R.M. Schafer *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*, Toronto 1986.
11. R.M. Schafer *The Theatre of Confluence. (Note in Advance of Action)*, „Open Letter" 1979 vol. 4-5, s. 30-47.
12. B. Truax *Acoustic Communication*, Norwood 1984.
13. B. Truax *Pejzaż dźwiękowy, nauka o komunikacji akustycznej i kompozycja z dźwięku środowiskowego*, przel. M. Kapelański, „Monochord" 1999 nr XVIII.
14. B. Truax *Sonology: A Questionable Science Revisited*, w: O. Laske *Navigating New Musical Horizons*, Greenwood Press 1999.
15. „Yearbook of Soundscape Studies" 1998 nr I, red. R.M. Schafer, H. Järviluoma, Uniwersytet Tampere.

Elżbieta RYBICKA

Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)

Diagnozy i projekty

W pierwszych dekadach XX wieku diagnozy stawiane miastu nieodmiennie wskazywały na jego chorobę. Historyk sztuki, Alfred Lauterbach, w artykule *Zagadnienia współczesnego miasta* pisał:

> Nie ulega wątpliwości, że dziś panuje w wielkich metropoliach chaos, który pod grozą katastrofy należy opanować i zwalczyć. [...] Miasta milionowe, pomimo pozorów zdrowia, są przeważnie organizmami chorymi, leczonymi wciąż jeszcze medykamentami z podręcznej apteczki bądź chirurgią zniekształcającą organy wewnętrzne, z małą lub wątpliwą korzyścią dla ogólnego zewnętrznego wyglądu.[1]

W podobny sposób autorzy projektu urbanistycznego *Warszawa funkcjonalna*, Adam Chmielewski i Szymon Syrkus, przekonywali do swych planów komunikacyjnych, wskazując na zaburzenie naturalnego układu miasta:

> Kierunki przez nas wytyczone są dla Warszawy naturalnym kośćcem. Jeżeli w początku ubiegłego stulecia Warszawa przestała rozwijać się równomiernie w kierunku swych naturalnych biegunów: Modlina i Czerska, to dlatego, że wroga okupacja carskiej Rosji z premedytacją uszkodziła jej stos pacierzowy (kierunek północ-południe), powodując stuletni niemal paraliż [...].[2]

1/ A. Lauterbach *Zagadnienia wielkiego miasta*, w: *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929, s. 174 (pierwodruk: „Architektura i Budownictwo" 1925 nr 2).

2/ J. Chmielewski, Sz. Syrkus *Warszawa funkcjonalna*, Warszawa 1934, przedr. w: *Źródła do studiów nad rozwojem przestrzennym Warszawy*, zeszyt 1, Warszawa 1981, s. 17.

Rozpoznanie miasta jako „chorego organizmu" i metaforyka medyczna nie miały charakteru akcydentalnego, były stałą i powtarzalną figurą języka wypowiedzi towarzyszących problematyce miejskiej. Konsekwencje medykalizacji dyskursu urbanistycznego mogą być rozliczne, tutaj interesuje mnie przede wszystkim ich nośność perswazyjna. Niewątpliwie tak postawione diagnozy mają niezwykłą siłę oddziaływania na odbiorcę – odwołują się zarazem do sfery emocjonalnej: obaw przed chorobą oraz apelują do zdrowego rozsądku: to, co chore, należy wszak leczyć. Ale nawet pobieżny przegląd artykułów postulujących przebudowę miast wskazuje, że uprzywilejowano raczej drugie stanowisko. Miasto w świadomości architektów czy urbanistów było w większym stopniu przedmiotem zabiegów sanacyjnych niż nosicielem choroby. Ten sposób myślenia o mieście – jako zagrożeniu dla jego mieszkańców – charakterystyczny był bardziej dla socjologów[3].

Diagnozy schorzeń i patologii miejskich generowały nie tylko wielokrotnie deklarowaną konieczność sanacji, ale przede wszystkim nie spotykaną wcześniej liczbę projektów urbanistycznych i planów regulacyjnych, których celem było uzdrowienie miasta. Począwszy od pochodzącej z końca XIX wieku koncepcji miast-ogrodów Ebenezera Howarda, przez funkcjonalne „miasto przemysłowe" Tony'ego Garniera, aż do licznych projektów Le Corbusiera, Waltera Gropiusa, Ernsta Maya, Franka Lloyda Wrighta i „dezurbanistyczne" koncepty miast, a właściwie osiedli liniowych, autorstwa architektów radzieckich[4]. Ukształtowały one swoistą retorykę, charakterystyczny styl wypowiedzi. Lech Niemojewski w artykule *Corbusier jako pisarz* próbował, nie bez trudności, określić tę specyfikę:

> Gdybyśmy mieli sądzić to, co pisze, miarą krytyki fachowej, literackiej lub naukowej, za każdym razem doszlibyśmy do innej konkluzji. Bo też nie jest to ani teoria, ani literatura, ani krytyka. [...] pisma Corbusierowskie są pisaną architekturą. Gdyby ktoś, pragnąc zostać uczniem Corbusiera, zgromadziwszy wszystkie jego dzieła, postanowił sobie iść wedle wytyczonych tam wskazań, dostałby kołowacizny. Dosłownie. Gdyż musiałby

---

3/ S. Rychliński w swoim projekcie miasta pisał: „Gwałt, hałas, nerwowe tempo rozrywki upijają mieszkańca miast. Często bywa on już tak dalece zaprawiony do tego rodzaju narkotyku, że nie może się bez niego obyć", *Przebudowa współczesnego miasta*, „Droga" 1933 nr 3, przedr. w: tegoż *Wybór pism*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył P. Wujek, Warszawa 1976, s. 496; zob. też: tegoż *Miasta współczesne jako środowisko rozprzężenia społecznego*, w: tamże, s. 456-482.

4/ O nowoczesnym projektowaniu urbanistycznym zob. S. Giedion *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968; I. Wisłocka *Awangardowa architektura polska 1918-1939*, Warszawa 1968; K.K. Pawłowski *Początki polskiej nowoczesnej myśli urbanistycznej*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969; J. Minorski *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918-1939*, Warszawa 1970; W. Ostrowski *Urbanistyka współczesna*, Warszawa 1975, rozdz. 1.: *Narodziny współczesnej urbanistyki*; R. Banham *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny"*, przeł. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979; J. Wujek *Mity i utopie architektury XX wieku*, Warszawa 1986; Ch. Jencks *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska i H. Pawlikowska, Warszawa 1987.

kołować, nawracać, raz chwalić, a drugi raz to samo potępiać. Toteż tak pojmowany Corbusier jest bezsprzecznie uwodzicielem. Urok jego słów jest najwyraźniej uwodzicielski. On nie przekonywa, lecz czaruje i w tym leży jego siła.[5]

Nietrudno zauważyć, że strategia perswazyjna Le Corbusiera była niezwykle skuteczna. Z tego powodu byl on nie tylko prawodawcą na terenie architektury i urbanistyki, ale także inspiratorem nowego typu dyskursu – Niemojewski pisał w dalszym fragmencie, że dzięki pismom Le Corbusiera architekt zaczyna rozumieć „doniosłość pióra w swoim ręku". I właśnie ta kwestia – „pisanej architektury" – będzie, między innymi, przedmiotem mojego zainteresowania, a dokładniej to, w jakim stopniu planowanie miasta wpływa, ogólnie rzecz ujmując, na sferę wysłowienia: język, rodzaj metaforyki, typ argumentacji. Projekt jest bowiem specyficzną formą wypowiedzi użytkowej o wyraźnie zarysowanych przynajmniej trzech właściwościach. Pierwszą z nich jest progresywność, zdecydowane ukierunkowanie na przyszłość. Najtrafniej i najzwięźlej ujęli tę progresywną orientację Syrkus i Chmielewski w pierwszym zdaniu *Warszawy funkcjonalnej*: „Praca architekta polega na projektowaniu – innymi słowy na planowym kształtowaniu przyszłości"[6]. Programowanie przyszłości stanowi dominantę wszelkich projektów, ale w przypadku planów urbanistycznych nabiera dodatkowych, bardziej generalnych znaczeń. W swych najbardziej radykalnych i uniwersalnych manifestacjach autorzy projektów, kreśląc nową strukturę architektoniczną i przestrzenną miasta, traktowali je jako narzędzie formowania przestrzeni społecznej. Stawały się one w ten sposób szczególną odmianą nowoczesnego projektu (w znaczeniu Habermasowsko-Lyotardowskim) – narracji, której uprawomocnienie stanowiła przyszłość, Idea oczekująca realizacji.

Drugą konstytutywną cechą projektu jest specyficzna postawa autora. Podmiot wypowiedzi występuje poniekąd w sprzecznej roli – eksperta i zaangażowanego uzdrowiciela, usiłując pogodzić specjalizację z działalnością społeczną, obiektywizm ekspertyzy z publicystycznym interwencjonizmem. Fakt ten uzewnętrznia się w niejednorodnym stylu wypowiedzi, wiążącym zobiektywizowany język specjalistyczny (w zależności od profesji autora: socjologiczny, architektoniczny czy medyczny) z emocjonalnym językiem agitacji i apelu, ale przede wszystkim z językiem perswazji. To on bowiem jest trzecią, najdobitniej ujawniającą się cechą wypowiedzi – projekty pisze się wszak po to, by nakłonić innych do planowanego zamysłu. Z tym wiążą się kolejne kwestie, gdyż tryb perswazyjny wymaga precyzyjnego budowania porozumienia z odbiorcą, porozumienia opartego na mechanizmie identyfikacji. Stąd wielką rolę odgrywa w nim topika aktualna, którą za Kennethem Burke można określić jako zaktualizowane *loci communes*, zbiór sloganów, klisz, szablonów, stereotypów funkcjonujących w świadomości zbiorowej w konkretnym historycznie środowisku kulturowym i związanych ze sferą pozawer-

5/ L. Niemojewski *Corbusier jako pisarz*, „Architektura i Budownictwo" 1934 nr 4, s. 113.

6/ J. Chmielewski, Sz. Syrkus *Warszawa...*, s. 7.

balną[7]. Taktyka perswazyjna operuje też zazwyczaj uproszczoną, dychotomiczną skalą wartości[8], co uwidacznia się zwłaszcza w diagnostycznej części projektu. I jeszcze jedna kwestia wymaga dopowiedzenia: porównując projekt jako formę wypowiedzi z projektowanym w nim miastem, można dostrzec analogię pełnionych funkcji – zarówno dyskurs urbanistyczny, jak i jego przedmiot miały w zamierzeniu kształtować postawy czy to odbiorcy, czy mieszkańca miasta.

Projektowanie miasta w pierwszej połowie XX wieku miało charakter, by tak rzec, żywiołowy, zajmowali się nim nie tylko profesjonalni urbaniści, ale również socjolodzy (L. Krzywicki, S. Rychliński), historycy sztuki (A. Lauterbach) czy awangardowi artyści (M. Szczuka, W. Strzemiński). Dlatego wybrane do analizy teksty nie są projektami urbanistycznymi w ścisłym tego słowa znaczeniu, funkcjonującym na terenie urbanistyki, są natomiast niewątpliwie projektami miasta. O ich wyborze zadecydowała egzemplaryczność, gdyż prezentują one kluczowe tendencje obecne zarówno w urbanistyce profesjonalnej, jak też w refleksji nad miastem, podejmowanej w innych kręgach.

Miasto-maszyna Szymona Syrkusa

Jednym z najczęściej atakowanych haseł w artykułach i wypowiedziach krytycznych architektów dwudziestolecia były slogany „mieszkanie-maszyna" i „miasto-maszyna". Zestawienie tych dwóch porządków znaleźć można w pisanych jeszcze przed wojną manifestach włoskiego architekta-futurysty Sant'Elii[9], który sformułował je chyba jako pierwszy. W latach dwudziestych podjął je Le Corbusier, a rzucone przez niego mimochodem hasło w środowisku polskim rozpowszechnił Szymon Syrkus w artykule programowym *Preliminarz architektury*, konkretyzując przygodną formułę w całościowy projekt:

> Dzięki standaryzacji i centralizacji wielkiego przemysłu możemy mieć: mebel-maszynę, mieszkanie-maszynę, miasto-maszynę. [...] Części składowe maszyn-mebli, maszyn-domów i maszyn-miast wytwarzane są fabrycznie, zaś montaż całości komponuje architekt.[10]

Należy podkreślić, że powiązanie miasta i maszyny, urbanistyki z technologią, nie było jedynie arbitralnym gestem kilku architektów. Wielokrotnie deklarowana fascynacja „maszynizmem" stanowiła oznakę przynależności do najbardziej radykalnych nurtów w architekturze nowoczesnej, choć zazwyczaj formułowana ona

---

7/ K. Burke *Tradycyjne zasady retoryki*, przel. K. Biskupski, „Pamiętnik Literacki" 1977 z. 2, s. 232-233.

8/ Zob. S. Barańczak *Słowo – perswazja – kultura masowa*, „Twórczość" 1975 nr 7, s. 53.

9/ A. Sant'Elia *Architektura futurystyczna*, w: Ch. Baumgarth *Futuryzm*, przel. J. Tasarski, Warszawa 1987, s. 309, 311.

10/ Cytaty z artykułów lokalizuję w tekście, używając skrótów: P = Sz. Syrkus *Preliminarz architektury*, „Praesens" 1926 nr 1; T = tenże *Tempo architektury*, „Praesens" 1927-1930 nr 2.

była w mniej ekstremalny sposób. Ale nie genealogia czy historia tego związku będą mnie interesować, lecz próba uchwycenia podstawy utożsamienia miasta i maszyny oraz presuponowanej przez nią wizji przestrzeni społecznej, bowiem projektowanie miasta jest z reguły związane z określonym widzeniem jego mieszkańców.

Swoją koncepcję miasta-maszyny rozwijał Syrkus w artykułach *Preliminarz architektury* oraz *Tempo architektury*, które ukazały się w jedynych dwóch numerach „Praesensu", jak głosił podtytuł, kwartalnika modernistów. Dzieli je kilka lat różnicy, co nie pozostaje bez znaczenia dla charakteru wypowiedzi. *Preliminarz* posiada bowiem wiele cech awangardowych manifestów i artykułów programowych, *Tempo* natomiast, choć w deklarowanych poglądach Syrkus był konsekwentny, jest już bardziej zrygoryzowane i uzgodnione z profesjonalnym trybem wykładania założeń. W roku 1926, kiedy został opublikowany pierwszy z artykułów, grupa artystyczna „Praesens" była dopiero w trakcie formowania się, stąd nie sprecyzowana do końca pozycja, z której występuje autor. W *Tempie*, które ukazało się w roku 1930, przemawia on już ze stanowiska międzynarodowego eksperta od rozwiązywania problemów architektury i urbanistyki – jako członek CIAM-u. Jeszcze jedna uwaga, artykuły Syrkusa dotyczą głównie architektury, kwestie urbanistyczne są omawiane w powiązaniu z nimi. Główny projekt urbanistyczny: *Warszawa funkcjonalna*, napisany wespół z Janem Chmielewskim, ma charakter przede wszystkim techniczny i adresowany był do innego odbiorcy, jakkolwiek strategia perswazyjna zaznacza się w nim równie mocno.

Obydwa artykuły stanowią kompilację wielu postulatów czy programów awangardowych architektów – przede wszystkim Le Corbusiera, ale też niemieckich, holenderskich czy francuskich. Nie te zależności są jednak najbardziej interesujące, choć ich typowość i egzemplaryczność pozwala dojrzeć zogniskowanie wielu reprezentatywnych tendencji. Architektura nowoczesna miała charakter „międzynarodowy" nie tylko z racji swojego stylu, nie uwzględniającego kontekstu lokalnego, ale również wskutek przepływu poglądów. Na większą uwagę zasługuje natomiast fakt, iż pomimo deklarowanej autonomii architektury założenia programowe Syrkusa silnie wiążą się z innymi, niż architektoniczne, praktykami. Pierwsze zdanie *Preliminarza* od razu zwraca uwagę na tę zależność: „Uporządkowanie produkcji przez standaryzację wielkiego przemysłu jest jednym z warunków utrzymania się na placu boju ekonomicznego" (P, s. 6). Tak mógłby rozpocząć swój preliminarz ekonomista albo producent. Kwestię, czy jest to zapożyczenie, wkroczenie na cudzy teren, czy też poddanie się językowi technologii, na razie pozostawiam, chciałabym natomiast wskazać na istotny kontekst pozwalający usytuować ten związek architektoniczno-przemysłowy. Tłem jest toczona w dwudziestoleciu dyskusja, skupiająca się, mówiąc najkrócej, wokół problemu różnicowania się „obiegów" architektonicznych, a dokładniej wokół relacji: architektura a budownictwo, architekt a inżynier. Przedmiotem sporu był status architektury pojmowanej jako dyscyplina bądź artystyczna, bądź utylitarna, jako tworzenie unikatowych dzieł sztuki lub masowo powielanych, zuniformizowanych wytworów. Rok

1926, w którym ukazał się *Preliminarz*, był jeszcze okresem dominującej pragmatyki. W artykule wprowadzającym do pierwszego numeru „Architektury i Budownictwa", głównego czasopisma umiarkowanego nurtu nowoczesnej architektury, Karol Jankowski konstatował: „Powstający i wciąż narastający rozwój techniki dzisiejszej, która ma za podstawę: celowość, użyteczność, konstrukcję i ekonomizację materiału, wywiera przemożny wpływ na kształtowanie się nowoczesnych budowli"[11]. Oddziaływanie nowych technologii oraz produkcji przemysłowej na zmieniające się formy architektoniczne było rzeczą oczywistą[12], nikt jednak nie szedł tak daleko w swych deklaracjach, by działanie architekta sprowadzać do montażu prefabrykatów, jak to postulował Syrkus. Uzasadnieniem legitymizującym tak wielki nacisk położony na kwestie technologiczne był dla wielu awangardowych architektów swoiście pojęty „duch czasu". Dla Syrkusa to mgliste pojęcie materializowało się przede wszystkim (choć nie wyłącznie) w nowoczesnym przemyśle, który miał być gwarancją zgodności z teraźniejszością.

Zanim przejdę do charakterystyki relacji miasto-maszyna, chciałabym jeszcze powrócić do cytowanego pierwszego zdania artykułu. Metaforyka militarna, kontynuowana w dalszej części wstępu pokazuje, iż rzeczywistość współczesna jest terenem walki między bliżej (jeszcze) nieokreślonym przeciwnikiem a równie nieokreślonym, choć zorganizowanym zespołem: „Nie ma miejsca na liryzm ani na *spontanéité animale* tam [...], gdzie toczy się zaciekła walka, której jednostka podołać nie może, a w której występować muszą zorganizowane zespoły" (P, s. 6). Ten nie sprecyzowany kolektyw to, w pierwszym przybliżeniu, „młodzi producenci", nie obarczeni balastem przeszłości przedwojennej. Rozdzielenie współczesności na skonfliktowane grupy – tradycyjny podział na „starych" i „młodych" – jest rysem zbliżającym ten artykuł do manifestu. Sygnalizuje ponadto odcięcie się od przeszłości. I rzeczywiście, Syrkus jest zainteresowany wyłącznie teraźniejszością i przyszłością: „Im ściślej praca będzie dopasowana do czasu, w którym żyjemy, im wierniejszą maską potrzeb dzisiejszych będą twórcze pomysły, tym bardziej będą nowoczesne, tym więcej w nich będzie MODERNIZMU. Albowiem modernizm to chwila bieżąca" (P, s. 6). W *Tempie architektury* zajmował się, jak to sam określił, wytyczaniem „strzałek kierunkowych": „Dziś, pisząc o architekturze [...], piszemy o biegu, o tendencji, o kierunku, w którym rozwijają się warunki socjalno-ekonomiczne, warunki konstrukcyjne i pojęcia czasoprzestrzenne, których funkcją jest s z t u k a b u d o w a n i a" (T, s. 3).

Uzależnienie od technologii nie wynika tylko z tego, że Syrkus wyprowadza prawa nowoczesnej kompozycji architektonicznej, opierając się na podstawach przemysłu: standaryzacji, prefabrykacji, masowej produkcji itd., ale wpływa zarazem na zasób leksykalny, terminologię oraz na metaforykę. Rzecz znamienna, również konstrukcja artykułów upodabnia się w dużym stopniu do techniki montażu „prefabrykatów". Linearny dyskurs pokawałkowany jest na osobne ogniwa, w któ-

11/ K. J. [K. Jankowski], „Architektura i Budownictwo" 1925 nr 1.

12/ Kwestie te szeroko omawia R. Banham w cytowanej książce: *Rewolucja...*

re wmontowane zostały slogany (w rodzaju „PLACE IS MONEY" lub „LUX EX USA"), obwieszczenia pełniące funkcję definicji oraz prefabrykaty pod postacią nie obramowanych autorskim komentarzem cytatów. Montaż prefabrykowanych elementów jest zatem generalną zasadą budowania – zarówno dyskursu, jak i projektowanego miasta.

Zależność od języka technologicznego uwidacznia się zwłaszcza we wprowadzonych nowych definicjach: szkoła, uniwersytet, teatr to „aparaty życia zbiorowego" (P, s. 9), dom – „aparat wspólnego użytku" (P, s. 9). W podobnie zmechanizowany sposób przedstawiony jest człowiek: „Człowiek dzisiejszy, który dzięki nowym wynalazkom upodobniony jest do seryjnego standaryzowanego aparatu" (P, s. 14). Zasada utożsamiania działa również w drugą stronę, czego dobrym przykładem jest antropopatia: „altruizm maszyn". Pozbawiony jakichkolwiek elementów krytyki optymizm technologiczny, znamienny dla wczesnej fazy modernizacji, jest podłożem pozyskiwania opinii publicznej. Architekt odwołuje się przede wszystkim do wartości związanych z kręgiem pragmatyki: do funkcjonalności, racjonalizacji życia codziennego, do wydajności ekonomicznej. Dzięki temu radykalna innowacyjność osadzana jest w utrwalonych i wzmocnionych autorytetem zdrowego rozsądku przekonaniach.

Jedna z metafor zasługuje na szczególną uwagę, gdyż w późniejszych artykułach Syrkusa, a zwłaszcza w *Warszawie funkcjonalnej* pełni ona już funkcję terminu. W *Preliminarzu* pisał on, że architekt:

> przestrzegać musi najpilniej swoich i tylko swoich nowoczesnych kanonów kompozycyjnych, nierozerwalnie związanych z organizowaniem życia jednostek, klas, społeczeństw, ludzkości w pewnych ŁOŻYSKACH-BUDYNKACH. [P, s. 12]

a w *Tempie architektury* dodawał, iż architektura:

> przez rozplanowanie miast, regulacje ruchu i komunikacji, przez usytuowanie osiedli, przez projektowanie domów, mieszkań [...] stwarza pewne łożyska i zmusza żyjących w nich ludzi do trybu życia, wynikającego z kierunku tych łożysk. [T, s. 5]

Pierwotne znaczenie tej zleksykalizowanej metafory łączy się tutaj z jego przeniesieniem w dziedzinę konstrukcji maszyn i w tym zespoleniu rozbieżnych porządków „łożysko" staje się przewodem kanalizującym wszelki rodzaj ruchu. Gdyby chodziło tylko o tradycyjną funkcję perswazyjną architektury, o której pisze Umberto Eco, byłby to fakt oczywisty – każde dzieło architektoniczne skłania z reguły do określonego sposobu działania[13] – ale Syrkus projektuje coś więcej. Wprowadzając „łożyskowanie" do języka architektonicznego, wskazuje, że miasto pełni, można by powiedzieć, funkcję impresywną wobec mieszkańców. „Łożysko" architektoniczne zaaplikowane zostało jako działający w sposób nakazowy regula-

---

13/ Zob. U. Eco *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 233-234.

tor życia społecznego. Zintegrowanie świata natury, mechaniki i środowiska społecznego sugeruje jeszcze jedną kwestię. Jürgen Habermas, analizując status techniki w rzeczywistości nowoczesnej, zauważył, że świadomość technokratyczną charakteryzuje zamysł kontrolowania społeczeństwa „w t e n s a m s p o s ó b, w jaki kontroluje się naturę"[14]. Za postulatami architekta kryje się analogiczna strategia – życie mieszkańców miasta potraktowane zostało jako bierny przedmiot, który podobnie do natury poddawać można regulacji czy sterowaniu. I trzeba powiedzieć, że tryb dyrektywny dominuje zarówno w wypowiedzi Syrkusa, jak i w projekcie miasta. Obydwa artykuły są przede wszystkim zestawem nakazów, rozporządzeń i wytycznych, które obejmują i obowiązki architekta, i stosunek do mieszkańców:

> Rzeczą architekta jest przełamać upór konserwatywnego lokatora i nauczyć go, jak wygodnie, oszczędnie i higienicznie mieszkać można w wieku XX. [P, s. 8]
>
> Tam gdzie masy nie dorosły jeszcze do zrozumienia konieczności kulturalnego mieszkania, n a l e ż y w p r o w a d z i ć p r z y m u s m i e s z k a n i o w y, t a k j a k s i ę w p r o w a d z i ł o p r z y m u s s z k o l n y. [T, s. 9].

Rzecz jasna, uzasadnieniem „przymusu mieszkaniowego" była katastrofalna sytuacja w budownictwie międzywojennym oraz misja społeczna, w którą Syrkus wraz z innymi architektami był głęboko zaangażowany.

Należy oczywiście dodać, że tego rodzaju założenia pojawiały się nie tylko w projektach Syrkusa, ale stanowią w ogóle o specyfice nowoczesnej myśli architektonicznej i urbanistycznej, która posłannictwo społeczne zamieniała niejednokrotnie w formę inżynierii społecznej, a miasto w narzędzie socjalizacji. Problem polegał przede wszystkim na przekraczaniu płynnej granicy między stwarzaniem ram dla życia, a tym, co Charles Jencks nazwał „determinizmem architektonicznym"[15]. Jak łatwo było ją przesunąć, może świadczyć opublikowany w tym samym numerze „Praesensu" artykuł holenderskiego architekta, twórcy osiedli społecznych, J. J. Ouda *Wychowanie przez architekturę*, na którego zresztą Syrkus się powoływał.

Architekt wprowadza jeszcze jeden postulat zaczerpnięty z języka technologii i przemysłu, a dokładniej z naukowej organizacji pracy, mianowicie „tayloryzację" mieszkania, budynku, ale też miasta:

> Jeżeli w fabryce obowiązuje zasada jednokierunkowości ruchu, jeśli hasłem wielkiego przemysłu jest: kolejny przebieg wszystkich procesów pracy w jednym tylko kierunku przy możliwie najmniejszej ilości ruchów zbędnych, przeprowadzenie tej samej zasady w racjonalnie zaprojektowanym mieście odda nieobliczalne usługi. [T, s. 10]

14/ J. Habermas *Technika i nauka jako „ideologia"*, przel. M. Łukasiewicz, w: *Czy kryzys socjologii?*, wybrał i wstępem opatrzył J. Szacki, Warszawa 1977, s. 385.

15/ Ch. Jencks *Ruch nowoczesny...*, s. 38.

Założenia prakseologii – tayloryzmu i fordyzmu – rozpowszechnione były w środowisku awangardowym dwudziestolecia[16]. I nie chodzi tylko o to, że artyści i architekci zafascynowani byli możliwościami, jakie dawała praca przy taśmie, specjalizacja i ekonomiczna wydajność, ale traktowali je jako inspirację do totalnej organizacji zdezorganizowanego, w ich mniemaniu, świata. Zastosowanie tych metod miało zagwarantować globalny porządek rzeczywistości, zwiększyć produktywność, wykluczyć przypadek. Przeniesienie z terenu fabryki na obszar miasta norm prakseologicznych ma u Syrkusa charakter dogmatyczny i nadrzędny. Wytycznym „tayloryzacji" poddaje on wszystkie elementy i poziomy życia w mieście – od mieszkania, przez budynki, po komunikację. Redukcjonizm takiej perspektywy był oczywisty i wielokrotnie krytykowany. Edgar Norwerth, architekt z umiarkowanego nurtu konstruktywistów, pisząc o „naukowej organizacji przestrzeni" w nowoczesnej architekturze, zauważał:

> Błąd tkwi w bezwzględności postawionej zasady. W domu mieszkalnym, szkole, teatrze, kościele – brak nam takiej prostolinijnej logiki, to, co łatwo daje się przystosować do turbogeneratora, wytwarza takie zawikłane i krzyżujące się linie najrozmaitszych l o g i c z n y c h k i e r u n k ó w, skoro tylko zjawia się na scenie „normalny człowiek", że kompromis jest wprost niezbędny.[17]

W nowoczesnej koncepcji miasta szczególne miejsce przypada architektowi. Punktem wyjścia uwag o roli architekta było dla Syrkusa osobiste i, jak sam określił, przełomowe doświadczenie jednego z kluczowych zjawisk nowoczesnego miasta.

> Stałem któregoś dnia przy Bahnhof am ZOO w Berlinie, wciągnięty, ogarnięty tempem życia wielkiego miasta. Koło mnie śmigały auta, autobusy i tramwaje. Ponad moją głową przesuwały się pociągi dalekobieżne i miejska kolej napowietrzna. Gdzieś wyżej jeszcze aeroplany. A pod nogami, w tunelach huczała kolej podziemna. W tej różnokierunkowej sieci mechanicznych pojazdów przesuwały się nieprzerwanie fale publiczności. Co chwila otwory, łączące rozmaite poziomy stacji, wyrzucały nowe tłumy ludzi, nowe fale powietrza, o innej już temperaturze.
>
> W owej chwili wyobraziłem sobie przekrój nowoczesnego miasta z jego różnorodnymi płaszczyznami różnokierunkowych ruchów, ze wszystkimi kanałami, łączącymi pionowo stacje tych wszystkich kolei. I zrozumiałem, że ów SYMULTANIZM – jednoczesność różnogatunkowych zjawisk, jest znakiem czasu, w którym żyjemy. Człowiek, który raz odnalazł symultanizm gdzieś w sercu wielkiego miasta, nie umie już po prostu myśleć inaczej i dlatego wszędzie szuka symultanizmu. [T, s. 32]

16/ Zob. A. Turowski *Rytmologia stosowana*, w: *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 121-128.

17/ E. Norwerth *Wystawa Międzynarodowa Architektury Nowoczesnej*, „Architektura i Budownictwo" 1926 nr 4, s. 38.

Percepcja jednoczesnej wielości zjawisk w przestrzeni miasta była dla twórców awangardowych impulsem do szukania w języku artystycznym jej analogonu, podstawą do wykształcenia techniki symultanicznej. O ile jednak Apollinaire, Joyce, Piscator czy futuryści dążyli do oddania równoczesności w samej konstrukcji dzieła, to w przypadku Syrkusa doświadczenie symultanizmu zadecydowało o wyróżniającym statusie architekta:

> Architekt nie tylko widzi i czuje symultanizm, jak każdy człowiek żyjący w wielkim mieście, nie tylko p o k a z u j e g o, jak inscenizator filmowy czy teatralny, ale projektując miasta i domy, m y ś l i n i e t y l k o p r z e s t r z e n n i e, a l e s y m u l t a n i c z n i e – to znaczy ma przed oczami przekroje ruchów, jakie się w obrębie projektowanej przez niego architektury odbywać będą. I r e ż y s e r u j e t a k, ażeby symultanizm ten nie przerodził się w c h a o s; ażeby kompozycji ruchów nadać walory nie tylko funkcjonalne, ale p l a s t y c z n e. [T, s. 32]

Znamienne wydają się tutaj kolejne stopnie przejścia – najpierw od prywatnego wyznania i zapisu indywidualnego doświadczenia, do jego postaci zgeneralizowanej, która wskazuje na uniwersalizację jednostkowej perspektywy i uzurpatorski w gruncie rzeczy gest. Następny etap tworzy gradacja postaw wobec symultaniczności: od biernej obserwacji, poprzez mimetyzację symultanizmu w teatrze czy filmie, do twórczej organizacji życia przez architekta. W ten sposób architekt uznaje się jednocześnie za twórcę i reżysera masowego widowiska – tym samym miasto staje się szczególnego rodzaju artefaktem, a przestrzeń publiczna kompozycją plastyczną. Syrkus rozszerza kompetencje architekta, czyniąc go współczesnym odpowiednikiem demiurga. Taka ekspansja w rozumieniu roli architekta również nie była wyjątkiem. Podobne uroszczenia pojawiały się nie tylko w deklaracjach i świadomości architektów awangardowych, ale także w środowisku bardziej konserwatywnym. Paweł Więdziagolski w tym samym okresie pisał, że

> architektura – to budownictwo wyrażające ideologię elity społeczeństwa i to taką, która staje się ideologią całego narodu. [...] Elita na długie, długie lata ideologią swoją zakuwa masy ludzkie w żelazne kajdany konieczności życiowych i tak zakuwa, że lud uważa je za prawdę istotną i dobrodziejstwo Nieba, za coś, bez czego nie mógłby on nawet wyobrazić sobie swego bytowania.[18]

Bezkrytyczny optymizm technologiczno-cywilizacyjny był jedną ze składowych świadomości awangardy. Deklarowana fascynacja mechaniką, estetyka maszyny czy rzucane przez poetów i malarzy formuły mają jednak odmienny charakter. Różnicę stanowi fakt, że *Hymn do maszyny mego ciała* czy *Mechanofaktury* nie ingerują w życie. W przypadku architektury i urbanistyki jest inaczej, miasto-maszyna nie jest jedynie metaforą, stoi bowiem za nią ogarniający całość, oczywiście kosztem redukcji, system. I, co więcej, relacja między technologią a urbanistyką nie jest związkiem na równych prawach, lecz alegatywnym. Syrkus tyleż zapożycza

---

18/ P. Więdziagolski *O szkołę architektury*, „Architektura i Budownictwo" 1928 nr 2, s. 50.

terminologię z języka techniki, co podporządkowuje mu swój projekt. Technologia pełni funkcję nadrzędnej ideologii, wytyczającej kierunek działań i określającej widzenie miasta – jako mechanizmu uregulowanego i regulującego życie mieszkańców.

Unistyczne miasto Władysława Strzemińskiego

Planowaniem nowoczesnego miasta zajmował się Władysław Strzemiński w latach trzydziestych, praca jednak spłonęła w czasie wojny i tylko jej fragmenty, zatytułowane *Łódź sfunkcjonalizowana*, opublikowane zostały w prasie powojennej. Projekt ten łączy w sobie cechy najbardziej ekstremalnych koncepcji z lat dwudziestych: Corbusierowskiego „miasta liniowego" oraz radzieckich planów z wczesnego okresu, to znaczy tzw. miasta pasmowego Milutina. Miasto równoległe Strzemińskiego posiada jednak wyrazistą sygnaturę dzieła awangardowego plastyka.

Podstawową i natychmiast dostrzegalną właściwością projektu Strzemińskiego jest ostry, dychotomiczny podział wartości. Wychodzi on od postulatu idealnego typu miasta, które winno zapewnić swym mieszkańcom to wszystko, co uznane jest za niezbędne – przestrzeń mieszkaniową, komunikację, tereny zielone oraz „wrażenia optyczne, organizujące psychikę w kierunku wzmożenia optymizmu i zdolności produkcyjnych każdej jednostki"[19], by następnie skonstatować, że współczesne miasto nie odpowiada żadnemu z tych wymagań. Dalsza część wstępu, która pełni funkcję diagnostyczną i jednocześnie argumentacyjno-perswazyjną w krytyce tradycyjnego typu miasta, podporządkowana jest całkowicie dualistycznemu rytmowi przeciwieństw. Symetrii w uporządkowaniu wartości towarzyszy bowiem symetryczna kompozycja – każde ogniwo składa się z szeregu antytetycznych opozycji. Z jednej strony, miasto koncentryczne – „nieprawdopodobny chaos", „klatka zamykająca widok na dalekie horyzonty", a z drugiej – „jednolity i celowy organizm" oraz kompozycja otwartej przestrzeni miasta równoległego; w komunikacji zamiast „rozpełzającego się chaosu" – „regularny rytm zorganizowanego miasta"; bezplanowej, żywiołowej rozbudowie miast przeciwstawia Strzemiński organizację i sfunkcjonalizowanie planu całości; ulicy jako „nieskoordynowanej kakofonii kolorów i kształtów" – estetykę jednolitości i regularności. Zniewalająca potęga symetrii w budowie dyskursu pełni przede wszystkim funkcję perswazyjną – „poddanie się władzy formy przygotowuje teren dla akceptacji sprawy z nią identyfikowanej"[20], jak zauważył Kenneth Burke. Symplifikacja rozkładu wartości jako jeden z głównych mechanizmów perswazyjnych oraz logika formy antytetycznej współdziałają w kształtowaniu opinii odbiorcy.

19/ W. Strzemiński *Łódź sfunkcjonalizowana*, w: *Pisma*, zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 324. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście głównym.

20/ K. Burke *Tradycyjne zasady...*, s. 228.

Strzemiński wykorzystuje zresztą wiele innych środków z repertuaru chwytów perswazyjnych – deprecjonujące epitety, ironicznie zastosowany cudzysłów, np. „szara, murowana dzielnica budynków «mieszkaniowych»" (s. 330), niekiedy połączony z wartościującymi metaforami, np. „teatralne efekty ufryzowanego «parku miejskiego»" (s. 344), sentencje: „Jeśli się mówi, że złym mieszkaniem można zabić jak siekierą, z tym większą racją możemy powiedzieć, że zły plan miasta wycieńcza ludność jak iperyt" (s. 329). Funkcję perswazyjną pełni również wielokrotne powtarzanie, że jedynym skutecznym i możliwym sposobem rozwiązania wszystkich problemów miasta jest propozycja autora. Taki charakter noszą także liczne zdania normatywne i postulatywne. Stosowane w nich nieosobowe formy czasownika oraz *pluralis* prowadzą nadto do dezindywidualizacji wypowiedzi, co jest w ogóle zjawiskiem znamiennym dla całego projektu: i z racji budowania perswazyjnej wspólnoty identyfikującej nadawcę z odbiorcą, i ze względu na światopoglądowe uwikłanie. Indywidualizm i subiektywność – na wszelkich możliwych poziomach – były dla Strzemińskiego główną przeszkodą w realizacji planu nowego miasta. Obok perswazyjności równie mocno zaznacza się tryb dyrektywy, Strzemiński nie tylko przekonuje, ale także formułuje kategoryczne nakazy.

Jeden z perswazyjnych postulatów zasługuje na dłuższą uwagę, gdyż wskazuje na odwołanie się do topiki aktualnej, mocno osadzonej w podłożu kulturowym nowoczesności:

> Zespół kształtów, z którego się składa miasto, powinien dawać wrażenia optyczne organizujące psychikę w kierunku wzmożenia optymizmu i zdolności produkcyjnej każdego mieszkańca miasta. Zwycięstwo celowości i organizacji nad bezwładem i chaosem, zwycięstwo człowieka nad naturą, zwycięstwo planu nad dezorganizacją – zespół zwycięskich sił twórczości człowieka powinien stanowić treść przeżyć wynikających z kompozycji miasta jako całości plastycznej.

Strzemiński przywołuje tutaj jeden z nowożytnych mitów fundacyjnych, sprowadzony do obiegowego stereotypu: człowieka jako „zwycięzcy natury", oraz cały zespół powszechnie podzielanych i wysoko cenionych przekonań skupionych wokół idei porządku. Nakłania więc do rewolucyjnej koncepcji, wykorzystując dostosowaną do oczekiwań opinii publicznej i niezaprzeczalną konstruktywność takich wartości, jak celowość, organizacja, planowanie, skontrastowanych przy tym z chaosem i żywiołowością. Na tych samych wartościach funduje zarazem wizerunek autora projektu jako racjonalisty i pragmatyka zaangażowanego w rzeczywiste problemy współczesności. I wreszcie podobną funkcję utylitarno-konstruktywną przypisuje miastu, które swoją formą przestrzenną ma dobroczynnie oddziaływać na mieszkańców.

„Organizacja" i „organizowanie" należały do kanonicznych formuł i zawołań awangardy konstruktywistycznej, wzywającej do wprowadzania powszechnego ładu; „organizować" można i trzeba było niemal wszystko. Zwięźle ujął tę postawę Andrzej Turowski: rzeczywistość była dla konstruktywistów „światem do zorganizowania". W tym przypadku przedmiotem organizacji jest Łódź, ale mogłoby nim

być każde inne miasto albo świat jako całość, bowiem uwagi Strzemińskiego mają charakter generalizujący. W konsekwencji projekt konkretnego miasta uniwersalizuje się do utopijnej idei budowania totalnego porządku, a dychotomicznie wartościowana rzeczywistość staje się terenem swoistej manichejskiej rozgrywki między planem a chaosem. Miasto wymaga organizacji – w „sfunkcjonalizowany organizm", ponieważ stanowi żywiołowo narastający, bezplanowy i nieskoordynowany chaos. Remedium na ten stan rzeczy ma stanowić miasto równoległe, zdecentralizowane, o przejrzyście rozgraniczonych funkcjach (mieszkalnej, przemysłowej i komunikacyjnej). Pierwszym etapem likwidacji chaosu jest usunięcie z pola widzenia przeszłości i rozpoczęcie od stanu zerowego, oczyszczonego ze wszystkich elementów, które mogłyby zakłócić projektowany ład:

> Ze względów materialnych racjonalniej jest wybudować nową Łódź niż ponosić podwójne koszty na zburzenie i na wybudowanie nowego miasta na ruinach starego. Tylko na wolnych przestrzeniach, nie obciążonych błędami i sprzecznościami przeszłości, można budować osiągnięcia stojące na poziomie współczesności. [s. 340]

Wprawdzie Strzemiński osłabia radykalizm sformułowania, stwierdzając, że w nowej Łodzi można uwzględnić pewne elementy starego miasta – te, które przystają do planowanego układu urbanistycznego – niemniej rysunki wskazują, iż jest ich niewiele. W tym geście odrzucenia przeszłości dostrzec można jeszcze jeden charakterystyczny rys – Strzemiński pragnie wyrugować przypadkowość pozostawioną przez „automatyzm procesu narastania historycznego" (s. 340), by nowemu miastu stworzyć nową historię – celową, racjonalną, przewidywalną w każdym szczególe.

Nowe miasto zorganizowane jest na przejrzystych zasadach, które obejmują wszystkie dziedziny: od sfunkcjonalizowania ruchu, to znaczy rozdziału linii komunikacyjnych w zależności od rodzaju środków lokomocji, przez znormalizowane wymiary budynków i dzielnic, po estetykę zgeometryzowanych form. Regularność i jednolitość są podstawami projektu:

> Sfunkcjonalizowanie planu, wyznaczenie każdemu składnikowi miasta jednolitej i wyraźnie określonej funkcji przyczynia się do usunięcia zbytecznej zatraty sił i marnowania energii ludzkiej, do usunięcia zbędnych inwestycji (metro *etc.*) i do możliwości planowego zaspokojenia wyłaniających się potrzeb. [s. 329]

> Estetyką funkcjonalizmu jest jednolity plan całości, kontrast regularnych prostokątów dzielnic i rytm proporcji wynikający z podziału płaszczyzny kompozycyjnej. [s. 338]

Jednolite i przejrzyste ukształtowanie przestrzenne miasta znane jest przede wszystkim z miast utopijnych. To w nich ujawniła się z największą siłą zasada geometryzacji, jednocząca logikę z estetyką i polityką społeczną[21]. W projekcie Strze-

21/ Zob. J. Starobinski *Geometryczne miasto*, w: *1789. Emblematy rozumu*, przel. M. Ochab, Warszawa 1997; Z. Bauman *O ładzie, co niszczy, i chaosie, który tworzy, czyli o polityce przestrzeni miejskiej*, „Kultura i Społeczeństwo" 1996 nr 4.

mińskiego jednak, mimo wielu rysów utopijnych, uzasadnieniem geometryzacji miasta jest charakterystyczne dla konstruktywistów postrzeganie przestrzeni miejskiej jako kompozycji plastycznej. W przekonaniu awangardowych architektów przestrzeń urbanistyczna była analogonem malarstwa kubistycznego lub neoplastycyzmu, a w każdym razie malarstwa bezprzedmiotowego. Likwidując kod symboliczny w architekturze, projektowali oni miasto jako abstrakcyjną kompozycję pionów i poziomów, bryl i płaszczyzn, zgeometryzowanych, odtożsamionych form. Można jednak sądzić, że podobny sposób myślenia o mieście nie dotyczy jedynie awangardowych urbanistów i architektów. Zbliżone stanowisko w tej kwestii prezentuje Alfred Lauterbach:

> Dziś wszelki ornament jest anachronizmem, bezcelowym wysiłkiem mumifikowania przebrzmiałych form. Ozdobą dzisiejszej ulicy może być tylko rytm mas i linii. [...] Nie ulega wątpliwości, że zdrowa zasada geometrii musi w wielkim mieście zwyciężyć ostatecznie. Tłumom ludzi i pojazdów w ciągłym ruchu należy przeciwstawić zdecydowany granitowy spokój mas i linii. Na romantyzm, fantazjowanie, kaprys nie ma już miejsca. Z powijaków nastroju i indywidualnych warcholskich w i d z i m i s i ę wyrośliśmy już dawno, więc zapanować musi logika, koordynacja i zespół.[22]

Tak jak w innych projektach miasta, apodyktyczność wypowiedzi jest uderzająca – każde ze zdań ma postać dogmatu. I podobnie jak w planie Syrkusa, architektura miejska pełni funkcję regulacyjną i dyscyplinującą, a monumentalizm budynków ma być narzędziem socjalizacji. W równie negatywny sposób odnosi się także do indywidualizmu. Różnicę stanowi natomiast fakt, że po pierwsze, Lauterbach inspirację czerpał głównie z projektów paryskich Haussmanna, a po drugie, czynnikiem legitymizującym wytyczne jest racjonalistyczny idealizm: „Szatanowi walki i ruchu przeciwstawić się może tylko intelektualny idealizm, wyrażający się celowością i harmonią planu i zabudowania. Linia i bryła geometryczna jest tu zasadniczym praktycznym i estetycznym warunkiem[23].

Projekt Strzemińskiego posiada jednak, jak wspominałam, jego własną sygnaturę – twórcy unizmu:

> Całość wyglądu [współczesnego miasta – E.R.] jest obrazem skrępowanych sił produkcyjnych, zdobywających się na dokonania budowy w małej skali jednej fasady i jednego domu [...]. Zwycięstwo człowieka nad jego obecnym stanem bezwładu i chaosu będzie musiało tej estetyce, wynikającej z prawa własności na tereny miejskie, [...] estetyce jednofasadowej skali kompozycyjnej – przeciwstawić mierzoną skalami kilometrów estetykę pełnej mobilizacji produkcyjnych sił współczesności. Jednorodność utylitarnej funkcji dzielnicy jako całości wymaga jej jednorodnej kompozycji plastycznej, wymaga u n i z m u jako swego odpowiednika plastycznego. Skala kompozycyjna mierzona kilo-

22/ A. Lauterbach *Zagadnienia wielkiego miasta*, w: *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, s. 182.

23/ Tamże, s. 175.

metrami jednorodnych dzielnic jest wyrazem zwycięstwa sił produkcyjnych. [s. 334; podkr. E.R.]

W estetyce miasta unistycznego nie ma miejsca na różnorodność, gdyż ta może być jedynie nosicielem chaosu, dlatego każdą samoistną i odrębną jednostkę należy zunifikować jako element jednolitego organizmu. Strzemiński, przenosząc swoją teorię malarską na przestrzeń miasta, uczynił zeń izotropową i odsemantyzowaną kompozycję plastyczną. Tak charakteryzował koncepcję unizmu Andrzej Turowski: „Malarstwo unistyczne zakwestionowało reprezentację. [...] W wizualnej jednorodności figury i tła, góry i dołu, środka i obrzeży, w braku kierunków wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych, w monochromatycznej monotonii multiplikowanych plamkami kolorów – obraz przestawał znaczyć"[24]. Z tego powodu miasto unistyczne również przestaje znaczyć – odcięte od przeszłości i pamięci historycznej, pozbawione centrum czy jakichkolwiek elementów odróżniających, poza podziałem na sfunkcjonalizowane dzielnice i arterie komunikacyjne.

Główną przeszkodą na drodze ku realizacji utopii miasta unistycznego była własność prywatna terenów miejskich. Strzemiński nie formułuje wprost postulatu wywłaszczenia, niemniej prawo własności stanowi najczęstszy przedmiot ataków. Nie wiąże się z konkretną ideologią polityczną, ale wyrasta z bardziej ogólnych przesłanek. Malarz wielokrotnie krytykował indywidualizm i subiektywność pod wszelką postacią, zarówno w sferze estetycznej, jak i w koncepcji człowieka czy rzeczywistości. W artykule *Aspekty rzeczywistości*, przeprowadzając kolejny, z ducha manichejski, podział, wyodrębnił dwie postawy artystyczne wobec rzeczywistości i jednostki. Pierwszą odkrył w surrealizmie, którego światem, jak określa, jest „rzeczywistość człowieka, wsłuchanego w siebie, by poznać swoją istotę, prawdę o sobie takim, jakim on jest, wbrew temu, co wytworzyły wieki jarzma społecznego, oddziaływania innych ludzi, przyjętych konwenansów, utajonych uraz i wyrzeczenia się". Takie stanowisko jest wszakże wedle Strzemińskiego atawistycznym regresem: „Dziś wiemy, że idąc w głąb jednostki, odkrywamy jej coraz to pierwotniejsze pokłady ewolucji biologicznej, Że kierunek w g ł ą b jednostki jest odwrotną drogą rozwoju ludzkości – i że prowadzi nas do ciemni ślepych instynktów i drapieżnych odruchów, opanowanych, lecz nie zmniejszonych przez rozwój kultury". Surrealizm stanowi domenę irracjonalnej przypadkowości, samowystarczalnej autarkii, co dla Strzemińskiego oznacza uwstecznienie, powrót do animalno-biologicznych źródeł, do najbardziej pierwotnego cielesnego stadium, gdyż malarstwo surrealistyczne widzi i wyraża jednostkę jako „amebę wyrzuconą z morza, galateę pulsującą na samotnym wybrzeżu pod słońcem i czującą nieskoordynowane wrażenia"[25].

24/ A. Turowski *Fizjologia widzenia*, w: *Awangardowe marginesy...*, s. 107.

25/ W. Strzemiński *Aspekty rzeczywistosci*, „Forma" 1936 nr 5, przedr. w: *Pisma*, s. 268, 273, 269.

Sztuka progresywna natomiast zwraca się „nie do tego, co w człowieku jest jego indywidualnym, lecz do tego, co łączy ludzi we wspólnotę społeczną – do emocji i nastawień organizacyjnych i konstrukcyjnych, do planowości budowy i do zasady celowości kompozycyjnej"[26]. O więzi społecznej decydują elementy intersubiektywne, to znaczy weryfikowalne miarą i liczbą. Te konstruktywne postulaty należy, zdaniem Strzemińskiego, realizować przez organizację życia codziennego, a środkiem do tego celu była architektura – jako regulator rytmu życia społecznego i indywidualnego[27].

Wiele wskazuje na to, że miasto równoległe miało być wcieleniem w największej skali założeń wywiedzionych z terenu plastyki. W istocie przedmiotem projektu jest nie tyle miasto konkretne – Łódź, lecz unistyczne miasto idealne, totalna jedność przestrzenna, estetyczna, społeczna i ideologiczna. W takim mieście mogłyby zostać zniesione wszelkie różnice: i te dzielące sztukę od rzeczywistości, i społeczne.

* * *

Diagnozując miasto jako „chory organizm", przyznawali sobie architekci prawo do jego sanacji w trosce o dobro mieszkańców. W praktyce okazywało się jednak, że przeznaczeniem miasta w projektach nowoczesnych była w głównej mierze funkcja regulacyjna, jego struktura przestrzenna miała zawiadywać życiem mieszkańców. Przestrzeń społeczna pojmowana była więc jako plastyczna „masa ludzka", plastyczna niekiedy w podwójnym sensie, i przez podatność na kształtowanie, i przez efekt plastyczny osiągany za sprawą jej kształtowania. Doprowadzało to w konsekwencji do skrajnego niekiedy zawężenia perspektywy, jak podsumował socjolog David Harvey:

> kłopot z urbanizacją w ujęciu tak zwanego „czystego modernizmu" polegał nie na „totalitarności" jej wizji, ale na właściwej dla niej trwałej manierze przeceniania przedmiotów materialnych i form przestrzennych kosztem aspektów społecznych, a także na wychodzeniu z metafizycznych przesłanek, które zakładały, że można wywołać efekt sterowania społeczeństwem za pomocą odpowiedniej inżynierii form przestrzennych.[28]

Le Corbusier uważał, że planowanie miast wyraża życie pewnej ery. Należałoby dodać, że planowanie miasta, wyrażając życie jednej ery, projektuje zarazem życie następnej.

26/ Tamże, s. 270.

27/ Zob. W. Strzemiński *Zasady nowej architektury*, „Linia" 1931 nr 3, przedr. w: *Pisma*, s. 141.

28/ D. Harvey *Kwestia urbanizacji*, „Kultura i Społeczeństwo" 1996 nr 4, s. 29.

Magdalena MISZCZAK

Gry z „tandetą" w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych Rekonesans[1]

Kilka miesięcy temu internetowy portal www.onet.pl zamieścił następującą reklamę:

> Witold Gombrowicz po 30 latach
> precz z ersatzem... imitacją... kiczem...
> precz z humbugiem... hucpą... tandetą...

W ten sposób zachęcano do zapoznania się z przeniesionymi do cyberprzestrzeni wynikami przeprowadzonej przez „Tygodnik Powszechny" ankiety zatytułowanej „Gombrowicz: trzydzieści lat później"[2]. W haśle reklamowym w przewrotny sposób wykorzystano wypowiedź Zbigniewa Mentzla:

> Wrogiem, z którym toczył śmiertelną walkę, był dla Gombrowicza – i w życiu, i w sztuce – *ersatz*, imitacja, kicz. Na tandetę uczulony wręcz organicznie, najlżejsze jej objawy zwalczał nieubłaganie. Okrutny wobec duchowego partactwa, żywił podziw dla arcydzieł.

1/ Inspiracją do napisania tego artykułu była międzynarodowa konferencja naukowa *Kicz, tandeta, jarmarcznosc w literaturze, kulturze i estetyce*. Częstochowa 18-20 października 1999 r.

> We współczesnej kulturze polskiej jest Gombrowicz naturalnym sojusznikiem każdego, kto nie godzi się na agresywny humbug i hucpę, kto nazywa po imieniu komercyjny bądź ideologiczny kicz. Kicz, jaki się bezczelnie podaje za sztukę.[3]

Zawarte w cytowanej opinii pejoratywnie nacechowane określenia slogan reklamowy stara się rozbroić poprzez wytrącanie z ręki gotowej do strzału broni. Kiedy bowiem w spreparowanym na potrzeby internetowego serwisu haśle krzyczy się: „precz z...", chodzi wcale nie o to, żeby coś przepędzić, ale raczej, żeby to usankcjonować. W istocie artykułuje się tu przewrotnie zgoła odmienny w tonie okrzyk: „Niech żyje ersatz, imitacja, kicz, humbug, hucpa i tandeta!". Uwidacznia się zatem mechanizm typowy dla kultury masowej, która

> często uważana za najgroźniejszą antagonistkę awangardy, pogardliwie traktowana jako kultura „niska", pasożytnicza, wyposażona jest jednak – i to niechętnie, ale z szacunkiem przyznają nawet jej krytycy – w wielką siłę asymilacji, przyswajania i włączania w swój obieg najdzikszych nawet pomysłów ekscentrycznych artystów, korzystania z gestów buntu przeciw sobie skierowanych.[4]

Już choćby dlatego niełatwo jest zmagać się z przywołaną w tytule tego szkicu „tandetą". Wprowadzoną kategorię traktuję jako nadrzędną i neutralną wobec takich pojęć, jak: *ersatz*, imitacja, kicz, humbug, hucpa, a ponadto szmira, bylejakość, banał, stereotyp, klisza, slogan, *camp* itp. Choć daleka jestem od pełnego utożsamiania tych zjawisk, pozostaje bezsporne, że w obecnie toczonych dysku-

---

2/ Zob. „Tygodnik Powszechny" 1999 nr 31, s. 1, 8-9. Znamienne wydaje się samo odwołanie do tej właśnie wypowiedzi, zwłaszcza jeśli zważy się na fakt, że równolegle na internetowych stronach „Tygodnika Powszechnego" ową ankietę rekomendowano całkiem inaczej:
„Gombrowicz po 30 latach od śmierci pisarza... Dla Jerzego Giedroycia nadal «nie upupiony przeciwnie, można zauważyć zaciekawienie nim nie tylko w młodym pokoleniu; według Jana Błońskiego «czeka go umiarkowana, ale bardzo trwała obecność literacka, w Polsce i na świecie: jedyna wieczność, na którą liczył»; Stefan Chwin ubolewa, że nie dane mu było «uczyć się w przedwojennym gimnazjum, w którym wykształcenie zdobywał mój ojciec, a które to gimnazjum zostało w *Ferdydurke*» i dodaje: «Nie jestem pewien, czy ta prawda, którą przed nami [Gombrowicz] odsłania, rzeczywiście nas wzmacnia i czy pomaga nam w spotkaniu z tym, co w życiu najgorsze». W ankiecie „Tygodnika Powszechnego" o aktualności Gombrowicza wypowiadają się także: Ewa Bieńkowska, Wojciech Bonowicz, Michał Głowiński, Piotr Gruszczyński, Maria Janion, Jerzy Jarocki, Jerzy Jarzębski, Wojciech Karpiński, Jan Kott, Zdzisław Łapiński, Zbigniew Mentzel, Czesław Miłosz, Ryszard Nycz, Marian Stała, Jan Józef Szczepański".

3/ Na temat stosunku Gombrowicza do kiczu zob. też J. Jarzębski *Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)*, „Teksty Drugie" 1996 nr 4, s. 52-70.

4/ K. Rudzińska *Awangarda a kultura masowa*, w: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, pod red. S. Żółkiewskiego, M. Hopfinger i K. Rudzińskiej, Wrocław 1974, s. 117.

sjach pojęcia te wykazują daleko idące zbieżności. Tytułową „tandetę"[5] traktuję jako swego rodzaju konglomerat łączący bliskie sobie kategorie. Jej status wcale nie musi być jasny; jest jednak coś, co przesądza o możliwości jej wyodrębnienia. Przywoływanych wcześniej terminów nie stosuje się dziś bezrefleksyjnie, co więcej, ich pojawieniu się w konkretnej wypowiedzi artystycznej towarzyszy zwykle wyraźnie zauważalny dystans i odczuwalne napięcie, którego nie sposób rozpatrywać bez odwołania się do pojęcia gry. (Innymi słowy, coraz mniej jest w tej chwili miejsca na tandetę bez „tandety").

W tym tekście interesują mnie przede wszystkim przyczyny, które decydują o zawrotnej wręcz karierze owej jakości w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych. Z czego wynika i na czym polega pociągający urok „tandety", bez której literatura współczesna niemal nie może się już obecnie obyć? Po części na pewno z chęci z d i a g n o z o w a n i a w s p ó ł c z e s n o ś c i. „Nie jest szczególnie odosobniony pogląd, że nasza epoka jest epoką kiczu"[6]. Wszechobecny jego zalew nie mógł nie zostać dostrzeżony. Naturalne są więc literackie reakcje na to zjawisko, od jego negacji, przez wyważony stosunek, aż po aprobatę. Przemiany ustrojowe w Polsce po 1989 roku doprowadziły między innymi do niczym nie hamowanego kontaktu z kulturą masową Zachodu. Wcześniej nie było do niej nieograniczonego dostępu. Co nie znaczy, że nie istniało na nią zapotrzebowanie. Istniało i było w jakiejś mierze rekompensowane przez jej rodzimą wersję w dwojakim wydaniu; z jednej strony, mówiąc w wielkim skrócie, był kicz na usługach ideologii; z drugiej strony – w polskiej tradycji było od dawna miejsce na penetrację rodzimych wzorców kultury jarmarcznej przez literaturę już wcześniej dowartościowanej[7]. Teraz jednak literatura nagle znalazła się również w supermarkecie[8] i nie mogła pozostać wobec tego faktu obojętna. Dochodzi dziś zatem do wzajemnego przenikania się rodzimej tradycji i obcych wzorów („kultura makatek" nakłada się na „kulturę Disneylandu"), co z kolei w praktyce, bywa, owocuje ciekawymi efektami artystycznymi.

Dobitnego przykładu dostarcza tu twórczość Andrzeja Stasiuka (przede wszystkim jako autora tomów opowiadań: *Opowieści galicyjskie*, *Przez rzekę*, *Dukla* oraz książki *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*), którego pisarstwo próbuje przyłapać rzeczywistość na gorącym uczynku, wniknąć w specyfikę dzi-

5/ Właśnie to pojęcie uznaję za nadrzędne ze względu na jego możliwie najszerszy zakres znaczeniowy, czym różni się ono wyraźnie od kiczu. Kicz zawsze odnosi się do sztuki (nawet jeśli sytuuje się go na jej antypodach lub traktuje się go jako jej krzywe zwierciadło), „tandeta" zaś nie implikuje podobnych związków. Na ten temat zob. A. Schnle *„Sklepy cynamonowe" Brunona Schulza: apologia tandety*, w: *Schulz in memoriam 1892-1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, wyd. 2, Lublin 1994, s. 59-60.

6/ W. J. Burszta, K. Piątkowski *O czym opowiada antropologiczna opowieść*, Warszawa 1994, s. 121.

7/ Na ten temat zob. S. Morawski *Sztuka masowa a elitarna – za i przeciw*, w: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 73-104.

8/ Zob. J. Klejnocki, J. Sosnowski *Literatura w supermarkecie*, w: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 41-58.

siejszej codzienności, zmierzyć się z realnym światem i utrwalić ulotne „tu i teraz". Można również podobne zjawisko dostrzec w *Szkole wdzięku i przetrwania* Piotra Wojciechowskiego czy w *Czytadle* Tadeusza Konwickiego, gdzie wyraźny jest przede wszystkim prześmiewczy ton i zacięcie demaskatorskie autorów, którzy balansując na granicy groteski, chcą obnażyć płytkość intelektualną masowych wytworów zawłaszczających obecnie naszą zbiorową wyobraźnię.

Nie jest to jednak tendencja dominująca. Wydaje się bowiem, że polską literaturę dziś bardziej interesuje „teraz" niż „tu". Zależy jej nie na podążaniu tropem czysto rodzimej specyfiki, ale raczej na zapuszczaniu się w rejony, z których łatwo uchwycić symptomy współczesności w wymiarze globalnym. A skoro tak, nie może tracić z pola widzenia wszechobecnych rekwizytów kultury pop i nie jest w stanie uniknąć konfrontacji z „tandetą", musi ją dopuścić do głosu i włączyć do prowadzonego dialogu, w którym jest ona przecież i tak stroną. W ten sposób postępuje na przykład Krzysztof Varga, który w swoich ostatnich utworach (*Bildungsroman*; *45 pomysłów na powieść. Strony B singli*; *Śmiertelność*) wychodzi od banalnych doświadczeń uczestnika i konsumenta kultury, także tej masowej, i buduje w oparciu o nie swoistą metafizykę strywializowanej codzienności, dając „tandecie" szansę przedstawienia własnych racji. Zakrojony przez niego projekt uwzględnia, dość nieoczekiwanie, szczególną predyspozycję „tandety", za pomocą której podkreśla się prowizoryczność (i w tym sensie „tandetność") egzystencji. Przemijanie, obumieranie, śmiertelna choroba, którą wszyscy jesteśmy dotknięci, czyni z nas podmioty „jednorazowego użytku". Właśnie wobec tandetności „wykonania" okazujemy się najbardziej bezradni. Nic tak dobrze nie oddaje kruchości istnienia jak nietrwale rekwizyty i gesty, z założenia skazane na szybkie odejście w niebyt lub, co najwyżej, przystosowane do poniewierania się na śmietniku kultury.

Zainteresowanie „tandetą" wynika zatem w dużym stopniu z jej uniwersalnego charakteru. Można powiedzieć, że ciągle jest w nas silna potrzeba tworzenia odpowiedników średniowiecznych katedr, odwoływania się do łatwo rozpoznawalnego kodu kulturowego o jasnej i czytelnej dla wszystkich symbolice. Ta analogia wskazuje również na pewne istotne przesunięcie w funkcjonującym obecnie modelu komunikacji, narzucanym przez kulturę masową. Nacisku nie kładzie się bowiem dzisiaj na trwałe fundamenty, o wiele bardziej liczą się k r u c h e podstawy, a u l o t n o ś ć – czy jak chce Paul Virilio: „e s t e t y k a z n i k a n i a"[9] – staje się nieodłączną cechą świata zanurzonego w pop-kulturze.

9/ Zob. P. Virilio *Esthéthique de la disparition*, Paris 1980. Por. też K. Wilkoszewska *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna" 1993 nr 1, s. 108-113; M. Bieńczyk *Homo Pyknolepticus*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, pod red. D. Siwickiej, M. Bieńczyka, A. Nawareckiego, Warszawa 1996, s. 31-42; A. Zeidler-Janiszewska *Od futurystycznych fantazji do estetyki znikania*, w: *Między melancholią a żałobą*, Warszawa 1996, s. 120-137; T. Kostyrko *Sztuka w perspektywie czasu rzeczywistego*, w: *Kultura i sztuka u progu XX wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997, s. 279-282; K. Loska *Nowe media albo estetyka katastrofy*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 1999, s. 305-312; K. Loska *Wojna i prędkość. W stronę estetyki katastrofy Paula Virilio*, „Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej. Studia z filozofii filmu", t. XXVI, Kraków 2000, s. 195-208.

Uniwersalność ma dzisiaj polegać nie na trwałości, ale na powszechnej rozpoznawalności i łatwości przyswajania produkowanych treści. Usankcjonowana obecnie łatwość, a zarazem wyrazistość to kolejne atrybuty „tandety", od dawna jej przypisywane, a teraz tym bardziej w nią wkalkulowywane. Znakiem czasu staje się frazes z organicznie przypisaną mu głosłownością. Dziś wszystko można sprowadzić do chwytliwego sloganu, za którym stoi intelektualna pustka. Twórcy literatury współczesnej wyciągają z tego faktu różne konsekwencje. Z jednej strony, pociąga ich sama skala tego zjawiska i próbują je w specyficzny sposób unaocznić. Szukają mianowicie jakichś granic, które dałoby się jeszcze przekroczyć; czynią wysiłki, by dotrzeć do jakiegoś tabu, tylko po to, żeby je natychmiast naruszyć; innymi słowy, eksperymentują w literackim laboratorium, pytając, co jeszcze da się zbanalizować. Z drugiej strony, starają się obnażyć sam mechanizm tworzenia myślowej próżni, a być może również wskazać na przyczyny nieustannego banalizowania. Bywa też, iż obie strategie łączą, wychodząc z założenia, że do banału można dotrzeć tylko przez banał[10]. Wtedy sięgają po parodię jako skuteczne narzędzie demaskacji. Tak czyni na przykład Manuela Gretkowska[11], Cezary Domarus, Cezary K. Kęder czy Roman Praszyński.

W nieco innym wymiarze te kwestie unaoczniły się w propozycjach twórców undergroundowych art-zinów oraz dokonaniach artystów zaliczanych do nurtów alternatywnych, a zwłaszcza reprezentantów gdańskiego TotArtu i grupy Zlali Mi Się Do Środka (działalność poetycka i prozatorska Dariusza Brzóski-Brzoskiewicza, Lopeza Mausere, Ryszarda Tymona Tymańskiego, Artura Kudłatego Kozdrowskiego...) oraz pisarzy związanych z pismem i wydawnictwem „Lampa i Iskra Boża", prowadzonym przez Pawła Dunin-Wąsowicza (powieść tegoż *Rewelaja* oraz twórczość Sławomira Burszewskiego, Aleksandra Jensko, Andrzeja S. Rodysa, a w niektórych fragmentach również Jana Sobczaka i Marka Sieprawskiego[12]). W odniesieniu do tego zjawiska zaczęto używać nawet terminu „banalizm"[13]. W jego wylansowaniu pomogła praca niemieckiego badacza Michaela Fleischera, który dostrzegł, że w polskim undergroundzie literackim

---

[10] Na temat uwikłań i statusu banału dzisiaj zob. K. Piątkowski *Estetyka współczesnego banału*, w: *Antropologiczne przechadzki po kulturze*, pod red. W. J. Burszty, Poznań 1996, s. 77-93.

[11] Zob. M. Miszczak *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*, „Teksty Drugie" 1998 nr 6, s. 135-153.

[12] Por. też wypowiedź P. Dunin-Wąsowicza na temat poezji autorów stale obecnych na łamach pisma: *Stajnia „Lampy i Iskry Bożej"*, „Nowy Nurt" 1994 nr 4, s. 7.

[13] Zob. *Banalizm*, w: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz i K. Varga, Warszawa 1998, s. 8-10; a także G. Planeta [P. Dunin-Wasowicz?] *Banalizm, czyli honorowe wyjście z sytuacji*, „Fronda" 1995 nr 4-5, s. 113-120 (do tekstu dołączona została *Krótka antologia banalizmu*, egzemplifikująca zjawisko) oraz *Literatura to nie wagon. Z Pawłem Dunin-Wąsowiczem rozmawia Krzysztof Varga*, „Czas Kultury" 1996 nr 2, s. 24-28. Na temat genezy i kariery pojęcia zob. też D. Nowacki *Banalizm jest dobry na wszystko!*, „FA-art" 1998 nr 1-2, s. 11-14.

> To co codzienne, banalne i trywialne stanowi centrum wielu tekstów, „banalne" są zarówno tematy i poruszane problemy, jak i zastosowane środki, które służą do osiągnięcia tego celu. [...] Tekst kształtowany jest jako nieinteresujący, pozbawia się go takich cech, które zwyczajowo wyróżniają go jako tekst literacki, artystyczny, wartościowy itd., względnie nie jest on w te cechy wyposażony, jednak w taki sposób, który sprawia, iż staje się on ponownie interesujący, jednakże dla kogoś, kto należy do danej subkultury, a zatem zna powyższą metodę.[14]

Wzmożone dzisiaj zainteresowanie „tandetą" wypływa także ze swoistej przewrotności: skoro banał i tak jest banalny, a „tandeta" i tak tandetna, skoro do niczego ponad sobą nie pretendują, to może warto właśnie te cechy uznać za szczególnie pociągające i potraktować jako bezprecedensowy atut. Banału nie sposób już przecież zbanalizować; jeśli coś jest tandetne, to nie może się przecież stać tandetne do kwadratu (no bo jak zrobić coś jeszcze bardziej kiczowatego od kiczu?). Utandetnienie „tandety" może prowadzić tylko do przekształcenia jej w coś diametralnie od niej różnego, czyli, innymi słowy, w „antytandetę". Tyle że – i tu wylania się istotna dla literatury współczesnej kwestia – przywołane założenia dotyczą jakiejś „tandety" absolutnej, bytu idealnego. Tymczasem ideał złego smaku jest równie nieosiągalny jak ideał piękna. Dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek nie ma co do tego złudzeń, co w sposób dobitny ilustruje *casus* bohatera powieści Anny Burzyńskiej, tytułowego „fabulanta", który właśnie w swojej pisarskiej nieudolności widzi dla siebie szansę:

> W poczuciu ostatecznej klęski chciałem już napisać cokolwiek. Może – myślałem – skoro nie mogę napisać prawdziwej dobrej powieści, to na przykład uda mi się napisać złą, ale prawdziwie złą powieść? Może lepsza niezła zła powieść niż zła powieść dobra? Albo – lepsza zła w garści niż garść pustych kartek. Pomysł sam w sobie wydał mi się dobry. Nawet na kilka godzin zyskałem dobry humor. Skacząc i podśpiewując, dodawałem sobie ducha. Będę złym pisarzem z prawdziwego zdarzenia, zostanę arcymistrzem złej powieści. A może potem uda mi się jeszcze gorsza? Zostanę jej wynalazcą i głównym epigonem – szeptałem sobie podniecony. Nie mając stosownych zalet – z ich braku uczynię cnotę. Mierny i niedojrzały – niedojrzałością będę pisał. Miernotę na piedestał wyniosę. Z kiczu uczynię kicz kiczów. *W końcu nie tylko niższy powinien być stwarzany przez wyższego, ale i na odwrót – wyższy przez niższość...*
>
> Ale próby napisania prawdziwie złej powieści także skończyły się fiaskiem. Żadna nie była wystarczająco dobra. A raczej żadna nie była wystarczająco zła. Zdawało mi się, że popadam w obłęd. Zła dobra czy dobra zła? – krążyłem dookoła biurka i oburącz ściskałem

---

14/ M. Fleischer *Overground. Die Literatur der polnischen altenativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre*, München 1994; cyt. za: *Xerofuria. Antologia-katalog. III warszawski Art Zine Show 20 maja 1995*, oprac. P. Dunin-Wasowicz, Warszawa 1995, s. 127 (fragment pracy Fleischera w tłumaczeniu M.J. Jaworowskiego został opatrzony tytułem pochodzącym od redaktora antologii: *Banalizm? Overground: cechy charakterystyczne – tendencje – prądy*).

czaszkę. *Co robić? Jak związać moje pisanie z moją rzeczywistością? Gdzie jest rzeczywistość godna opisania?* Gdzie się zapodział świat do przedstawienia? Nie miałem najmniejszego pojęcia. Czas, jak to czas, pędził nieubłaganie, *ja zaś nadal nie byłem pisarzem*.[15]

Zaiste przewrotny to pomysł, by wznieść się do panteonu arcydzieł przez stworzenie szmiry doskonałej. Uwidacznia się tu jednak jeszcze szersze zjawisko. Ciągle nie znika bowiem zapotrzebowanie na arcydzieło, a zarazem trwa dziś poszukiwanie nowych jego wyznaczników, co zresztą owocuje również nowymi propozycjami odczytań ważnych utworów z epok minionych. Zaczyna upowszechniać się model lektury „przez kicz"[16]. Ma to służyć jednak niekoniecznie ewentualnej weryfikacji wartości konkretnych tekstów; istotniejsza wydaje się chęć odkrycia prawidłowości, które pozwolą usankcjonować współczesny (czy: postmodernistyczny) awangardowy „epigonizm" jako równie atrakcyjny jak dawniej obowiązujący – a kto wie, czy od niego nie lepszy – sposób uprawiania literatury. W pogoni za arcydziełem schwytano „tandetę" za rogi, ale i w pogoni za „tandetą" chce się ujarzmić arcydzieło. Ten właśnie mechanizm sparodiowała Anna Burzyńska w *Fabulancie*, wskazując jednocześnie na uwikłania współczesnej litera-

---

15/ A. Burzyńska *Fabulant*, Kraków 1997, s. 36. Zgodnie z podaną w książce informacją (s. 189) pierwszy z wyróżnionych kursywą fragmentów pochodzi ze *Wspomnień polskich* W. Gombrowicza, a dwa kolejne z *Wyznań twórcy pokątnej literatury erotycznej* J. Pilcha.

16/ Por. T. Bujnicki *Dwa końce wieku przez pryzmat dzisiejszej lektury „Quo vadis" Sienkiewicza*, w : *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, pod. red. J. Abramowskiej i A. Brodzkiej, Poznań 1997, s. 221. Pisząc o lekturze „przez kicz", autor ma na myśli interpretację kiczotwórczą, bardzo często, zgodnie z „duchem czasu", dziś dokonywaną. Taka interpretacja przebiega pod znakiem przewartościowywania, ma ona na celu zmianę dotychczasowego postrzegania dorobku konkretnego twórcy; spektakularnych egzemplifikacji dostarcza obecne odczytywanie dzieł S. Żeromskiego (dotyczy to zwłaszcza *Popiołów*, co jest przykładem rzeczywiście znamiennym, bo włączonym już w dyskurs *stricte* literacki; *vide* A. Libera *Madame*, Kraków 1998, zwłaszcza s. 52-61, 205, 303). Kwestionuje się obecnie nie tylko same teksty literackie, ale również modele ich odbioru, co dobitnie pokazał M. Kundera na przykładzie analizy interpretacji opowiadania Hemingwaya (M. Kundera *W poszukiwaniu utraconej teraźniejszości*, w: *Zdradzone testamenty. Esej*, przeł. Marek Bieńczyk, Warszawa 1996. Cytat właśnie z tego eseju Kundery M. Janion umieściła w tytule swojej książki, traktującej również o współczesnej podatności na kicz – por. M. Janion *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś"*, Warszawa 1996). W podobnym duchu reinterpretacji dorobku naukowego J.Z. Jakubowskiego dokonał M. Głowiński *Humanistyka najmniejszego wysiłku*, w: *Pismak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach*, Warszawa 1995. Mnie jednak interesuje nieco inny aspekt współcześnie praktykowanej lektury „przez kicz". Chodzi mi nie tyle o tworzenie kiczotwórczych interpretacji, ile o uwidaczniające się podczas takiej lektury obnażanie konwencjonalności odczytywanych tekstów, wtrącanie ich w uschematyzowane ramy, podkreślanie ich iluzoryczności. Por. też M. Miszczak *Lektura przez kicz – pułapka czy szansa?*, w: *Kicz, tandeta, jarmarczność w literaturze, kulturze i estetyce. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*. Częstochowa 18-20 października 1999 r. (w druku).

tury, za wszelką cenę próbującej usankcjonować błędne kolo, z którego nie może się ona wydostać. Dobitnie ten swoisty nie tylko dla literatury dylemat sztuki współczesnej wyraził Krzysztof Piątkowski:

> Wykorzystywane formy mają charakter g r y, repertuar użytych środków często zyskuje wymiar c y t a t u (jak w pop-arcie), a przecież gra jest trywialną formą estetyczną, zapożyczenie – zaprzeczeniem oryginalności.[17]

Taka właśnie diagnoza kondycji współczesnej literatury została zawarta w *Fabulancie*, ale problem ma szerszą skalę, bowiem powieść uwidacznia i inną prawidłowość. Żeby bowiem sformułować ową diagnozę, nie wystarczy ją w dowolny sposób zwerbalizować, trzeba jeszcze umieć ją dziś wypowiedzieć w adekwatnym języku, a więc sięgnąć po parodię i zestaw chwytów jej właściwych. Istotny i znamienny wydaje się fakt, że do uwidaczniania współczesnych tekstowych uwikłań wykorzystuje się w powieści właśnie „tandetę". Przesądza o tym jej kolejna właściwość.

„Tandeta" może obecnie służyć jako wyraźny s y g n a ł m e t a l i t e r a c k o ś c i. Posługiwanie się „tandetą" sprzyja bowiem ujawnianiu schematycznego charakteru tekstu literackiego. Podważając negatywne nacechowanie „tandety" i włączając ją w nowe konteksty, obnaża się konwencjonalny charakter wszelkich wartościujących określeń, jak również konwencjonalność samego przekazu literackiego, którego nie można nigdy sprowadzać na poziom dosłowności. Ta praktyka nie jest obca m.in. Zycie Rudzkiej w *Ucztach i głodach*, Markowi Bieńczykowi w *Terminalu*, Indze Iwasiów w *Miasto-Ja-Miasto*.

„Tandeta" znakomicie nadaje się do powierzonej jej roli, wydaje się w naturalny sposób do niej predestynowana ze względu na swoją, by tak rzec, t r a n s p a r e n t n o ś ć. Akcentowana p r z e z r o c z y s t o ś ć b a n a ł u sprawia, że zwraca on uwagę na samo tworzywo, z którego jest zrobiony. Pojawiające się w tekstach kolekcje klisz językowych mają wydobywać na światło dzienne cechy warsztatu pisarskiego i odsłaniać autorskie strategie. Funkcjonują one więc w utworach jako swego rodzaju odsyłacze, ujawniające mechanizmy tworzenia czysto fikcjonalnych przekazów, które powołuje do istnienia sam język i które poza nim nie mają racji bytu. Za pomocą „tandety" dość łatwo przecież zasugerować, że każdy twórca jest dzisiaj przede wszystkim wytwórcą. Nieprzypadkowo rozpatruje się ją ostatnio w kategoriach *simulacrum*[18]. Podkreśla się tym samym podatność „tandety" na odwzorowywanie porządku tekstowej hiperrzeczywistości, ma to być na

---

17/ K. Piątkowski *Estetyka...*, s. 90.

18/ Zob. D. Głowacka *Wzniosła tandeta i „simulacrum": Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie" 1996 nr 2/3, s. 72-91. Zob. też omówienie tego szkicu, dokonane przez L. Witkowskiego: *Ambiwalencja kiczu jako wyzwanie w kulturze (elementy metapedagogiczne w ilustracjach nie tylko estetycznych)*, w: *Nieobecne dyskursy*, cz. V, pod red. Z. Kwiecińskiego, Toruń 1997, s. 36-38.

trwałe przypisany jej atrybut. W tym sensie jest ona doskonale niedoskonała, obrazuje bowiem mechanizm wytwarzania sensów, za którymi nic się nie kryje. To, czego „tandecie" brakuje, staje się więc w tym kontekście jej największym przymiotem. Jej iluzoryczny charakter pozwala bowiem doskonale uchwycić, jak literatura powołuje do istnienia byty pozbawione realnych desygnatów.

Wszystkie przywoływane tu aspekty związane z dzisiejszym sposobem funkcjonowania „tandety" w tekstach literackich wskazują na jeszcze jeden ważny trop. Za podstawowy wyznacznik „tandety" wypada bowiem uznać kontrowersyjność. Kontrowersyjność jest przecież zamierzoną strategią komunikacji wszędzie tam, gdzie pojawia się cudzysłów i nawias. Z jednej strony, nie da się bowiem zapomnieć o naturalnym polu odniesień, które każe kojarzyć „tandetę" z tym, co jest wyprane z głębszych treści, z drugiej strony – istnieje przecież bardziej wysublimowany sposób obchodzenia się z tym pojęciem. Nie ulega wątpliwości, że bywa ono przecież stosowane prowokacyjnie. Co więcej, zaczęło od niedawna służyć również jako tarcza ochronna, rodzaj parawanu, za którym łatwo się skryć właśnie po to, żeby uniknąć posądzenia o miałkość i płyciznę intelektualną. Przy posługiwaniu się tą kategorią uwidacznia się często gra asekuracyjnych chwytów. Oto przykłady obrazujące w skrócie owo zjawisko: jeśli nazywam się Samantha Kitsch – pod takim pseudonimem ukrywa się autorka (autor?) tomiku poetyckiego *Bahama* i drukowanych w czasopismach opowiadań – to jestem przecież kiczowata świadomie; jeśli Antoni Libera w *Madame* co i rusz wplata w tok utworu uwagi na temat kiczu, to czyni tak po to, by dać wyraźny sygnał, że ciągle zachowuje odpowiedni dystans; jeśli Manuela Gretkowska nie ukrywa, że tworzy „harlequiny dla intelektualistów", to nie wypada, żeby ktoś czynił jej z tego zarzut; jeśli na okładce zbioru opowiadań Marka Sieprawskiego *Twist*[19] umieszcza się w funkcji przewrotnej rekomendacji przedrukowane z czasopism opinie o nieporadności i wtórności pisarskiej autora, to nie ma już sensu tych głosów potwierdzać (można co najwyżej z nimi polemizować)...

„Tandeta" daje o sobie znać nie tylko w samych tekstach, narzuca ona bowiem swoisty język ponadtekstowej komunikacji. O pełnym sensie utworu ma decydować zarówno on sam, jak i towarzyszące mu działania, cała otoczka sprawiająca, że i literatura nie może się dziś obyć bez spektaklu. Z „tandetą" łączy się przecież także spektakularność; w literaturze współczesnej wyciąga się z tego faktu konsekwencje. Oprawa jest równie istotna jak sam przekaz, czasem bywa nawet istotniejsza, bo przekaz nie może bez niej w pełni funkcjonować[20].

19/ M. Sieprawski *Twist*, Warszawa 1996.

20/ To zjawisko zostało już dobrze zanalizowane w odniesieniu do kultury popularnej, np. J. Fiske zwraca uwagę, że „tzw. «kultura Madonny» nie może zostać nigdy w pełni odczytana z wybranego arbitralnie jako prymarny jednostkowego tekstu (np. piosenek Madonny), lecz z intertekstualnego łańcucha (nagrania Madonny, plakaty Madonny, koncerty, styl «na Madonnę», artykułowany na przykład przez kod odzieżowy czy fryzurę, który dodatkowo powinien być zawsze odczytywany w swoim społecznym użyciu). [...] «Plakaty Madonny są tak samo częścią jej znaczeń, jak piosenki i wideo;

Przy okazji trzeba podkreślić dwuznaczność formułowanych dzisiaj przekazów artystycznych, których twórcy świadomie stosują „podwójne kodowanie". Nie chodzi przy tym jedynie o to, by z „tandety" uczynić jednocześnie „wytrych" i skuteczną obronę przed tym „wytrychem". Szukanie inspiracji w obrębie kultury masowej nie prowadzi w tym przypadku jedynie do odkrycia w jej obrębie nowych podniet i nie wyzyskanych jeszcze artystycznie obszarów, traktowanych wcześniej w sposób bezrefleksyjny. Celowo programuje się tu inną sytuację, wyciągając jak najdalej idące konsekwencje z praktyk awangardowych, a zarazem wyraźnie się im przeciwstawiając. Otóż, twórcy współcześni nie tylko wiedzą, że nad ich działalnością „rozpościera się jeszcze sfera wychwytywanych przez kulturę masową poszczególnych pomysłów i motywów"[21], ale w dodatku upowszechnialność rozmaitych artystycznych formuł wcale im nie przeszkadza. W pełni akceptują dziś fakt, że tak jak towarem jest sama „tandeta" w różnorakim wydaniu, tak samo towarem może się stać prowadzona z nią gra. Staje się to dla nich wręcz sytuacją pożądaną, projektowaną z pełną świadomością. Z góry zakłada się więc, że zadziała tu mechanizm samozwrotny i gra z „tandetą" zostanie kupiona przez rynek, bo w istocie tylko w ten sposób można przyjętą strategię artystyczną w pełni zweryfikować. Dokonująca się transakcja opiera się więc na swoistej w y m i e n i a l n o ś c i, do czego akurat „tandeta" jest szczególnie predestynowana. Na naszych oczach artysta zamienia się w „konferansjera"[22]...

---

fan dekorujący swój pokój ikonami Madonny; wannabees (czyli fanki stylizujące swój ubiór na Madonnę) są agentkami jej kultury. Owe teksty (pokoje, ciała przebranych fanów) są równie znaczące jak sama Madonna»" (J. Fiske *Reading Popular Culture*, Boston-London-Sydney 1989, s. 6 – cyt. i omówienie spostrzeżeń J. Fiske podaję za: J. Ziemek *Music Television – produkcja /konsumpcja/ ekspertyza*, „Easy Rider" 1997 nr 10/11, s. 27). Wspominam o tym ze względu na próbę przeniesienia dziś tego zjawiska na grunt literacki. Mam tu jednak na myśli parodię podobnych strategii (*casus* kolejnych wydań *Parnasu-bis. Słownika literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, gdzie pełen sens przekazu można odczytać dopiero w kontakcie z wszystkimi trzema wydaniami; prześmiewczy dystans uwidacznia się też w prowokacyjnej formule pisma „Lampa i Iskra Boża" – zob. zwłaszcza numer wydany z okazji dziesięciolecia istnienia pisma: „Lampa i Iskra Boża" 1998 nr 13; ostatnio ciekawego przykładu dostarczają też P. Dunin-Wąsowicz i A. St. Rodys w książce *Odczapów. Przewodnik dla turystów mentalnych*, Warszawa 1999).

21/ K. Rudzińska *Awangarda...*, s. 142. Zob. też M. Baranowska *Próby przekraczania granic sztuki przez awangardy*, w: *Społeczne funkcje...*, s. 152-158; Z. Bauman *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5/6, s. 171-179; R.E. Krauss *Oryginalność awangardy*, przel. M. Sugiera, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 399-420; A. Huyssen *Nad mapą postmodernizmu*, przel. J. Margański, tamże, s. 469-519.

22/ Określeniem tym posługuje się S. Morawski, omawiając krytycznie koncepcję estetyzacji kultury, zaproponowaną przez Mike'a Featherstone'a w pracy *Consumer Culture and Postmodernism* (1991). Por. S. Morawski *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1996, s. 32-34.

Wprawdzie przedstawione przeze mnie rozważania to tylko próba rozpoznania grząskiego terenu, warto jednak w oparciu o nie pokusić się na koniec o generalną konkluzję dotyczącą statusu „tandety" dzisiaj. Dokonuje się oto na naszych oczach proces, który w skrócie można by nazwać r e k o n s t r u k c j ą k o n s t r u k c j i. Na pierwszy plan zaczynają się wysuwać dotąd całkowicie pomijane lub bagatelizowane aspekty zjawiska od dawna obecnego w kulturze. Gra toczy się dziś nie przeciwko „tandecie", ale o „tandetę", z „tandetą", przez „tandetę", no i oczywiście jest to jednocześnie gra „tandetą". Owa gra uwidacznia się zaś nie tylko w obrębie samego tekstu (na poziomie świata przedstawionego, konstrukcji utworu, gatunkowej identyfikacji czy we wpisanym modelu odbioru), ale także wokół niego (a więc w sposobach jego odczytań, w towarzyszących mu mechanizmach promocyjnych czy autopromocyjnych, w strategiach medialnych). Na styku tych wszystkich sposobów radzenia sobie dziś z „tandetą" tworzą się nowe ramy pojęciowe dla tego ciągle oswajanego zjawiska współczesnej kultury. Gra z „tandetą" próbuje wyjść poza ograniczenia banału, nie tracąc go z oczu. Odbiorcom zaś proponuje się bieg na dezorientację.

Roztrząsania i rozbiory

Pamiętajcie o obrazach

Gdy w 1992 r. ukazały się drukiem *Literackie „teorie widzenia" w prozie dwudziestolecia międzywojennego* Barbary Sienkiewicz, miałem cichą nadzieję, że ta niewielka książka (mojej Uczennicy) odegra rolę podobną do tej, jaka stała się udziałem – ogłoszonego dziesięć lat wcześniej, a przed czterema laty wznowionego – *Poetyckiego modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* Włodzimierza Boleckiego. Dla nowatorskich kształtów polskiej sztuki narracyjnej Bolecki szukał wyjaśnień w cytatach struktur poetyckich; to jedno z ostatnich świadectw przemożnego wpływu dwudziestowiecznych teorii języka poetyckiego na postrzeganie „literackości" (utożsamianej z „poetyckością") całej literatury, wraz z rozległymi obszarami „niepoezji"[1]. Sienkiewicz zaproponowała inną perspektywę: zajęła się korespondencją sztuk wizualnych i werbalnych, czyli poetyką unaocznienia – podporządkowaną aktywnym „izmom" malarskim. Na przykładzie trzech dzieł: *Generała Barcza* Juliusza Kadena-Bandrowskiego, *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej i eksperymentalnej prozy Debory Vogel pt. *Akacje kwitną* ukazała strukturalne podobieństwa między malarskimi „widzeniami" rzeczy, pejzażu, człowieka, a obrazowaniem powieściowym. Jej zdaniem, zarówno w malarstwie końca XIX i początków XX wieku, jak i w prozie międzywojennej

> można wyróżnić co najmniej kilka podstawowych sposobów widzenia (i związanych z nimi „kątów załamania"), podporządkowujących sobie świadomość poszczególnych artystów, grup i kierunków artystycznych; można mówić wręcz o konstytuowaniu się swego rodzaju konwencji widzeniowych, dominujących w różnych latach i w różnym stopniu. Wśród nich należałoby wymienić niewątpliwie ekspresjonistyczną, konstruktywistyczną i nadrealistyczną, a także – ciągle zaznaczającą swą obecność [...] – impresjonistyczną [...].[2]

1/ Ta opozycja: „poezja" – „niepoezja" – eksponowana w tytule zbioru szkiców Zbigniewa Bieńkowskiego z 1967 r. – także należy do epoki gasnącego dziś „panpoetyzmu".

2/ B. Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia" w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1993, s. 31.

Program badań, naszkicowany w *Literackich „teoriach widzenia"* Barbary Sienkiewicz, przerastał możliwości najbardziej ofiarnego proletariusza literaturoznawstwa. Był w istocie planem zajęć dla całej „szkoły" (która się nie ukonstytuowała). Gdyby tezy zawarte w tej książce zainspirowały innych znawców (na co liczyłem), odsłoniłaby się faktyczna moc malarskich wpływów i zależności w ewolucjach prozy fabularnej, a zapewne także w eseju, liryce, dramacie.

Dlaczego tak się nie stało? Przeszkodził Duch Czasu.

Oto najbardziej wpływowe czy modne nurty metodologiczne lat dziewięćdziesiątych, najgorętsze aury intelektualne minionej dekady, nie sprzyjały myśleniu o literaturze w kategoriach obrazu i obrazowości. Rekonstrukcje przestrzeni i czasoprzestrzeni literackich (więc i wypełniających je obrazów), tak istotne w dniach triumfu myśli strukturalno-semiotycznej, odczuwano jako zajęcia już anachroniczne. Z kolei wierne chwili łowy na sylwy, cytaty, pastisze, słowem: na manifestacje więzi międzytekstowych – kazały faworyzować werbalne, dyskursywne, krasomówcze (nieobrazowe) jakości utworu[3].

Lecz Barbara Sienkiewicz (kto ją zna, ten wie) jest nieustępliwa. W swej drugiej, świeżo wydanej książce[4], powtarza dawne pytania. Wznawiany wielokrotnie w XX stuleciu spór między „nowatorami" a „archaistami" o uniezwyklenie, czyli „rewelację", i o więź z przeszłością, czyli „repetycję", przedstawia jako spór o charakter literackiego obrazu, w którym odzywają się (tym razem w esejach i wierszach) malarskie modele, paralele, analogie. Można sądzić, iż podejmując tę kwestię, automatycznie przywodzącą na myśl troski OPOJAZ-u z początków stulecia, badacz skazuje się na sąsiedztwo krępujące, gdyż podręcznikowa wiedza na temat rosyjskiego formalizmu głosi, iż był to kierunek niepogodzony z koncepcją sztuki jako „myślenia obrazami". Tymczasem zarówno z młodzieńczych, jak i z późniejszych prac Wiktora Szkłowskiego autorka wyprowadza trafną obserwację, iż formalistyczna teza o „uniezwykleniu" jako celu naczelnym twórczości pisarskiej odnosi się nie tyle do sposobu wysłowienia, ile – w ostatecznej konsekwencji – do obrazu właśnie. Cóż mianowicie – pyta Szkłowski – uniezwykla się w prawdziwie nowatorskiej sztuce słowa? Forma, owszem, ale nie w imię formy, lecz po to, by zmieniło się widzenie życia.

Siłą omawianej książki jest logika wynikania problemów i tez, a także jasny (hierarchiczny) układ podstawowych opozycji. Opozycję pierwszą, uniwersalną, wielokrotnie komentowaną w historii myśli estetycznej nazwijmy – zgodnie z lekturowymi preferencjami Barbary Sienkiewicz – Lessingowską; jest nią opozycja malarskości i literackości, określana poprzez „naturalność" oraz „sztuczność" znaków – zdeterminowanych przez typ tworzywa. Druga – odnosi się do wydarzeń

3/ Zastanawiać może fakt, iż (z podobnych powodów) nie trafiła w splot żywych koniunktur – przetłumaczona kilka lat temu z rosyjskiego na polski przez Piotra Fasta – Borysa Uspienskiego *Poetyka kompozycji*, dzieło imponująco interdyscyplinarne, ukazujące zbieżność, a nawet niekiedy tożsamość malarskich i literackich „punktów widzenia".

4/ B. Sienkiewicz *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999, s. 252.

w sztuce XX wieku (awangarda *contra* postawangarda). Wreszcie trzecia – pozwala w nagromadzeniu faktów dwudziestowiecznej kultury wyróżnić poezję – opisywaną „dwubiegunowo", a zarazem ewolucyjnie, zgodnie z podtytułem: od Przybosia – do Herberta.

Opozycje te są potrzebne dla utrzymania ładu w świecie postrzeganym w tylu różnych ujęciach, epokach i kolorytach, gdzie Hieronim Bosch spotyka się z Salwadorem Dali, św. Augustyn przechadza się ze Stanisławem Barańczakiem, *Psałterz Dawida* Jakuba Lubelczyka jest czytany uważnie obok dzieł Cypriana Norwida oraz rozpraw i manifestów Wiktora Szkłowskiego i Karola Irzykowskiego, a rozeznanie w pismach Platona czy Lessinga okazuje się tak samo nieodzowne jak egzegeza myśli estetycznej Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego. Równie tłumnie uobecnia się w tej książce świat poetów dwóch pokoleń. Tytuł daje – spełnioną mistrzowsko! – obietnicę prezentacji poezji oraz „kręgów estetyki" Juliana Przybosia i Zbigniewa Herberta. Lecz w formule „od – do" mieści się wielu innych twórców, portretowanych w książce z rozmaitą dokładnością na podstawie wybranych wierszy (niekiedy fragmentów) i eksklamacji programowych: Adam Ważyk, Jerzy Zagórski, Czesław Miłosz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Krzysztof Kamil Baczyński, Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz.

Analityczne, skrzętne „drobnowidztwo", jak to z pewną nieśmiałością nazywa autorka za Irzykowskim (jej akrybia zasługiwałaby raczej na Przybosiowe „ostrowidztwo"), nie uchyla pytań o syntezę, przeciwnie, od spojrzenia z lotu ptaka – już nie tylko na dwudziestolecie, ale na wiek XX (bez Młodej Polski) – zaczyna się ta rozprawa. Tym razem Barbara Sienkiewicz wybiera taktykę zręczniejszą, celniej wymierzoną w aktualność środowiskowych emocji. Nim przedstawi własną typologię historycznoliteracką, sięga do tego, co znane. W rozdziale *Zamiast wstępu* zabiera głos w sporze na tematy tak dziś „gorące", jak modernizm, postmodernizm (intertekstualizm), awangarda, neowangarda, postawangarda... Akceptuje pojęcia nieimportowane, bliższe tradycji rodzimej, głębiej zakorzenione w świadectwach epoki. Jej główna teza historycznoliteracka dałaby się przedstawić tak: o dynamice form poetyckich decydowały w XX wieku dwie wizje kultury:

1. awangardowa (nastawiona na postęp i skierowana ku rewelacji);
2. wyrastająca z awangardy, nosząca jej ślady, a jednocześnie odrzucająca jej kanony i utopie, więc: postawangardowa, czyli: broniąca ciągłości kultury, faworyzująca zatem repetycję, kiedy to, jak chciał Herbert, „z okruchów dawnych budowli wznosi się nowe" (s. 28, 207), a zarazem kwestionująca przeciwstawienie „repetycji"–„rewelacji".

W tak wyznaczonej przestrzeni biegunowo odmiennymi okazują się dwie biografie pisarskie: Juliana Przybosia i Zbigniewa Herberta. Myślenie w kategoriach „dwubiegunowości" autorka przejęła świadomie i jawnie (acz nie bezkrytycznie) od Jana Błońskiego: z jego koncepcji pozostał „biegun Przybosia"[5], natomiast Czesława Miłosza – jako ostoję antyprzybosizmu – „zastąpił Herbert" (s. 26). Nie

5/ Zob. J. Błoński *Bieguny poezji*, w zbiorze: *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 197-210.

jest to wszak, na szczęście, jedyna innowacja wprowadzona do tej metody porządkowania doświadczeń pisarskich.

Nie byłem entuzjastą idei Błońskiego[6], gdyż narzucanie funkcji genotypu – fenotypom, czyli przenoszenie tego, co jednostkowe, kapryśne, zmienne – na poziom systemów ogólnych, konwencji historycznoliterackich – rodzi więcej kłopotów niż pożytków, jeżeli nie mamy dodatkowego, nadrzędnego systemu kontrolnego[7]. Przyjmując jako „bieguny" twórczość np. Przybosia i Miłosza – nie wiemy, na jakiej podstawie mielibyśmy dokonywać wyboru tekstów konstytuujących tę opozycję i eliminować teksty przygodne, niesystemowe? Otóż na takie pytanie, pominięte w eseju Błońskiego, Sienkiewicz odpowiada przekonywająco: nadrzędnym systemem kontrolnym, podstawą wyboru tekstów oraz cech czy aspektów poetyki twórców, którzy zostali ukazani w kosmosie poezji XX wieku „jak dwa na słońcach swych przeciwnych...", są w omawianej dysertacji inne – ogólniejsze, bardziej abstrakcyjne – opozycje, o których tu już była mowa, a przede wszystkim opozycja druga, czyli spór postawangardy (Herbert) z awangardą (Przyboś).

Akceptuję jej wybór dlatego, iż, na co zwracałem uwagę w polemice z Błońskim, Miłosz jako przeciwnik Przybosia, zaciekły w próbach wymazania pamięci o swoim rywalu z historii literatury polskiej[8], jest jako twórca zbyt niekonsekwentny, błądzący, zmieniający przekonania i języki (zbyt „chodasiewiczowski", rzecz by można). Inaczej autor *Martwej natury z wędzidłem*. Nie atakował Przybosia wprost, wyrażał się o nim z szacunkiem (pytałem go o to), a przecież upór Herberta, krystaliczna konsekwencja w obronie fundamentalnych (dla niego) wartości ma w istocie wiele wspólnego z niezłomnym (choć ewoluującym) awangardyzmem Przybosia.

Kosa i kamień.

Przyjmuję tę opozycję jako jeden z wielu wariantów opozycji historycznoliterackiej, ponadjednostkowej. Rozumiem to tak, że w kierunku zainicjowanym przez badaczkę poznańską mogłyby zdążać porównania innych „par", analizy innych ewolucji „od do", ukazujące inną biegunowość estetyki, na przykład Baczyńskiego i Białoszewskiego, Karpowicza i Szymborskiej, Wirpszy i Grochowiaka itd.

Wróćmy do *Literackich „teorii widzenia"*. Wspominałem tu o trzech – analizowanych w pierwszej książce Sienkiewicz – powieściach (Kadena, Gruszeckiej

---

6/ Zob. moje *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, przedrukowane w *Odmarszu*, s. 212-227.

7/ Nie jest rzeczą przypadku, iż pierwsza próba, z połowy lat sześćdziesiątych, „porządkowania doświadczeń" Janusza Sławińskiego, wyłaniająca kategorie „poezji lingwistycznej", „wyobraźni wyzwolonej" itd., ilustrowana twórczością wybranych poetów, ale i umożliwiająca poszerzenie o nowe dorobki, okazała się bardziej produktywna niż próba późniejsza, z połowy lat osiemdziesiątych, w której zabrakło porządków ponadjednostkowych.

8/ Jeszcze w wywiadzie udzielonym Aleksandrowi Fiutowi Miłosz wspomina o Przybosiu jako poecie, którego „nie ceni", choć uznaje jako „część rozwoju polskiej poetyki, wersyfikacji" (*Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1994, s. 405-406). Ale już w 1999 r., w listopadowej gawędzie telewizyjnej, Noblista – wymieniając bardzo wielu ludzi pióra – Przybosia pominął.

i Vogel), tekstach – z punktu widzenia norm ikonosfery malarskiej lat międzywojennych – nienagannie „modelowych". Lecz autorka poświęciła osobny rozdział jeszcze jednej, czwartej powieści: *Pożegnaniu jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Otóż utwór ten, pisany piórem filozofa, który bywał i malarzem, i artystą-fotografikiem, stał się dla niej przykładem negatywnym. W *Pożegnaniu jesieni* nie ma, jak wynika z krytycznej lektury Barbary Sienkiewicz, spójnego kontekstu w postaci jednej konwencji plastycznej. Witkacy bezceremonialnie korzysta z różnych malarskich schematów wyglądowych: jakby chciał, kontynuując swój uparty spór z Leonem Chwistkiem, po raz kolejny zakwestionować „wielość rzeczywistości" – w imię prawa do łączenia kubizmu z impresjonizmem, tak jak łączył w dramatach mowę nizin społecznych z filozoficznym żargonem czy parodią młodopolskiej grafomanii elegijnej. Nie dość na tym: Witkacy-prozaik nierzadko rezygnuje z jakichkolwiek instrukcji czy sugestii wizualizacyjnych.

Dlaczego – wyręczając przyszłych adwersarzy – autorka *Literackich „teorii widzenia"* ujawnia ograniczenia własnej koncepcji? Ponieważ uczciwie chce powiedzieć, a zarazem pokazać „na konkretnym tekście", iż paradygmat „widzeniowy" – podstawowy dla jej myślenia o literaturze – pozwala uporządkować tylko jakąś część literackiego świata.

Czy również w książce *Między rewelacją a repetycją* jest świadoma takich samych ograniczeń w odniesieniu do linii podziału na poezję awangardy i postawangardy? Jest świadoma komplikacji. W omawianej rozprawie dychotomie wyjściowe nie są statycznymi schematami („liczmanami" czy „tworzydłami", by odwołać się do leksykonu bliskiego Barbarze Sienkiewicz). Ulegają dynamicznym transformacjom. Żadna nie pozostaje bezalternatywną antynomią: różnice rodzą podobieństwa, z podobieństw konstytuujących się na jednym poziomie – na poziomie innym wyłaniają się nowe różnice. Rzec by można, że konstrukcji pojęć towarzyszą ich – łagodne – dekonstrukcje; „łagodne" dlatego, że upominając się o to, co peryferyjne, nawiasowe, sporadyczne – badaczka nie dąży do efektu „nierozstrzygalności": chce sprawiedliwości badawczej, która nie pozwala eliminować niewygodnych faktów czy (cóż, że męczących?) komplikacji. Powoływane tu antynomie tracą ciężar rozróżnień „ortodoksyjnych" (s. 27), stają się heraklitejsko dialektyczne. Autorka obserwuje zwalczające się konwencje zarówno w stanach agresji, jak i w dialogu, gdy okazuje się, iż w poetyce rewelacji (np. u Przybosia) pojawiają się akty repetycyjne, a repetycja (np. w poezji Herberta – por. s. 183) miewa raz po raz charakter jawnie rewelatorski, co potęguje wewnętrzne rozdarcia postawangardy, przemawiającej raz w imieniu repetycji, czyli ponowienia dawnego (s. 28 – tu przydałoby się przypomnienie manifestu Jarosława Marka Rymkiewicza), a kiedy indziej usiłuje przekreślić ważność przeciwstawni „rewelacja-repetycja", która budzi opory postawangardzistów, gdyż ma rodowód awangardowy (s. 21, 206-207).

Mimo to wyróżniona w tytule książki opozycja zostaje utrzymana w mocy. Wyjątki umacniają regułę, poszczególne cechy opisywanych konwencji i postaw układają się w nich hierarchicznie: ostateczny sens pojęć głównych określają ich dominanty. Oto autorka rozważa trafność uwag Barańczaka o „lingwistycznych"

próbach w poezji Herberta, przyznaje Barańczakowi rację (zwłaszcza w odniesieniu do wczesnych wierszy, gdy autor *Struny światła* korzystał z lekcji awangardy), ale w odniesieniu do centralnej linii w twórczości Herberta zachowuje niezachwianą pewność: utrzymuje tezę o nieawangardowej, zarazem „nielingwistycznej" metodzie korzystania z frazeologii potocznej, z zakrzepłych w niej mitów i wiar, których Herbert wcale nie zamierza demaskować, bowiem jego intencją „jest raczej odsłonięcie stereotypowego postrzegania świata, utrwalonego tak w myśleniu potocznym, jak i mitycznym" (s. 199). Ten sam rytm rozłączeń i połączeń autorka pracy o rewelacji i repetycji odnajduje wewnątrz obu podstawowych członów opozycji. Np. awangarda nie jest dla niej (i słusznie) formacją jednolitą, przeciwnie, rozwija się wskutek wewnętrznych rozłamów na nurt konstruktywistyczny, z jednej, i asocjacyjny, surrealizujący, z drugiej strony; ważne jest i to, że obydwa dążenia w pewnym momencie się rozchodzą (Brzękowski *contra* Peiper), jak i to, że kiedy indziej się spotykają (s. 102). I tutaj również osłabienie antynomii nie prowadzi do jej unieważnienia.

Gdy po wędrówce poprzez dwuznaczności, znaki zapytania, paradoksy, natłoki przeciwstawni i przesądów, odchylenia od tendencji głównej (systemowe i przypadkowe) Sienkiewicz dociera wreszcie do ostatecznej, dobitnie sformułowanej (wyróżnionej spacją) konkluzji (zob. końcowe akapity rozdziałów o poezji z „freudowskiego pnia" – s. 104-105, czy o estetyce Herberta, s. 207), czuje się w tym niekłamaną satysfakcję badacza, szczerą radość (którą podzielam) z powodu spełnienia powinności pojmowanej nie dekonstrukcjonistycznie czy „chaologicznie", lecz (re)konstruktywistycznie.

Wielbicielka Herberta – mistrza mówienia „cudzymi głosami", żywiącego szacunek dla prawdy „rodzącej się na przecięciu cudzych spojrzeń" (s. 119) – żarliwie korzysta z możliwości wielokrotnego oglądu utworu: nie tylko oczami innych badaczy czy samego autora, ale także „oczami epoki" (Szkłowski i Irzykowski o Lessingu), i nawet – osób tyleż rzeczywistych, co i fikcyjnych, odzywających się w świecie literatury, jak np. bohaterowie apokryfów Herberta: *Jaskini filozofów* (Platon, Sokrates, s. 158-159) i *Martwej natury z wędzidłem* (Vermeer, s. 162-165).

Ci, którzy poznanie literatury rozumieją jako jej porządkowanie („są tacy", rzekłby Miron Białoszewski), poszukują w niej paradygmatów ukrytych – gromadząc i analizując czyste realizacje danej normy, usiłują wydobyć „reprezentację" tekstową – z bezmiaru dzieł coraz bardziej niejasnych i problematycznych, sytuujących się w coraz większej odległości od normy. Nawet tak ogólne kategorie, jak „awangarda" i „postawangarda" czy „modernizm" i „postmodernizm", nie są w stanie ogarnąć całości, która cóż by miała znaczyć: wszystkie utwory polskie, europejskie, światowe? Nie da się bowiem pokonać sprzeczności między historią a ideą; nie unieważni się – coraz potężniejszej w czasach nowożytnych – nietożsamości „okresu" i „prądu"; prąd (paradygmat, konwencja, formacja) może w danym okresie historycznoliterackim walczyć o dominację, uniewrażliwiać na „ciała obce", ale nie jest w stanie bezwyjątkowo podporządkować sobie wszystkich inicjatyw i talentów literackich. Warto jednak ponawiać próby wyłaniania paradygmatów,

które w grze o dominację miały w jakimś momencie szans najwięcej. „Awangarda" i „postawangarda" bez wątpienia do takich systemów – do niedawna zwycięskich – należą.

Autorytet ich ofert estetycznych, powiada Barbara Sienkiewicz, wynikał z tego, że spierając się o kształt literatury – spierały się o obraz.

Że pamiętały o obrazach.

Czy dziś, gdy podlegamy inwazji cywilizacji obrazkowej, literatura wycofuje się z obrazowania, by ukonstytuować własną autonomię w konstrukcjach, które nie projektują żadnego „widzenia"? Z całą pewnością także i najnowszy paradygmat (postmodernistyczny) nie jest wszechwładny: i on także stanowi zaledwie fragment zawiłej, o wiele „większej całości".

Edward BALCERZAN

Świadomość awangardy

Od dwudziestu już paru lat krakowscy jugosławiści średniego pokolenia (do nich zaliczyć trzeba także pracowników Uniwersytetu Śląskiego, wywodzących się ze szkoły krakowskiej: Barbarę Lityńską i Zdzisława Darasza) w swych badaniach literatury XX wieku na Bałkanach wyraźnie preferują problematykę międzywojennej awangardy. Dąbrowska-Partyka należy niewątpliwie do tego grona, o czym świadczy praca o awangardzie w literaturze Serbów i Chorwatów[1], jak i jej poprzednia książka *Poetyka i polityka*, poświęcona serbskiej prozie lat trzydziestych. Krakowska slawistka, w odróżnieniu od pozostałych badaczy literatury międzywojennej (mam tu na myśli także bohemistów, słowacystów i bułgarystów, jak Baluch, Zarek, Gałązka), interesuje się nie tyle stylami i konwencjami, nie poetyką w czystej postaci, lecz zagadnieniami związanymi z socjologią kultury. Tej metodzie jest wierna również w *Tekstach i kontekstach*. Praca ta wydaje się ważna dla polskiej i południowosłowiańskiej slawistyki co najmniej z dwóch powodów. Powód pierwszy: podsumowuje dotychczasowe badania, proponując ostrą selekcję materiału, inne spojrzenie na dorobek awangardy i jej recepcję, a także kładąc nacisk na nie spenetrowane dostatecznie obszary awangardowej świadomości, które urastają tu do najważniejszych jej przejawów. Powód drugi: Dąbrowska-Partyka, doskonale zdając sobie sprawę z tego, że badania awangardy tracą swą dynamikę, proponuje rewizję myślenia o tym ważnym dla literatur poludniowosłowiańskich prądzie literackim. Stąd postawienie problemu awangardy i awangardowości w ogóle, a w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów w szczególności. Krytycznemu nastawieniu do sztandarowych osiągnięć twórców z lat dwudziestych i trzydziestych, przede wszystkim nadrealistów, towarzyszy propozycja nowej hierarchii zjawisk literackich (Ujević, Vinaver, Nastasijevic), decydująca o wadze i sile

[1] M. Dąbrowska-Partyka *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*, Kraków 1999.

tej książki. Jest ona puentą dotychczasowych badań, bo wyraźnie pokazuje, że nie można już pójść dalej w tym kierunku.

Swą książkę Dąbrowska-Partyka rozpoczyna w sposób dość zaskakujący rozważaniami o tym, kim jest historyk literatury i czym jest w istocie obszar jego badań: historia literatury. Taki punkt wyjścia jest dla autorki, a także dla czytelników, ważnym sygnałem kontekstu, w jaki zostanie wpisane zagadnienie awangardy. Dąbrowska-Partyka daje do zrozumienia, że określenie awangardy jako tematu historycznoliterackiego rodzi szereg skomplikowanych problemów natury teoretycznej i socjologicznej.

Uporządkowany sposób ujawniania własnych preferencji, stylu lektury oraz zadań, jakie stoją przed współczesnym badaczem literatury, świadczą o zrozumieniu pewnych ograniczeń, związanych z badaniem wielokrotnie już przeoranego pola zjawisk awangardowych. A więc najpierw strategia historyka literatury, jego pole badań, a następnie awangarda stają się obiektem teoretycznych rozważań autorki. Jak sądzę, idzie ona tu w dużej mierze śladem swej krakowskiej koleżanki po piórze, Teresy Walas, która w swej znakomitej książce *Czy jest możliwa inna historia literatury* dokonała pewnego rodzaju rewolucji w myśleniu o zadaniach literaturoznawcy.

W dalszej części rozprawy Maria Dąbrowska-Partyka zajmuje się wyselekcjonowaną literaturą przedmiotu, wiele miejsca poświęcając studiom Predraga Palavestry, Nikoli Ivanisina, Radovana Vučkovicia, Aleksandra Flakera i Viktora Žmegača. Zresztą tylko tym dwóm ostatnim daje kredyt zaufania. Jednak w przeważającej części swej analizy recepcji awangardy krytycznie omawia serbskie i chorwackie badania, zarzucając ich autorom czy to zbyt daleko idące wartościowanie, czy też przesadnie „odśrodkowe", pozbawione dystansu i obiektywnych narzędzi, „kawałkowanie" awangardy na szereg wzajemnie wykluczających się tendencji. W tej części książki autorka po raz pierwszy bardzo zdecydowanie podkreśla istnienie dwóch typów badań zjawisk awangardowych: traktowania ich bądź jako estetyki, bądź stanu świadomości. Serbskich i chorwackich badaczy umieszcza w pierwszej grupie, natomiast do drugiej zalicza niemieckiego filologa Bürgera i włoskiego teoretyka Poggiolego. Ich szczegółowym koncepcjom poświęca dalej wiele miejsca. Bürgera przedstawia jako interpretatora awangardy, który widzi w niej „rewolucyjne przebudzenie", zaś u Poggiolego akcentuje czytanie awangardy jako stanu ducha. Sama Dąbrowska-Partyka jawi się nam jako badaczka awangardy, łącząca oba podejścia: estetyczne ze świadomościowym, co w konsekwencji oznacza socjologiczno-kulturowe czy też strategiczno-funkcjonalne ujęcie problemu.

Autorka, zanim wybierze się na wyprawę historycznoliteracką, pragnie dokonać niezbędnych przygotowań. Polegają one na uświadomieniu sobie czterech podstawowych problemów: w jakim celu serbscy i chorwaccy twórcy „uczyli się" języka awangardy i co chcieli dzięki niemu uzyskać, jak im projektował program literackiego uobecnienia; dlaczego najistotniejszy w obrębie postawy awangardowej był duch przekory i co powodował w sferze dokonań artystycznych; które zja-

wiska awangardowe uznać można za miejsce spotkania stanu świadomości z językiem (antyjęzykiem); dlaczego tylko ci twórcy, którzy w odpowiednim czasie uciekli z pułapki nowoczesności i buntu za wszelką cenę, obronili się przed strąceniem w niebyt.

Dla Marii Dąbrowskiej-Partyki najważniejszą strategią awangardy jest autoironia, prowadząca do rewizji myślenia o kulturze (narodowej zwłaszcza). Dlatego najwybitniejszymi przedstawicielami literatury awangardowej Serbów i Chorwatów są dla niej ci, którzy poświęcili się odkrywaniu zarówno związków z tradycją, ale na zupełnie innej niż dotychczas płaszczyźnie, jak i negowaniu istniejącego modelu kultury narodowej, który z powagi uczynił *exemplum* własnej energii. Autorka zajęła się najpierw Stanislavem Vinaverem, ukazując, jak jego konwencja parodystyczna stała się podstawową techniką intelektualną awangardy. W tym obszernym studium Dąbrowska-Partyka podkreśla po raz pierwszy w historii badań nad jugosłowiańską awangardą znaczenie parodii, nie jako konwencji niskiej literatury, lecz stylu myślenia i ważnej strategii kulturowej reorientacji. Z kolei w rozdziale poświęconym Augustinowi Ujeviciowi dominuje przekonanie o znaczeniu „świadomego siebie pastiszu", czyli takiej strategii, która umożliwiała temu bardziej zbuntowanemu reprezentantowi cyganerii artystycznej nie tylko odkrywanie nowej osobowości, ale także rewizję tradycyjnego, opóźnionego myślenia Chorwatów o roli kultury narodowej.

Na przykładzie *de facto* tylko jednego wiersza Ujevicia, sztandarowego, antologijnego utworu *Oprostaj* (jest to swoistego rodzaju majstersztyk interpretacyjny), Dąbrowska-Partyka pokazuje sens ambiwalentnej postawy chorwackiego pisarza i wnioski, jakie wyciąga on z „przekładania" języka tradycji na język współczesności, co w konsekwencji rodzi, jak czytamy, „język międzyprzestrzeni". Trzeciego pisarza, Momcila Nastasijevicia, autorka przedstawia jako twórcę języka „niemego", który zrodził zupełnie wyjątkową postawę „autystyczną". Rozmowa tego hermetycznego poety z archaiczną tradycją serbską, choć wywiedziona z awangardowego źródła, daleka jest od fascynacji nowoczesnością, tak typową dla awangardowego przełomu. Dla Dąbrowskiej-Partyki serbski poeta jest mieszkańcem „przestrzeni milczenia, przestrzeni antysłowia", w której dokonuje się za pomocą objawień i magicznego rytuału odkrycie nowego wymiaru języka, opartego na wschodniochrześcijańskiej, hesychastycznej tradycji. Ta poezja o „niemożliwości mówienia", której koniecznym warunkiem jest „ograniczona komunikatywność", została tu zinterpretowana jako „archetypowe uobecnienie absolutu", co daleko wykracza poza przyjęte w Jugosławii kanony odczytań.

Analizy twórczości Vinavera, Ujevicia oraz Nastasijevicia, trzech wybitnych twórców międzywojennych, luźno związanych z ruchem awangardowym, w książce – poświęconej awangardzie właśnie – są świadomą prowokacją. Autorce chodzi bowiem o odrzucenie pokutującego w historii literatury jugosłowiańskiej przekonania o istotności kolektywnych działań w tamtym okresie i rzekomym doganianiu Zachodu. Taki a nie inny wybór nazwisk ma w mniemaniu badaczki – pisze o tym wprost w zakończeniu – świadczyć o tym, że tylko Vinaverowi, Ujeviciowi i Nasta-

sijeviciowi udało się uciec przed powielaniem awangardowych „nakazów" i przełożyć awangardowy język na mowę własnej kultury. Bo dla Dąbrowskiej-Partyki tylko nobilitacja osoby, ukazanie wielojęzyczności kultury oraz stworzenie nowego wizerunku rodzimości są przejawem autentycznego uczestnictwa w kształtowaniu „literackiej prawdy" (zwłaszcza, jak należy sądzić, w obrębie literatury tzw. małych narodów). Omawiając dzieła swoich „wybrańców", autorka za każdym razem konfrontuje ich przekazy literackie z wypowiedziami eseistycznymi. To ważna zasada metody badawczej krakowskiej slawistki, stosowana również w jej poprzedniej książce. Szuka ona bowiem „intelektualnych" uzasadnień pojedynczych decyzji artystycznych, które nabierają dzięki temu, w jej optyce, większej wagi, będąc rezultatem świadomie projektowanych strategii „odcinania się" od łatwej tradycji. Jeszcze jedno łączy wszystkich tych twórców: próba wyjścia poza zamkniętą przestrzeń literacką, w stronę innych dziedzin sztuki. Stąd wielokrotnie pojawiające się w pracy analizy porównawcze między utworami poetyckimi a dziełami plastycznymi wybitnych artystów europejskich.

Badaczce wyraźnie chodzi o odkrycie uniwersalnego języka i świadomości awangardy, a nie tylko o zwykły historycznoliteracki opis jednego z jej przejawów.

Julian KORNHAUSER

Kilka uwag o biografii, muzyce i języku

Życie i muzyka. Biografia i muzykografia. Gdy szukam wspólnego mianownika, figury, klamry spinającej ze sobą dwie rzeczy, o których chciałbym napisać przy okazji dwóch niedawno wydanych książek[1], niespodziewanie przychodzi w sukurs Lessing. Łącznikiem życia i muzyki jest bowiem Czas: przestrzeń między dwiema datami, przestrzeń między introdukcją a *codą*. Życie składa się z faktów uporządkowanych chronologicznie, muzyka operuje znakami następującymi po sobie w czasie – podobnie jak literatura, która operując analogicznymi znakami, wypracowała metodę opisu sekwencyjnie ułożonych elementów (inaczej niż malarstwo, operujące znakami pozaczasowymi, współistniejącymi w przestrzeni). A jednak obie przestrzenie – życia i muzyki – niełatwo poddają się językowym ujęciom, niełatwo jest o nich opowiadać. To także je łączy – choć trudności te mają inny charakter.

Jak mówić i pisać o muzyce? Jest to sztuka, która chyba najbardziej opiera się dyskursywizacji. Nie będąc muzykologiem, jestem na wygodnej pozycji kogoś, kto pisać o muzyce nie musi – ogranicza się do słuchania jej i, od czasu do czasu, czytania o niej, podglądania prób ujęcia tej sztuki przez profesjonalistów, podpatrywania, jaki wybierają język, gdzie się sytuują. Czy traktują obiekt swych badań jako należący raczej do *quadrivium*, sąsiadujący z naukami ścisłymi, czy też raczej jako sztukę będącą – jak mawiał Delacroix – *au-dessus de la pensée*, wymykającą się myśli, nie mówiąc już o języku (który myślom kłamie)? Czy wolą raczej ujęcia naukowe, czy też uprawiają twórczość „drugiego stopnia"? Czy wierzą w adekwatność i przejrzystość swojego języka opisu, czy też świadomie posługują się metaforami i – na przykład – mnożą synestezje romantycznej proweniencji?

1/ S. Rieger *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997; G. Payzant *Glenn Gould. Muzyka i myśl*, przeł. J. Jarniewicz, Łódź 1995.

Weźmy wspomniane dwie książki, które poświęcone są tej samej postaci i tej samej muzyce, posługują się jednak zupełnie innymi językami. Nie da się ich tak łatwo wpisać w schemat opozycji wyliczonych powyżej, jednak różnice między nimi są znamienne i – jak sądzę – warte pokazania.

*

Zacznijmy jednak nie od różnic, lecz od podobieństw: od kwestii biografii. Choć obie książki *explicite* się do tego nie przyznają (książka ta [...] jest zapisem wiedzy o Gouldzie", Payzant, s. 5), a nawet temu przeczą („nie jest to biografia [...], raczej wariacje na temat wielkiego Kanadyjczyka, jego idei i jego sztuki", Rieger, s. 5), mają jednak biograficzny charakter. Dlaczego książki o życiu i sztuce genialnego muzyka nie przyznają się do swojej gatunkowej przynależności? Być może jest to wyraz dość powszechnej współcześnie niechęci do poddawania się genologicznym klasyfikacjom, świadomego oporu wobec formy, obciążonej w tym przypadku specyficzną dość tradycją, której ramy wyznacza, z jednej strony, biografizm idealizujący, retuszujący i hagiograficzny, z drugiej – biografizm „realistyczny", wierzący w możliwość stworzenia „wiernego portretu postaci", z trzeciej zaś – popularny biografizm plotkarski, silnie deprecjonujący ten gatunek. A na dodatek nieustanne skażenie pobocznością, byciem jedynie „nauką pomocniczą" humanistyki, działalnością o funkcji przede wszystkim faktograficznej, której zadaniem jest raczej układanie mozaiki z kamyków (by użyć polskiego tytułu książki Jamesa Clifforda *From Puzzles to Portraits*) niż samodzielna interpretacja.

Nowoczesne biografie nie lubią i nie chcą takie być. Nie wierząc w dotarcie do „prawdy o człowieku", stworzenie „wiernego portretu", „rekonstrukcję" życia – proponują to właśnie, co tradycyjnie gatunek biografii spychał na plan dalszy: interpretację. Owe biografie, które nazwałbym „hermeneutycznymi", układają z kamyków nie tyle mozaikę, ile mnogość mozaik; nie chcą zinterpretować faktów z czyjegoś życia w sposób jedynie właściwy, ostateczny, w pełni obiektywny, scalający; proponują za to swoje własne odczytanie. Nie udają, że bezpośrednio zajmują się życiem (które chyba jeszcze gorzej nadaje się do dyskursywizacji niż muzyka), lecz z a p i s a m i życia: zapisami dosłownymi, nagraniami, relacjami – a więc tym, co w jakiś sposób tekstowe, językowe. Właściwym tworzywem biografii są teksty, język zaś nie jest – jak chciałyby biografie typu „realistycznego" – przezroczystym medium, przez które jak przez lornetkę zobaczyć można fakty, lecz jest tym, co zawsze izoluje nas od świata, co wciąż zapośrednicza, wciąż uniemożliwia bezpośredni kontakt ze światem, z życiem, z faktem.

*

Przemieszczenie akcentu z życia na język, z „bio-" na „-grafię" powoduje przesunięcie statusu tego gatunku w stronę tekstu, w stronę literatury. Skoro nie można dotrzeć do prawdziwego bohatera biografii, skoro nie można go zrekonstruować, trzeba go skonstruować – omalże tak, jak konstruuje się postaci literackie –

za pomocą języka. Bohater współczesnej biografii należy oczywiście do świata realnego, tego się nie da zaprzeczyć, jednakże zarazem należy do językowego, tekstowego świata fikcji literackiej – jego nie rozstrzygnięty do końca status można ująć za de Manem za pomocą figury prozopopei, *fictio personae*. Punktem, w którym szczególnie wyraźnie to widać, jest a n e g d o t a. W słowie tym tkwi pewna wieloznaczność: greckie słowo *anekdotos* oznacza rzeczy nie wydane, nie opublikowane, a więc takie, które nie należą do tekstu, lecz do świata – są niestekstualizowanymi faktami. Zarazem jednak anegdota to pojęcie należące do instrumentarium teorii literatury, oznaczające (zabawny) wątek, fabułę, fragment akcji – a więc jak najbardziej „tekstowe". Taka też jest funkcja anegdoty we współczesnych biografiach: łączy ona rzeczywiste zdarzenie z literackością, jest miejscem, gdzie zbiegają się ze sobą życie i literatura, „prawda" i fikcja.

Na tym poziomie między książkami Riegera i Payzanta zarysowuje się różnica. O Glennie Gouldzie, który był osobowością barwną i ekscentryczną, krążyło mnóstwo anegdot, wiele pojawia się też w obu książkach. Te same anegdoty mają tam jednak różne funkcje. Payzant wyraźnie wyłącza je ze swojej narracji, zapowiadając w dodatku, że właśnie teraz będziemy mieli do czynienia z anegdotą, sygnalizując nam niejako własną wobec nich nieufność: „Gould opowiedział kiedyś dwie inne anegdoty [...]. Nazywam je «Chickering na pustyni» i «Pół godziny». Pierwsza rozgrywa się w biblijnej scenerii i atmosferze. Gould opowiedział ją w trzech różnych wersjach" (Payzant, s. 112). Dla Payzanta anegdota jest znaczącym faktem w życiu bohatera biografii, faktem, który coś pozwala zrozumieć, coś zilustrować, dostarcza egzemplifikacji. Zawsze jednak jest elementem należącym do sfery życia. Lecz nawet w cytowanym fragmencie widać, że istnieją trzy różne (co więcej: sprzeczne) wersje tej samej anegdoty, tym samym więc „prawdziwościowy" charakter rozmywa się w aurze Gouldowskiej mistyfikacji, a anegdota – *nolens volens* – przechodzi na stronę fikcji.

Rieger nie próbuje sprowadzić anegdot do faktów. Wplata je we własny dyskurs, ani nie wspominając nic o wersjach, ani nie mówiąc, że „teraz będzie anegdota". Anegdota nie ma jednej wersji, gdyż każdy, powtarzając ją, opowiada ją niejako na nowo, nie troszcząc się o kanoniczność, autentyczność i prawdę. Payzant usiłuje być wierny historii (skąd jednak pewność, że już Gould czegoś nie zmyślił?), a swoją anegdotę opiera na tekstach Goulda. Rieger natomiast twierdzi, że „a u t e n t y c z n o ś ć jest urojeniem: każdy strzęp informacji wzbogacającej naszą wiedzę o przeszłości jest na wagę złota, ale droga wstecz jest zamknięta" (s. 81). Ś w i a d o m i e opowiada anegdoty na nowo, dostosowując ich język do własnego, interpretując je tak, by współbrzmiały z jego dyskursem, mając świadomość, że anegdota jest „żywa" tylko wtedy, gdy jest na nowo opowiadana.

*

Biografia ma na celu opisać życie. Im bardziej jednak drąży, analizuje, skupia się na sensie faktów, redukuje, nagina i podporządkowuje własnemu dyskursowi, tym bardziej przypomina sekcję zwłok, tym bardziej rozkawałkowany wydaje się

jej obiekt, tym mocniej podkreślona jego śmierć. Mimo to o życiu trzeba opowiadać. Nie mając złudzeń co do możliwości dotarcia do sfery życia, można jedynie to życie markować, pozorować, udawać – za pomocą języka, anegdoty, metafory. To jedyne „życie", jakie może toczyć się w biografii.

Figurą pozornego życia jest metafora. Zawiera w sobie ruch „przenoszenia" (*meta*) z jednego porządku do innego, ruch – jak pisał Heidegger – metafizyczny. Zarazem tego ruchu nie da się do końca kontrolować – symbolizuje i reprezentuje on entropię języka. Tego ruchu język naukowy nie lubi i stara się go wyprzeć ze swojego dyskursu w sferę poezji. Wszak metafora – z czego od oświecenia zdają sobie sprawę filozofowie, z Lockiem na czele, tęskniący za przejrzystością języka – wprowadza do tekstu epistemologiczną niepewność i tym samym nadwątla jego „naukowość".

Na poziomie opisu muzyczny metajęzyk – by wrócić już wreszcie do muzyki – jest odporny na metaforyzację. Dzięki odziedziczonemu po średniowieczu (i tradycji ptolemejskiej) sąsiedztwu ze ścisłymi naukami muzykologia wykształciła język niezwykle precyzyjny i hermetyczny (o wiele precyzyjniejszy niż np. literaturoznawstwo). Nawet jeśli barwa tonu była kiedyś metaforą (i to synestezyjną), teraz należy do ścisłego słownika akustyki i przenośne jej używanie jest bardzo źle widziane. Tak na przykład Payzant przytacza rozważania pewnego recenzenta, dotyczące gry Glenna Goulda, gdzie pomylono barwę z dynamiką: „Jasne jest, że recenzent ten chciał zwrócić uwagę na «bogatą paletę brzmieniową», co jest wyrażeniem należącym do języka barwy. Zamiast tego zaczął mówić o *pianissimo*, *piano*, a są to określenia dynamiki, a nie barwy" (s. 138). Payzant, autor rzetelnego „zapisu wiedzy o Gouldzie", w ogóle metafor unika. Gdy znajduje w wypowiedzi Goulda jakąś niepokojącą figurę, natychmiast ją jednoznacznie interpretuje i unieruchamia – jak wówczas, gdy mówi o Gouldowskim „estetycznym narcyzmie": „Nie mam zamiaru wyjaśniać wieloznacznego, poetyckiego określenia Goulda, zamieniając je na równie poetyckie i równie wieloznaczne własne określenie; ale, jak mi się wydaje, Gould mówiąc o narcyzmie, miał na myśli rzecz następującą: dzieło sztuki może sprawiać przyjemność odbiorcy, ale też daje mu ono możliwość wejrzenia w głąb samego siebie" (s. 82). Czytelnik biografii Payzanta otrzymuje tekst zdefigurowany, przetrawiony przez kompetentnego krytyka, jednoznaczny. W pewnym jednak momencie, gdy Payzant mówi o technice posługiwania się pedałami, niejako brakuje mu języka i mówi o „puszystym dźwięku" i „kopercie dźwiękowej" (swoją drogą, niezbyt fortunne tłumaczenie słowa *envelope* – chodzi raczej o „otoczkę"), tłumacząc to ostatnie określenie jako „s p ó ł g ł o s k ę poszczególnych dźwięków muzycznych". Wydaje się zawstydzony (wyjaśniając w przypisie, że chodzi mu o etymologiczne rozumienie spółgłoski: *con-sonant*, czyli to, co „brzmi wespół" lub „brzmi dzięki czemuś"). Metafory to przypadkowe, nieświadome czy swoiste zło konieczne?

Inaczej u Riegera, który metafor bynajmniej się nie obawia, żongluje nimi ś w i a d o m i e w całej książce, nie tylko nie przejmując się, że pozostawia przenośne i wieloznaczne określenia Goulda bez tłumaczenia, ale i tworząc metafory

własne. Podglądając uważnie język Goulda, puszcza on w ruch całą machinę figur. Na przykład na centralnym Gouldowskim pojęciu „ekstazy" (doświadczenie wewnętrzne, przeżywane w samotności, którego przeciwieństwem jest apatia – stan ducha pośród tłumu) dobudowuje Rieger metaforę fugi (nawet umieszcza ją w tytule), oznaczającą zarówno ucieczkę od tłumu, zgiełku, formy i czasu, jak i polifonię, współbrzmienie, ostateczne pojednanie – które, zdaniem Goulda, nastąpi dzięki „miłosierdziu technologii", umożliwiającej idealną łączność.

Jeżeli Payzant, jako krytyk i interpretator, sytuuje się wyraźnie ponad Gouldem, to Rieger zajmuje pozycję równoległą, mówi z tego poziomu co Gould, mówi jego językiem, patrzy na świat niejako jego oczami, ocenia tak, że nie do końca wiadomo, czy jest to sąd jego, czy Goulda.

*

Nie jest jednak tak, że Rieger nie mówi w ogóle własnym głosem. Język Riegera jest niezwykle nowoczesny, wykorzystuje dużą ilość „słowników" – od technicznego (rozdział poświęcony końcowym akordom zatytułowany jest *ABS* i posługuje się analogią z samochodowymi systemami płynnego hamowania), po kolokwialny (interpretacje Friedricha Guldy charakteryzują się „metalicznym «łupando»"), nie stroniący od neologizmów i zaskakujących analogii.

Taka różnorodność języków, nowoczesność a nawet anachroniczność metaforyki pozornie kłóci się z równoległością perspektywy autora i bohatera. Przecież Gould nie posługiwał się takim językiem jak Rieger, a już bez wątpienia nie wiedział, co to ABS. Ale zarazem Gould – jeden z najwybitniejszych interpretatorów muzyki Bacha, nie wykonywał jego utworów na instrumentach „z epoki", tylko na współczesnym „anachronicznym" fortepianie, drwił z „powierzchownie rozumianej autentyczności" i sporu o wyższość barokowego stroju (415 Hz) nad współczesnym (440 Hz). Pisał: „Ważne jest to, by głęboko wczuć się w naturę instrumentów, które kształtowały [...] muzyczną wyobraźnię [Bacha]; aby niejako nasączyć świadomość ich brzmieniem [...] i pozwolić im oddziaływać, nieomal podświadomie, na nasz sposób frazowania, na dowolnym instrumencie" (cyt. za: Rieger, s. 77). Analogicznie do tego, jak Gould interpretuje Bacha – Rieger interpretuje Goulda: anachronicznym językiem (językami) lat dziewięćdziesiątych, współczesnymi metaforami i analogiami.

*

Anachroniczność to inaczej mówiąc pozaczasowość, uwolnienie czegoś z kontekstu określonego momentu historycznego i otwarcie możliwości (dowolnego) łączenia z innymi kontekstami. Oprócz kontekstu biograficznego i muzykologicznego Rieger uruchamia szereg kontekstów literackich i filozoficznych, od Manna, Prousta, Nabokova i Natsume Soseki, po Barthes'a i Ciorana. Próbuje także budować analogię między Gouldem a Gombrowiczem, który, jak głosi wstęp, ma być w tej książce jednym z „kontrapunktów" – obok Bacha, Beethovena i Czasu. Ana-

logia niesie jednak niebezpieczeństwo banalności: dochodzimy do wniosku, że wiele łączyło dwie indywidualności (i wiele też dzieliło) i to jest *de facto* wniosek jedyny. Na szczęście Gombrowicz nie jest tutaj „kontrapunktem" głównym, a cała książka nie opiera się na tej jednej analogii. Gombrowicz pojawia się właśnie jako kontekst: „gęba", „Forma", „palec" to pojęcia, za pomocą których można też mówić o Gouldzie: „Tematem dla Gombrowicza byl człowiek skażony Formą. Ideałem dla Goulda była czysta Forma, nie skażona człowiekiem" (Rieger, s. 38).

Glenn Gould najwyżej cenił takich kompozytorów, którzy, jak pisał, „wzbogacają swoją epokę, do niej nie przynależąc; mówią za wszystkie generacje, nie należąc do żadnej"; takim artystą byl sam Gould – stroniący od rywalizacji, mody, autorytetów, kwestionujący chronologię i walczący z czasem. Czasem, o którym pisał Lessing, który jest przecież podstawowym elementem strukturalnym muzyki, bez którego muzyka nie może się uobecnić, pozostając samą tylko Formą, strukturą (w sensie architektonicznym, nie strukturalistycznym). Rieger pokazuje swoisty Gouldowski idealizm, który zwraca się ku samej strukturze, ku temu, co pozaczasowe – oddalając się od samego dźwięku, który z a w s z e już wybrzmiał, w chwili narodzin został pochłonięty przez Czas i zarazem zanieczyścił muzykę swoją momentalną obecnością. Myśleć o muzyce jak o architekturze, jakby na przekór definicjom – i na przekór Lessingowi – nie traktować jej jako sztuki rozwijającej się w czasie, lecz istniejącej w przestrzeni, operującej znakami analogicznymi do malarstwa; przenosić ją w wymiar czasowy, ale zawsze w sposób jak najbardziej abstrakcyjny, na dowolnym instrumencie (idealem jest *Die Kunst der Fuge*), aby, jak sam mówił, „ukazać w pełnym świetle jej obojętną na kolory architekturę, urodę jej kośćca", grać muzykę „dla oka" – oto główne zasady. Rieger pisze, że interpretacje Goulda są jak zdjęcia rentgenowskie, słucha się ich tak, „jak Hans Castorp w *Czarodziejskiej górze* kontemplował kliszę, podarowaną mu przez Madame Chauchat".

Glenn Gould zdążył przed śmiercią przeczytać książkę Payzanta, opublikował nawet jej pochlebną recenzję. Ciekawe, jaką recenzję napisałby z książki Stefana Riegera. Być może wiele interpretacji byłoby dla niego nie do przyjęcia?

*

Zapewne dla Bacha wiele Gouldowskich interpretacji też byłoby nie do przyjęcia.

Michał RUSINEK

Słowa i obrazy, czyli Juliusz Słowacki o sztukach plastycznych

W obrazach Rafaela widział triumf piękna duchowego nad ograniczeniami materii. Veronese i inni mistrzowie szkoły weneckiej pociągali go światłem i kolorem, które zacierają granice przedmiotów, a więc w pewnym sensie – także granice świata materialnego i niematerialnego. To właśnie fascynowało w malarstwie autora *Króla-Ducha*. Dorota Kudelska w swej książce[1] traktuje estetyczne skłonności pisarza jako sygnał ogólnych wymagań stawianych sztuce. To, czego pisarz szukał w dziełach mistrzów pędzla, pragnął wyrazić również w literaturze.

Przełom mistyczny zintensyfikował jego dążenie do pokonania ograniczeń słowa. „Przebicie się" przez bariery materii oznaczało również walkę z rygorami czasowego następstwa. Poeta szukał możliwości symultanicznego przedstawiania wydarzeń i w tekstach, i na płótnie. Ten związek sądów Słowackiego o malarstwie z problemami jego pisarskiego warsztatu Dorocie Kudelskiej udało się uchwycić. I to właśnie sprawia, że jej praca jest dla historyka literatury czymś więcej niż ciekawym przyczynkiem historyka sztuki; dowodzi korzyści, jakie wynikają z interdyscyplinarnej komparatystyki.

Wizyjność literatury Słowackiego kusiła i kusi do porównań estetycznych; opisy poety zestawiano z obrazami Delacroix, z Turnerem. Trwały spory o to, czyja poetyka lepiej oddaje charakter jego utworów. Do pytań prowokowały też zaświadczone upodobania estetyczne poety: np. w jaki sposób wykształcone w domu poczucie piękna modyfikowało późniejsze wrażenia poety z podróży i wizyt w galeriach? Posiadane materiały nie rozpieszczają badaczy. Zdarzało się, że pisarz przemilczał odczucia lub ograniczał się do ogólników. I choć świadom był, że na naturę i sztukę nie patrzy naiwnym okiem prostaczka, to zarazem nie czuł potrzeby spisywania komentarzy do bedekera. Ta postawa także budzi wątpliwości: wynikała

1/ D. Kudelska *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

z gustu na tyle sprecyzowanego, że skłaniał do wybierania z wizualnego świata elementów bliskich własnym upodobaniom? A może z maniery dandysa, który w miejscach zdeptanych przez tłumy turystów, jak Rzym czy Florencja, nie chciał dzielić konwencjonalnych zachwytów ani tradycyjnych tras turystycznych? Dorota Kudelska przyjmuje, że kontakt ze sztuką włoską był dla Słowackiego niezwykle ważnym doświadczeniem (s. 139). Ale tezę tę oparła na zapisanych wrażeniach artysty, który pobyty w najważniejszych miastach włoskich kwitował uwagami dziwnie skromnymi, a zdarzało się, że powierzchownymi. Może więc należał do tych polskich romantyków, którzy podróżowali trochę nieuważnie, zbyt dobrze wiedząc, co chcą zobaczyć?

Zarazem ten chimeryczny obserwator europejskich skarbów sztuki zaangażował się w dyskusję na temat przyszłych form i tendencji polskiego malarstwa. Dorota Kudelska pokazuje, na podstawie korespondencji poety z Wojciechem i Józefem Stattlerami, że jego intuicje okazały się trafne. W przeciwieństwie do Krasińskiego, Słowacki optymistycznie oceniał przyszłość polskiego malarstwa. Scharakteryzowanym przez niego etapom rozwoju rodzimych sztuk plastycznych odpowiadały rzeczywiste przemiany, znaczone przykładowo nazwiskami Józefa Simmlera, a potem Józefa Brandta. Ostatni, najbardziej dojrzały stan malarstwo miało osiągnąć, odrzucając, zdaniem poety, „logikę codzienności i oparty na jakiejś znanej konwencji porządek przestrzenny" (s. 290). Tematem płócien stałyby się nie tyle wydarzenia historyczne, co wizja historiozoficzna. Jak pisze Kudelska, dla tej wizji najtrudniej znaleźć przykłady realizacji, choć pewne postulaty Słowackiego zostały spełnione w witrażach Stanisława Wyspiańskiego. Także w obrazach Jacka Malczewskiego.

Zdaniem autorki, istotna jest nie tylko trafność estetycznych intuicji poety, lecz także opór stawiany gustom powszechnym w jego środowisku. Słowacki, w przeciwieństwie do Mickiewicza, nie lubił malarstwa nazareńczyków. Nie zachwycał się (por. s. 179) – choć był to krytycyzm dyskretny – obrazem Wojciecha K. Stattlera *Machabeusze*, nagrodzonym (co polskim płótnom zdarzało się rzadko) medalem salonu paryskiego. Nie zgadzał się również z tak popularnymi, dzielonymi przez Krasińskiego i Mickiewicza, przekonaniami, że wzniosłość sztuki i jej walory dydaktyczne odsuwają na bok niedostatki formy. Dlatego dystansował się od zachwytów, wyrażanych nie tylko w jego środowisku, lub wręcz krytykował artystycznych „beniaminków" swoich czasów. Czy szło o obrazy Overbecka, czy o wiersze Bohdana Zaleskiego – wysuwał przeciwko nim podobne argumenty: wtórność, ubóstwo formy, intelektualny infantylizm, banalny dydaktyzm. Warto podkreślić, że te zastrzeżenia dotyczyły sztuki zdominowanej przez tematykę religijną, a zatem uwagi poety można uznać za pośredni komentarz, dotyczący natury przeżycia sakralnego.

Oceniając zmagania z formą malarzy, rzeźbiarzy, rytowników, poeta sam bywał źródłem ich natchnienia. Wizualne „czytanie" dzieł artysty jest interesującym fragmentem recepcji jego twórczości. „Wczesny" Słowacki Oleszczyńskich i „późny" modernistów dokumentują epokową zmianę gustów, przede wszystkim zmia-

nę wyobraźni. Właśnie kontynuowanie przez Kudelską tego wątku scala różne tematyczne zakamarki, w jakie zapuszcza się autorka. Jej opis podróży poety staje się rodzajem „biografii estetycznej" Słowackiego, formą edukacyjnej peregrynacji przez piękno. Estetyczne preferencje pisarza z czasem coraz ściślej zespalają się z jego kosmologicznymi i antropologicznymi deklaracjami. Te związki podróży, reakcji na dzieła sztuki, estetycznych polemik i wreszcie obrazu świata, do jakiego doszedł pisarz, sprawiają, że książka Kudelskiej, choć mogła „zgrzeszyć" chaosem i dowolnością sądów, co często zagraża komparatystyce, okazała się pracą zborną i logiczną.

Nieoczekiwanej przyjemności dostarczyły mi interpretacje opisów Słowackiego przedstawianych tak, j a k b y były obrazem plastycznym. Niemały udział miała w tym indolencja mojej wyobraźni, która z wysiłkiem nadąża za dynamiką opisów poety. Kudelska eksplozję dziania się zatrzymuje w „stop klatce", poddaje rygorowi pionów i poziomów. Oczywiście, przy tej okazji wracamy do pytań o prawomocność przełożenia literatury na język plastyki, do sporu o Lessingowską kwalifikację sztuk plastycznych jako przestrzennych, i literatury jako czasowej. Cząstkowanie i zatrzymywanie obrazów Słowackiego, a więc ich „spowolnienie", dzieje się wbrew intencjom zawartym w dziele, bo pisarzowi zależało na dynamice i zmienności. Ale czy owo sprzeniewierzenie nie przynosi w tym wypadku profitów? Dorota Kudelska uważa, że tak („Tymczasem analiza sposobu przekazu, porównanie «nośników» informacji może przynieść nowe, obiecujące perspektywy badawcze [...]", s. 42). Chętnie się z nią zgodzę, ale chciałabym, by autorka, zamiast przekonywać mnie o tym teoretycznie, pokazała warsztatowe dylematy, zyski i straty w odniesieniu do tego materiału, jakim się zajęła.

Książka Kudelskiej jest inspirująca dla historyka literatury. Posłużę się jednym przykładem: tropami, jakie podsuwa dla wyjaśnienia pewnej zagadki. Na jej istnienie zwróciła mi uwagę profesor Marta Piwińska: chodzi mianowicie o dziwaczną przyjaźń Juliusza Słowackiego z Sewerynem Goszczyńskim, jaka zawiązała się po ich wstąpieniu do Koła Andrzeja Towiańskiego. Słowacki użyczał wtedy mieszkania ubogiemu współwyznawcy i trudno sobie wyobrazić coś mniej oczywistego niż koabitacja wymuskanego eleganta i człowieka, który depresje manifestował niechlujnym strojem porannym. Bo choćby pierwszy przestał zwracać uwagę na wywoskowane podłogi, a drugi z umiarem zasypywał je popiołem z fajki, to pozostaje jeszcze pytanie, o czym rozmawiali? Święta sprawa zacierała różnice między ludźmi, ale istniała jakaś granica „równania" osobowości. Kilka lat po wyrzuceniu Słowackiego z Koła, gdy Goszczyński został „mianowany" poetą Sprawy, z radości, że wraca do literatury, napisał dwa listy – jeden do Bohdana Zaleskiego, drugi do Słowackiego. Obu zawiadamiał, iż wreszcie wie, jak tworzyć, a dawnego brata Juliusza dodatkowo informował, że zrozumiał, czym jest natchnienie i jak je zdobywać.

Pierwszy adresat nie dziwi: związki między nimi, dawne i silne, utrzymywały się. Ale Słowacki? Po tylu latach przerwy, po krytycznych uwagach, jakie pod jego adresem notował Goszczyński? Książka Kudelskiej skłania mnie do przekonania,

że ten nieoczekiwany list był żywiołową, radosną reakcją na rozwiązanie problemu, wokół którego koncentrowały się kiedyś ich rozmowy. Te, nie poświęcone Mistrzowi i Sprawie. To oczywiście domniemanie, ale sądzę, że mówili wtedy właśnie o tym, jak pisać. W obu przypadkach ich wejście do Koła zostało poprzedzone doświadczeniem głębokiego kryzysu artystycznego i poczuciem wyczerpania się starego języka. Pisarska bieda Goszczyńskiego przed wejściem do Koła: wielokrotnie wznawiane, rozpaczliwe próby napisania tekstu „totalnego", oraz kierunek, w jakim poszła twórczość Słowackiego po zerwaniu z towianizmem, dowodzą, że obu poetów fascynowało podobne zadanie artystyczne. Jak pisze Kudelska, autor *Króla-Ducha* domagał się od malarstwa, by oddało fantastykę „symultanizmu historycznego [...] pełnoprawną i równorzędną w stosunku do wywodów zawodowych historyków, próbę dotarcia do prawdy o czasach minionych" (s. 286). Ale przecież sam Słowacki także dręczył się tym zadaniem. W nie mniejszym stopniu zaangażował się w nie Goszczyński, co zresztą przyczyniło się do jego zamilknięcia jako poety przed wejściem do Koła i potem, gdy jako towiańczyk usiłował wrócić do pisania. *Proroctwa księdza Marka* Goszczyńskiego, tekst ułamkowy, nie zakończony, był próbą scalenia: Napoleona, Kościuszki, konfederacji barskiej, rewolucji francuskiej, wieczoru listopadowego, piekła dla tyranów i nieba dla obrońców wolności. Z przenikania się czasu mistycznego i realnego, z symultanicznego współbytowania wydarzeń konkretnych, historycznych i tych, które były krokami w „dziejach ducha", miał wyrosnąć tekst odsłaniający sens wszelkich niepokojów historiozoficznych i etycznych. Tekst o niezwykłej mocy oddziaływania na odbiorców. Historyczna kondensacja, skrót dziejowy i symultanizm wydarzeń odkrywających prawdę historii były celem poety i przyczyną jego porażki. Podobnie „rozsypywały się" jego inne ambitne plany.

Słowacki dzielił się swymi wizjami malarstwa ze Stattlerem, a ten, choć doceniał potęgę wyobraźni poety i przyznawał, że obrazy Słowackiego mogłyby być większe niż płótna Verneta, zarazem uznawał je za dzieła niemożliwe. Twarde prawa artystycznego rzemiosła czyniły nierealizowalną tę „kolosalność bez granic" (s. 180) i konieczność, by patrzeć z różnych punktów widzenia. Słowacki-mistyk starał się przekroczyć tę barierę. W natchnieniu zapełniał kolejne karty *Króla-Ducha*, niby respektując porządek przeszłości, teraźniejszości i przeszłości, ale przecież tylko po to, by nieustannie naruszać granice przestrzenne i czasowe. Gorszy los przypadł w udziale Goszczyńskiemu-towiańczykowi. Jemu tylko zdawało się, że dzięki Towiańskiemu odgadł tajemnicę natchnienia, pozwalającą łączyć to, co odległe, a dzięki potędze wizji spajać to, co niespajalne. Toteż przesiadywał godzinami i patrzył na ruchy obozu wojskowego, snując wizje historycznego dramatu. Niestety, kalejdoskop scen nie chciał się ułożyć w upragnioną Całość.

„Czasowa zbieżność – pisze Kudelska – podjęcia tematyki i charakteru opisów *Króla-Ducha* z rozważaniami poety o malarstwie, o jego przedmiocie i formie plastycznej realizacji jest [...] nieprzypadkowa" (s. 293). Za każdym razem chodziło o poradzenie sobie z kategorią zmienności. Odrzucona została rzeczywistość, gdzie przedmioty zachowują wyraziste kontury. W nowym świecie następowało

„zacieranie granic pewności wiedzy – ograniczenie zdolności widzenia szczegółu" (s. 293). Dodać można – po to, by zyskać inną wiedzę i inną pewność. Nie tę, jaką daje nam świadectwo zmysłów lub prawa naszej logiki. Dla obu pisarzy przejście przez towianizm było utwierdzeniem się w przekonaniu o żałosnej niewystarczalności zasad zwykłego rozumowania i porządkowania świata.

W wizji przyszłych dróg polskiego malarstwa, którą przedstawił Słowacki, szczególną rolę odgrywała Ukraina. Książka Kudelskiej świadczy, że fascynacja tym regionem mogła być jeszcze jednym czynnikiem jednoczącym tak różnych ludzi, jak Goszczyński i Słowacki. Czy często rozmawiali o Ukrainie i co o niej mówili? – w tej kwestii zdani jesteśmy na domniemania. Słowackiemu z pewnością odpowiadała wizja Ukrainy stworzona przez frenetyczną wyobraźnię Goszczyńskiego. Ale czy brat Seweryn opowiadał mu o dziwnych igraszkach zjawisk fizycznych, które sprawiały, że człowiek w stepie, nim zobaczył podjazd rycerzy, widział olbrzymiejące na horyzoncie cienie koni i jeźdźców? I prawie padał porażony hukiem zwielokrotnionego tętentu? Czy mówił mu o grach zmierzchających świateł i cieni, które sprawiały, że na widnokręgu rysowały się szyszaki olbrzymów? Czy powtarzał historie o ludziach przerażonych naporem przestrzeni, zwidami, jakie zgotowała natura, i gotowych wygrzebać lada jamkę w ziemi, byle skryć się przed miażdżącą ich nieskończonością? Zapomniana dziś, często drugorzędna literatura podejmująca temat ukraiński obfituje w takie opisy. Między innymi wiele podobnych scen zawiera proza Michała Grabowskiego, bliskiego przyjaciela Goszczyńskiego, z którym poeta przegadał dziesiątki godzin, snując plany przyszłych dróg literatury. Czy tematy tych rozmów wracały podczas pogawędek ze Słowackim? To wysoce prawdopodobne.

Ukraina jako temat, jako przestrzeń wyobraźni miała, w wizji Słowackiego, ratować polską sztukę poprzez skręcenie karku rygorom fizycznego prawdopodobieństwa, statyce materii i ducha, ociężałej tępocie nieruchomych obrazów. To stamtąd, cytuje Kudelska Słowackiego, miała nadejść „[...] szkoła niby wenecka, z ruskich cerkwi wylatująca na nietoperzowych skrzydłach popiej sukmany [...]" (s. 207).

Danuta SOSNOWSKA

Bolesna świadomość formy – inspiracje plastyczne w poezji Dariusza Bugalskiego

Sztuka naszego stulecia ma
bolesną świadomość formy.
Forma unosi się przed naszymi oczyma.
na pewno tyle tylko.
Niczego nie komunikuje.
Oczekuje, że jej dotkniemy,
ale nie wiadomo
w jaki kształt ułożyć dłoń,
jakim gestem ją objąć
gdzie podziać oczy.
Wiadomo, że jest i czeka.

Dariusz Bugalski *Prolog*

Dariusz Bugalski (ur. w 1961) jest autorem czterech zbiorów poetyckich. Jego pierwszy tomik *Turtle, turtle, turtle* (Łódź 1991) został nagrodzony w Konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek za debiut poetycki 1990-1992. Rok później ukazała się w serii poetyckiej wydawnictwa „Przedświt" *Wyliczanka*, potem *Przekłady* (Łódź 1995) i *Miejsce w którym nic się nie stało* (Łódź 1998). Obecnie autor pracuje nad tomem prozy *Swięty Nigdy, Swięta Nic*, którego fragmenty drukowała „Fraza" (1999 nr 2/3).

Jego twórczość wyróżnia obfitość inspiracji plastycznych, a także ich oryginalny charakter. Dla Bugalskiego sztuka nie jest składnicą efektownych poetyckich rekwizytów, wysłużonych alegorii lub pożywką dla kulejącej wyobraźni. Stanowi ona szczególną przestrzeń ekspresji, gdzie znalazły osobliwy wyraz egzystencjalne doświadczenia, przeżycia i kreacyjne dylematy współczesnych artystów. Odnajduje tam pokrewny obszar wyobraźni i bliskie kształty, w które przyoblekają się wzruszenia i doznania. Nie ma bowiem szczególnej różnicy między jego utworami zainspirowanymi sztuką, a tymi, które takiego nawiązania nie posiadają.

Wizjonerską osobność poezji Bugalskiego dostrzegli pierwsi czytelnicy jego utworów. Joanna Ślósarska pisała na skrzydełku tomiku *Turtle, turtle, turtle*:

> [...] przedstawia w swej poezji świat rozprzęgnięty na formy i jakości. Zanika przedmiot jako całość, a podmiot pełni funkcję przewrotnego demiurga, który rozstwarza rzeczy aż do granicy ich tożsamości. [...] Analityczność widzenia utrwalonych w doświadczeniu dobrze znanych treści przedmiotowych (np. zając, chleb, woda, drzewo, korzenie, pokarmy, ludzkie ciało) sprawia, że treści te zdają się być niepokojąco tajemnicze i dostępne jedynie w całkowicie indywidualnym postrzeżeniu i odczuciu.

Krzysztof Karasek w posłowiu do *Wyliczanki* podkreślał związek wierszy poety z malarstwem:

> Światło wyobraźni przepala widzenie, jak laser; zdziera zrogowaciałą warstwę gałki ocznej i pozwala widzieć na nowo kształt i barwę. [...] Niespodziewaność widzenia autora poraża i wystawia na próbę. [...] Świat w wierszach Bugalskiego otwiera i zamyka swoje oko i już nie jest taki sam.

Poezja autora *Przekładów* wyróżnia się oryginalnością ewokowanych przez nią jakości wizualnych, co potwierdza naturalną wspólnotę jego wyobraźni z artystami sztuk plastycznych, którzy, zwłaszcza od czasów impresjonistycznej rewolucji, starają się odkrywać nowe obszary widzialności. To naturalne powinowactwo wzbogaciły i pogłębiły studia poety (kulturoznawstwo i historia sztuki) oraz kilka lat pracy w Muzeum Sztuki w Łodzi. Posiada ono ciekawy zbiór dzieł europejskiej i polskiej awangardy, a także organizuje wystawy twórców poszukujących nowych form wyrazu. Poza kilkoma wyjątkami, przedmiotem zainteresowania poety jest sztuka ostatniego, przełomowego stulecia: od Moneta, Cezanne'a i van Gogha po współczesnych poecie polskich artystów: Marka Chlandę, Mirosława Bałkę czy Wiesława Przyluskiego. W sposób szczególny potrzebuje ona „tłumaczy", którzy jej niezrozumiałą, „pustą" na pierwszy rzut oka formę zamienią w „treść" zdolną przemówić do uczuć i myśli widzów.

W cytowanym na początku tekście *Prologu* poeta porównuje dominującą we współczesnej sztuce formę do cienkiej, kilkucentymetrowej warstwy wody, która oddzieliła w kanadyjskim filmie młodego drwala, przywalonego balami, od życia. Na nic zdały się desperackie wysiłki towarzyszącego mu starszego mężczyzny, który usiłował wdmuchiwać mu poprzez wodę powietrze. Czy tym, kto umarł pod wodą, bo „nie chciał oddychać", był odbiorca współczesnej sztuki, który nie potrafił przyjąć jej przesłania? Czy może za ścianą wody uwięziony był artysta, który zginął przygnieciony swym nieprzeniknionym (jak pień drzewa) dziełem? Bugalski nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, zmienia perspektywy; niekiedy podmiot jego utworów utożsamia się z artystami, innym razem jest wrażliwym odbiorcą, próbującym przedrzeć się do sensu obrazów i przekazać nam ich przesłanie (wydostać się spod bali i jednocześnie skutecznie obdarzyć oddechem).

Teksty zainspirowane sztukami plastycznymi pojawiają się we wszystkich tomikach poety (także w jego prozie). Szczególne miejsce zajmują w zbiorze *Przekłady*, który w całości wypełniają poetyckie interpretacje arcydzieł malarstwa i rzeźby oraz twórczości wybitnych artystów. Zwykle reminiscencje plastyczne

przyjmują u niego postać bardzo wyrazistą. Autor wskazuje na nie tytułem utworu, w którym widnieje nazwisko malarza albo tytuł znanego dzieła (*Antoni Tapies* i dwa wiersze pt. *Zając* – jeden dedykowany Monetowi, drugi Czapskiemu – z tomu *Turtle, turtle, turtle*; *Vincent, Andrzej Wróblewski, Góra Świętej Wiktorii* i *Zwiastowanie. Niderlandy, ok. 1500* – tom *Wyliczanka*). Niekiedy w tytule wiersza przytoczony jest jakiś ważny fakt biograficzny, na przykład data śmierci malarza lub data powstania dzieła (*Prowansja 1890* – wiersz z *Wyliczanki*, zainspirowany ostatnim obrazem van Gogha, przedstawiającym czarne ptaki krążące nad polem dojrzałego zboża, czy utwór *3 XI 1954* z tomu *Przekłady*, który wskazuje dzień śmierci Henri Matisse'a). W innych tytułach autor uwypukla cechy charakterystyczne dziel artysty np. w wierszu *Pierwsza litera imienia* zwraca uwagę na sposób sygnowania prac przez Katarzynę Kobro.

Czytelnik nabiera przekonania, że obcuje z wierszami kogoś, kto jest doskonale obeznany z życiem i sztuką danego artysty. Erudycja poety jest szczególnie wyeksponowana w *Przekładach*, które zawierają, umieszczone pod utworami, precyzyjne, „katalogowe" opisy interpretowanych dzieł (łącznie z rodzajem użytego tworzywa oraz wymiarami). W utworach tego tomu Bugalski przytacza wypowiedzi artystów. Opatrzył je dopiskami, z jakiej publikacji pochodzą, oraz że podane są w jego tłumaczeniu.

Ta precyzja jest potrzebna, ponieważ jego interpretacje dzieł plastycznych są przekornie dalekie od podręcznikowej czy nawet akademickiej wiedzy na ich temat. Bugalski przedstawia obrazy i rzeźby w całej ich, właściwej dla sztuk plastycznych, wieloznaczności i niedookreśleniu. Jego utwory można czytać bez znajomości prac, które je zainspirowały, jednakże plastyczny kontekst pozwala lepiej ocenić konsekwencję, spójność i źródła poetyckich skojarzeń, metafor, obrazów, a w niektórych przypadkach – po prostu je zrozumieć, bo utwory Bugalskiego nie należą do najbardziej przejrzystych.

W jego wierszach pojawiają się charakterystyczne dla twórczości omawianych artystów motywy: czaszka u Jacka Sempolińskiego, oswojony kosmos Paula Klee, puste korpusy Magdaleny Abakanowicz. Choć nierzadko ukazuje je poeta w niecodziennych kontekstach. Na przykład poetycką opowieść o znanym obrazie Georges'a Serauta *Cyrk* (*Wigilia, parę minut po ósmej* z tomu *Przekłady*) otwiera scenka kontemplowania ozdób i bombek na świątecznej choince. Bliki światła kojarzą się podmiotowi lirycznemu ze stylem puentylistycznym, a motywy na choinkowych zabawkach – z sytuacją przedstawioną na obrazie.

W poważnym, skrupulatnym stosunku poety do lirycznych interpretacji sztuki uwidacznia się jego odmienność od dominującego we współczesnej poezji (zwłaszcza tej *minorum gentium*) impresyjnego charakteru tego typu nawiązań. U Bugalskiego najrzadziej spotkamy drobne aluzje do arcydzieł czy postaci wielkich mistrzów, unika on też dosłowności opisu. Inaczej zresztą jego utwory nie byłyby poezją, a jedynie gorszymi kopiami malarskich czy rzeźbiarskich pierwowzorów.

Z szacunku poety dla metod wiedzy o sztuce wynika swoista hierarchia inspiracji, którą można zauważyć w jego utworach. Znajdziemy w jego tomikach teksty

będące wnikliwymi mikroanalizami dzieł, jak również poetyckie eseje na temat życia i twórczości danego artysty. Wśród tych ostatnich można wyróżnić wiersze erudycyjne, oparte na wszechstronnej znajomości dzieła twórcy, oraz bardziej swobodne, „felietonowe" impresje. Poeta rezerwuje dla nich lapidarną formułę dedykacji, np. „Jerzemu Nowosielskiemu" (*** *Tańczysz*), „Dla Paula Klee" (*Dwoje oczu*). Najwięcej takich utworów znajduje się w zbiorze *Miejsce w którym nic się nie stało*. Poeta zrezygnował w nim z wyrazistych aluzji plastycznych. Tomik wyróżnia się nie tyle „dwusystemowością", co większym zanurzeniem w języku oraz bardziej bezpośrednim sposobem opisywania rzeczywistości. Kilka wierszy dedykowanych jest artystom plastykom i fotografikom (ale także pisarzom), którzy są z nim zaprzyjaźnieni (np. Wiesławowi Barszczakowi, Grzegorzowi Strumykowi, Lechowi Lechowiczowi, Tomaszowi Sobeckiemu). Poeta podkreśla pokrewieństwo przeżywania świata, bliskość egzystencjalnych doświadczeń i podobieństwo artystycznych wyborów.

Na uwagę zasługuje staranna szata graficzna tomików Bugalskiego (poza *Wyliczanką*, która ukazała się w ascetycznej serii „Przedświtu"). Jest ona efektem ścisłej współpracy poety z ilustratorami. Plastyczne symbole i metafory dopełniają, interpretują i komentują poezję. Patronująca twórczości poety zasada przekładu działa więc w dwie strony: poetyckie frazy dopowiadają milczące i zawikłane znaczenia dzieł sztuki, a plastyczne przedstawienia gromadzą i porządkują rozproszone i nakładające się na siebie „szumy, zlepy i ciągi" mowy.

Owalne i prostokątne formy z rysunków Ewy Górniak do tomiku *Turtle, turtle, turtle* stanowią wariację na tytułowy temat (turtle to angielskie żółwie). Kształty obwiedzione czarnymi liniami o zróżnicowanej grubości i spojone ze sobą rozmaitymi wypustkami, włoskami, czułkami przypominają pierwotne organizmy. Na kolejnych rysunkach oglądamy jak gdyby różne fragmenty ich podwodnego świata albo fazy jego metamorfoz. Podobnie urządzony jest świat poetycki Bugalskiego, który składa się z pierwotnych, organicznych elementów, najprostszych impulsów i fizjologicznych doznań. Te porozdzielane cząstki bytu próbuje autor scalić wedle stworzonej przez siebie zasady. Może to być, co uwypuklają rysunki Ewy Górniak, dialektyka płci, przewrotne relacje między animalnym a duchowym, stany z pogranicza jawy i snu, doświadczenia i refleksji.

Często pojawiają się w debiutanckim zbiorze poety motywy genezyjskie i odwołania do kosmogonii. Są one jak gdyby odpowiednikiem odkrywanej w sobie mocy tworzenia, na przykład w takim oto fragmencie wiersza *Korzeń*:

> Korzeń nie jest ze źródła.
> Źródło jest z korzenia,
> Na którym Pan Bóg wiesza
> I gwiazdy, i słońce.
> Przebija ciemność gdzieś na antypodach.
> Kiełkuje światłem stojącym na głowie.

Ta radość kreowania swojej wersji rzeczywistości z budulca istniejących form bytu spokrewnia Bugalskiego z twórcami współczesnej sztuki.

Inny charakter ma jedyna, ale za to wielokrotnie i w różnych kolorach reprodukowana fotografia Wiesława Barszczaka, która zdobi *Przekłady*. Przedstawia ona leżący męski korpus, od pachwiny po fragment obciętego krawędzią, wyciągniętego ku górze ramienia. To zdjęcie domaga się przekładu i samo jest przekładem idei książki Bugalskiego na język plastyki.

W dziełach sztuki współczesnej bardzo często rozbija się ludzką postać; są więc głowy bez ciał i zdekapitowane korpusy. Deformację tę można wyjaśnić na kilka sposobów. Figura człowieka zwieńczona głową jest mało plastyczna. Ciało ma swój dynamizm, swą naturalność i ekspresję; głowa stabilizuje, unieruchamia, „neutralizuje", siłą rzeczy wysuwa się na plan pierwszy. Magdalena Abakanowicz, której kompozycji *Plecy* Bugalski poświęcił wiersz *Trzy skorupy*, tak komentowała swoją pracę: „Plecy nigdy nie kłamią, tak jak potrafi to uczynić człowiek z twarzą".

Inna przyczyna dzielenia ludzkiego ciała w sztuce współczesnej jest związana z charakterem naszej cywilizacji: bezgłowe, zmultiplikowane torsy trafnie ukazują obraz świata stechnicyzowanego, zdominowanego przez przedmioty, i anonimowego tłumu, który go wypełnia. Korpus i głowa, oddzielone od siebie, wyraziście przedstawiają również rozdwojenie ludzkiej natury na cielesne i duchowe. W *Przekładach* mogą także symbolizować „kalectwo" nowoczesnej sztuki – „obrazów, które proszą o oddech i światło" (*Prolog*), a tych wrotami jest wszak nie przedstawiona na fotografii głowa. Sytuację „wznoszenia prośby" wyraża zaś wyciągnięte ku „Niebu", „Drugiemu", ramię mężczyzny.

Ostatni tomik poety – *Miejsce w którym nic się nie stało* – ilustrują grafiki Wiesława Przyłuskiego. Dzielą zbiór na części, zaś ich głównym motywem jest postać człowieka, ukazana w różnych formach istnienia: jako silne, zwierzęce monstrum i w swoistym, pośmiertnym *dance macabre*; opromieniona światłem świętości i jako *everyman* – uosobienie rodzaju ludzkiego. Łódzki artysta przedstawił także wizerunek mężczyzny i kobiety splecionych w miłosnym uścisku. Znaczeń tych plastycznych obrazów nie trzeba wyjaśniać; symbolizują podstawowe sytuacje egzystencjalne, będące od zawsze tematem sztuki, jakby autorowi szczególnie zależało na podkreśleniu uniwersalności przesłania tego zbioru.

Istotę jego poezji wytycza wysiłek dotarcia i ukazania preintelektualnej fazy przeżywania i doświadczania świata. Przy opisach dominują doznania zmysłowe: wzrokowe, smakowe, węchowe, dotykowe. Poeta konfrontuje także intelektualne – filozoficzne i estetyczne – sądy na temat bytu, człowieka, nieskończoności z ich cielesnym i emocjonalnym doświadczaniem. Upodobał sobie niejasne, migawkowe obrazy, sceny i zdarzenia z pogranicza jawy i snu oraz wizualne skojarzenia o kulturowym rodowodzie. Drobiny sensu są umocowane w języku ciała i tym językiem uprawdopodobnione. Bugalski często łamie stylistyczną spójność i w wiersz o podniosłej, patetycznej dominancie wplata „cytaty" z mowy żywej: potoczne frazeologizmy, przekleństwa, ironiczne powiedzonka.

Zapytany kiedyś, w jaki sposób odróżnia sztukę od niesztuki, powiedział, że probierzem wartości jest dla niego silne wewnętrzne uczucie: dreszcz, poruszenie zmysłów w momencie kontaktu z dziełem. Tak więc pisząc o sztuce, Bugalski próbuje zapisać, a może raczej ewokować tę właśnie preintelektualną fazę jej przeżywania. Poszukuje w słowie obrazowych ekwiwalentów tego, co poprzedza myśl i co jest według niego istotą plastycznej formy: ukazywanie świata i człowieka w całym sensualnym bogactwie – słuchem, wzrokiem, dotykiem, węchem, smakiem. I znów przypomina się w swej lapidarnej wieloznaczności fotografia Wiesława Barszczaka, zdobiąca *Przekłady*. Tors to przecież siedlisko zmysłów i instynktów, wręcz epicentrum zmysłowości. W interpretacji artysty jest on estetycznie wysublimowany (brak sfery erogennej) i bierny, ukazany w postawie leżącej – kontemplacji i przyjmowania, a nie działania (kikut ręki). To trafne odczytanie idei spotkania z dziełem sztuki, zawartej w twórczości poety.

Zgodnie z postulatem kończącym *Prolog*: „Obrazy proszą nas o oddech i światło" – poeta nasyca życiem swoje interpretacje dzieł plastycznych. Najczęściej wprowadza dynamiczny ruch i dramatyczne wydarzenia (nawet jeśli jest to tylko walka ożywionych form i kolorów). Na przykład w wierszu *Góra Świętej Wiktorii* pod harmonijnie i klasycznie przez Cezanne'a skomponowanym płótnem ukrywa się... ruchliwy kot, którego podmiot liryczny usiłuje schwytać w pułapkę migocących kolorów. W utworze *Które to piętro*, zainspirowanym obrazem Marka Rothko, opisuje doznania wzrokowe podczas jazdy szybką windą. Z kolei *Kompozycja unistyczna 14* Władysława Strzemińskiego przypomina mu formy utworzone z ziarenek piasku przesiewanych przez metalowe sito. W tym tekście pojawiają się też ważne dylematy awangardy: prześladująca jej przedstawicieli obsesja „pustej transcendencji" i wyrażającej ją sztuki idealnej:

> [...] Płótno dusi ogień, owija powietrze,
> wyścieła ziemię, nie przepuszcza wody. Nie ma narodzin.
> Nie ma wzrostu. Nie ma umierania.
> Ptaki zakrzepły. Nie ma więc nieba. Ziemia umknęła.
> Nie zobaczysz horyzontu, bo nie istnieją drzewa.
> Nie wyciągniesz dłoni.
> Stoi świątynia unizmu.
> Jest pusta.
> Malarstwo jest nieśmiertelne.
> Tako rzecze Strzemiński.

Bugalskiego wyraźnie fascynują (ale i odpychają) utopijne idee artystów awangardowych, ich chęć całkowitej przemiany sztuki wedle wyznawanego ideału oraz nierozłączne od tego pragnienie radykalnej przemiany człowieka i świata. Problemy twórców uwikłanych w rewolucję, ich częstokroć dramatyczne losy (zwłaszcza wschodniego skrzydła europejskiej awangardy) są tematem kilku wierszy. To zresztą nieliczne utwory poety, w których wyraźniej rysuje się historyczny

i społeczny kontekst, choć wyrażony został nie bezpośrednio, a w obrazowym języku sztuki.

Wiersz *Wszyscy już poszli, a ten jeden tańczy* zainspirował projekt rzeźby Władimira Tatlina *Pomnik Trzeciej Międzynarodówki*. Miała ona symbolizować rewolucyjną ideę. Poeta cytuje słowa El Lissitzky'ego: „Żelazo jest silne jak wola proletariatu. Szkło jest czyste jak jego sumienie". Nad idealistycznymi porywami rosyjskich artystów dominuje jednak obraz tresury niedźwiedzia – czytelnego symbolu Rosji, której żywe ciało dopasowuje się torturami do wymarzonego, wyabstrahowanego kształtu. Po tej operacji rzeczywiście przybiera on zgeometryzowaną postać, ale z wszystkich odgłosów, jakie przed tresurą wydawał, pozostał mu jedynie przeciągły, nieustający ryk bólu.

Podobne zagadnienia podejmuje poeta w jednym ze swych najciekawszych utworów. Wiersz *Andrzej Wróblewski* stanowi rozliczenie z latami stalinizmu i socrealizmu. W finezyjny sposób łączy motywy najsłynniejszych dzieł malarza (cyklu *Rozstrzelania* i *Ukrzeslowieni*) z epizodami jego życia. Tragiczna śmierć artysty podczas tatrzańskiej wyprawy inspiruje poetę do wplecenia w utwór wątku Prometeusza – niedoszłego zbawiciela ludzkości. Artyści awangardy są ostatnimi wyznawcami prometejskiego mitu, który w dwudziestym wieku, w kontekście rewolucji i zbrodni komunizmu, odsłonił swoje ciemne oblicze. W interpretacji poety malarz ponosi podwójną klęskę. Pierwszą jest ruina jego marzeń o stworzeniu na ziemi raju. Komunistyczne niebiosa są fikcją, ułudą, pozorem, co demaskują brutalne metody, jakimi usiłuje się je zbudować. Janusowe oblicze rewolucyjnej utopii wyrażają w wierszu słowa o podobnym brzmieniu, a przeciwnych znaczeniach „koliber" i „kaliber":

Tylko nieliczni wyszli po angielsku
z raju wiecznego śpiewu
Krainy uśmiechu
Wiosna, wiosenka
kląskają kolibry
Kaliber dziewiątka
Kląskają kolektywy anielskich tenorów
[...]
Czasem furkot w tunelu
Wiatr historii?
Wiatr ducha?
Otwiera oczy
Na daleką rozległość łąki
Z koźlęciem w miłosnym uścisku pantery

Drugą klęską malarza jest fakt, że wyrok na nim wykonują ci, którzy mieli być „zbawieni": „By robotnik fachowo/ Nie. Sam brygadzista/ Mógł nas razem przyspawać/ Do tatrzańskiej skały/ (Nas: mnie serce, krzesło i kawał wątroby)". Wy-

mowa tych poetyckich obrazów jest jednocześnie szydercza i tragiczna. Andrzej Wróblewski uwierzył w komunizm, ale był również tym, który w swych dziełach – *Rozstrzelaniach* i *Ukrzesłowionych* stworzył wizjonerski symbol dramatu człowieka XX wieku – jego uprzedmiotowienia, degradacji i męczeństwa. Zaś przez swoją przedwczesną śmierć stał się symbolem i męczennikiem swego pokolenia. W tekście wiersza udało się Bugalskiemu uzyskać swoistą pełnię znaczeń: dzieło artysty istnieje we właściwych kontekstach – historycznych i egzystencjalnych. Można się także domyślić, jak wyglądają jego prace oraz jakie jest ich przesłanie.

Interpretując i opisując dzieła plastyczne, poeta nie unika jakości skrajnych, antyestetycznych, brutalnych. Jest to postawa zgodna z zaleceniami współczesnej sztuki i estetyki, w których – jak powiedział kiedyś wybitny polski malarz Jacek Sienicki – „ekspresja jest na miejscu pierwszym, a piękno na osiemnastym". Dzieła sztuki nie są zatem u Bugalskiego, jak u poetów-klasycystów, źródłem wyłącznie pozytywnych wartości estetycznych. Bliższa jest mu tradycja barokowo-romantyczna. Nie tyle Herbert czy Miłosz, których przywołuje (zwłaszcza w tomiku *Miejsce w którym nic się nie stało*), ale Mikołaj Sęp-Szarzyński, Jan Andrzej Morsztyn, Adam Mickiewicz z *Ballad i romansów* i *Sonetów krymskich*, a z grona współczesnych pisarzy – Tadeusz Różewicz i Stanisław Grochowiak.

W wierszu *Prowansja 1890* pojawiają się turpistyczne, ekspresyjne wyrażenia: „grają brzytwy kwiatów", „zwija się brzuch powietrza rozcięty na czworo", „pleśń jelita się rozpełzła gęstym, żółtym miodem", „czarne łzy ślepych ptaków umierają", „Dotykaj Vincent/ To lilie palców rosną Ci jak glisty". Poetycka interpretacja jakości plastycznych, kolorystyki, układu form ostatniego obrazu van Gogha uwypukla tanatologiczne sugestie śmierci i rozkładu ciała.

Jeszcze drastyczniej owe naturalistyczne odczytania wyglądają wówczas, gdy Bugalski podejmuje motyw ze sztuki dawnej. W wierszu *Zwiastowanie. Niderlandy, ok. 1500* eksponuje takie oto motywy:

> Prześcieradło światła spływa na jej dłonie
> Wyciera łezkę na oku talerza [...]
> Po całunie twarzy
> Jak po szkle łażą muchy
> Talerz otwiera paszczę
> Martwa ryba frunie
> Wprost pod kopuły anielskiego głosu –
> Wreszcie przemówił –
> Dzieweczko
> Ususz imię Twoje
> Mario
> Płynie jak brzytwa między ich wargami [...]

Poeta, jak niegdyś prerafaelita John Everett Millais w obrazie *Chrystus w domu swoich rodziców*, zobaczył w namalowanej przez anonimowego malarza holender-

skiego scenie znaki zapowiadające przyszłą tragedię. Narodziny Boga-Człowieka to pierwszy krok do krzyża. Anioł w wierszu Bugalskiego nie zwiastuje narodzin, a śmierć.

W poetyckich interpretacjach sztuki, dokonywanych przez autora *Przekładów*, zwraca uwagę różnorodność skojarzeń. Przede wszystkim programowa synestezyjność – uaktywnianie wszystkich zmysłów. Autor wykorzystuje także różne konteksty twórczości plastycznej: ideowe, artystyczne, biograficzne. Często zwraca się ku tradycji i zakorzenia dzieła sztuki nowoczesnej w odwiecznych mitach, baśniach i legendach. Uwypukla związki i pokrewieństwa z innymi dziełami i odmiennymi rodzajami ekspresji (np. teatrem i filmem). Eksponuje te obszary sztuki, w których znajdują odbicie uniwersalne sytuacje egzystencjalne, zwłaszcza miłość, samotność, szaleństwo i śmierć. Ale równie często posługuje się skojarzeniami z dnia codziennego; pokazuje, jaki wpływ na wizję artystów wywierają na przykład warunki klimatyczne: temperatura, rodzaj światła, topografia miejsca. W odczytaniu dzieł pomagają mu pamiątki po artystach: fotografie, listy, zapiski.

Jednakże szanując historyczny i biograficzny konkret i dokument, Bugalski śmiało prezentuje swoje bardzo subiektywne skojarzenia, doświadczenia i przeżycia, które pobudziło obcowanie z twórczością plastyczną. Dzieło sztuki w jego interpretacji wydaje się być magicznym zwierciadłem, w którym zawarła się esencja indywidualności artysty. Ale jednocześnie lustro to wchłania i odbija całokształt doświadczeń odbiorcy, widza. Obraz, fotografia, rzeźba może być również bramą, przez którą artysta próbuje przeniknąć do tajemnicy bytu – tego, co „jest po tamtej stronie" – jak pisze w wierszu dedykowanym fotografikowi Wiesławowi Barszczakowi:

> Jak patrzysz, nie masz przy sobie nikogo.
> Musisz wytrzymać. Sam. Wszystko. [...]
> Kiedy otwierasz oczy, wszystko już istnieje. [...]
> Będziesz patrzył i patrzył. Będziesz się wpatrywał. [...]
> Wszystko to istnieje. Jest po tamtej. Jest po tamtej stronie

Bugalski rzadko pisze o dawnej sztuce, w tomie *Przekłady* znalazły się tylko dwa wiersze jej poświęcone. W obu przekornie, obrazoburczo, w duchu postmodernizmu, wpisuje kanoniczne dzieła Polikleta (*Doryforos*) i Rafaela Santi (*Szkoła Ateńska*) we współczesne realia cywilizacyjne i kulturowe. Sławni filozofowie, ustawieni w coś w rodzaju figury akrobatycznej, zostają przez malarza sfotografowani „polaroidem". Po czym Santi, jak w filmach z gatunku *fantasy*, odlatuje w „złotym sarkofagu" na Wenus – planetę artystów. Pozostawieni w ryzykownych pozycjach filozofowie miotają za nim obelgi. Przedstawiona w *Zdarza się tylko raz* sytuacja przypomina psychodeliczny sen, który zainspirować mogło oglądanie wieczorem angielskiego albumu z reprodukcjami. Choć można się pokusić o interpretację bardziej serio; wówczas konflikt między areopagiem filozofów a artystą obrazowałby

antagonizm teorematów – naukowego i artystycznego, podobny do tego, o którym pisał Zbigniew Herbert w opowiadaniu *List* z tomu *Martwa natura z wędzidłem*.

W utworze *3:5:8* opowieść o ideale wcielonym w dzieło Polikleta wyprowadza autor z historii niespokojnej nocy mieszkańców wieżowca, spowodowanej przez wycie psa. Idealne, „muzyczne" proporcje rzeźby znajdują ironiczne odzwierciedlenie w usytuowaniu na analogicznych piętrach nie znających się ludzi, których zbliżyła wspólnie przeżywana bezsenność. Marmurowa figura doskonałego człowieka, godzącego w niebo włócznią, pojawia się dopiero w drugiej części utworu. Poeta kontestuje ten rodzaj sztuki, której ucieleśnieniem był przez wieki, oparty na wyabstrahowanych proporcjach, ideał zapatrzony w transcendencję i odwracający się od wszystkiego, co łączy człowieka ze światem, co jest w nim organiczne, podatne na degradację i zniszczenie, co jest miękkością, zwyczajnością, fizjologią, zwierzęcością:

Grająca figura Polikleta.
Ognisko muzyki
w ciemnej jaskini powietrza.
Grzaliśmy się przy tym ogniu przez wiele lat,
odwróceni od ciemności,
zatrzaśnięci w cieple.
Przestraszone zwierzęta
Omijały nas z daleka.
Wilgoć i chłód
pozostawiliśmy ślimakowi i mrówce.
Wycie pozostawiliśmy psu.

Refleksje Bugalskiego zbliżają go do niektórych wątków poezji Zbigniewa Herberta, zwłaszcza jego negacji doskonałości jako nieludzkiej, zaprzeczającej istocie i wartościom egzystencji. Ostatni fragment tomiku *Miejsce w którym nic się nie stało* opatrzył poeta cytatem ze *Świtu* Herberta. Autor *Napisu* sformułował tam szczególną definicję wartości:

> To, co walczy o światło, jest śmiertelnie kruche. I kiedy na horyzoncie ukazuje się okrwawiony przekrój drzewa, nierealnie duży i prawdziwie bolesny, nie zapomnijmy błogosławić cudu.

Jak się wydaje, Bugalski poszukuje w sztukach plastycznych i stara się w swej poezji wyrazić podobną konfigurację wartości: współczucia, nierównej walki, słabości, porywów, piękna, które rodzi się z cierpienia. Polemizuje także z niektórymi ideałami artystów awangardy – tych zwłaszcza, którzy wyobrazili sobie, że sztuka powinna zmierzać ku idealnej doskonałości i stanowić całkowitą negację ułomnej natury bytu. W utworze *Trzydzieści kilka stopni w cieniu*, zainspirowanym obrazem postimpresjonisty Pierre'a Bonnarda, malarskiej wizji, która stanowi jakby przedłużenie otaczającej rzeczywistości (jest pełna bogatych, ciepłych barw,

zmysłowych doznań, spontaniczna), przeciwstawiony jest chłód, kolorystyczna asceza, precyzja geometrycznych form i dyscyplina. Poeta przytacza słowa twórcy elementaryzmu – Theo van Doesburga:

> Wybieraj biel. [...] Najlepsze jest takie wykonanie, które nie ujawnia dotknięcia ręki. [...] Pracownia artysty będzie jak szklany dzwon lub wydrążony kryształ. Sam malarz musi być biały, to znaczy pozostawać poza tragedią i smutkiem. Paleta musi być ze szuka, pędzel równy i twardy, wolny od kurzu i nieskazitelnie czysty jak instrument chirurga.

Nawiązuje do dyskusji między dwiema kontrowersyjnymi tendencjami w sztuce: tej, której wyznawcy preferują absolutną ascezę środków wyrazu, podporządkowanych ukazaniu Jedynej, Wielkiej, Niepowtarzalnej Idei, Myśli, Teorii, a instynktownym, zmysłowym widzenio-czuciem świata. To współczesna wersja niekończącego się nigdy sporu między rozumem a intuicją, duchem i duszą, Północą i Południem, linearnością a plamą, ascezą barw i ich bogactwem, zimnem i ciepłem, *jin* i *jang*.

Interpretacje innych dzieł w większym stopniu nasyca autor własną podmiotowością i biografią. W *Epilogu Przekładów*, zainspirowanym *Niekończącą się kolumną* Brancusiego, przywołuje swoje dziecięce pasje: kolekcjonowanie znaczków (wiersz jest dedykowany poczcie rumuńskiej) oraz egzotyczne wędrówki po kolorowych mapach. Szczególną emocją, zbliżającą się do utożsamienia, zabarwione są utwory poświęcone Władysławowi Strzemińskiemu i Katarzynie Kobro, których sztuka, a także niezwykły związek, wyraźnie fascynują Bugalskiego.

Bezprzedmiotowe kompozycje współczesnej sztuki otwierają wyobraźnię – zdaje się mówić poeta. Otwórzmy przed nimi swoje serca, obdarzmy je oddechem własnego życia, a wtedy ożyją, wybuchną niespodziewanym bogactwem. „Puste" formy zaczną mówić... językiem poezji.

Magdalena RABIZO-BIREK

Między biblioteką a ikonosferą

Książka Roberta Cieślaka[1] dotyczy niezwykle istotnego, choć pozornie marginalnego zespołu zagadnień – miejsca sztuk wizualnych w twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza. Pisywano o owych relacjach chętnie i często; wcześniejsze opracowania, poświęcone tej tematyce (ich wyczerpujący rejestr sporządza autor w jednym z przypisów) miały jednak charakter przyczynkarski i na ogół pozbawione były konsekwentnej, przemyślanej podbudowy metodologicznej, niezwykle istotnej tam, gdzie w grę wchodzi próba przekraczania fundamentalnej różnicy między ontologią obrazu i pisma.

Rozprawa Cieślaka zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na jej tematyczne zorientowanie; bardziej wnikliwego omówienia domagają się literaturoznawcze przesłanki, które przyświecały przedsięwzięciu naukowemu szczecińskiego badacza. Przesłanki te są, jak się wydaje, znamiennym elementem klimatu naukowego ostatnich dekad, określanym, między innymi, przez postulaty zrewidowania ontologicznych hierarchii, w tym również relacji między kanonem, „dziełem głównym" i „tekstami pobocznymi" (historycznoliterackimi suplementami). Cieślak, decydując się na wybór problematyki, która w tradycyjnych monografiach Różewicza pojawiała się okazjonalnie, zawsze w charakterze aneksu, glosy do głównego wątku rozprawy, dokonał nobilitacji „Różewiczowskich marginaliów", pokazując jednocześnie, że tak zakreślona perspektywa badawcza otwiera nieoczekiwane możliwości interpretacji twórczości autora *Płaskorzeźby. Oko poety* jest, jak się wydaje, manifestacyjną antymonografią, odwrotnością totalizujących projektów, zmierzających do opisania całego dzieła twórcy.

Taka decyzja ma, jak się zdaje, i inne uzasadnienie. Optyka acentryczna, w której pozornie marginalne zagadnienie staje się punktem wyjścia dla odczytania antropologii i filozofii poznania, jest, być może, najbardziej rozsądnym wyborem

1/ R. Cieślak *Oko poety. Poezja Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

metodologicznym tam, gdzie mamy do czynienia z dziełem niejednorodnym formalnie, „wielogłosowym", a także w sposób zamierzony niekonsekwentnym, aporetycznym.

Autor rozprawy w sposób przekonujący przedstawia zasadność omówienia „wątku wizualnego" w twórczości Różewicza. Wyszukuje twórcze powinowactwa i inspiracje, wywodząc poezję Różewicza z tradycji Staffa i Przybosia, dla których „doświadczenie wzrokowe" i „technika widzenia" były podstawową metodą organizującą wyobraźnię poetycką. Pokazuje ważność owego zespołu zagadnień w biografii autora *Rozmowy z księciem* (który, jak wiadomo, porzucił studia polonistyczne na rzecz historii sztuki i wielokrotnie nazywał swoje podróże muzealne „prawdziwą edukacją uniwersytecką"), a także śledzi rytm narastania motywów zaczerpniętych z historii sztuki, od *Gotyku i wiosny* z tomu *Niepokój*, po przyznanie inicjującej, nagłosowej pozycji w dwóch ostatnich tomikach słynnemu poematowi *Francis Bacon czyli Diego Velasquez na fotelu dentystycznym*. Robert Cieślak odwołuje się przy tym do bogatej tradycji teoretycznej, zorientowanej na opisywanie rozmaitych przejawów „korespondencji sztuk", przede wszystkim do koncepcji przekładu intersemiotycznego, Ingardenowskiej teorii „wyglądów" (i szerzej, fenomenologicznej tradycji ujmowania „obrazów" jako przedmiotów intencjonalnych, powstających w świadomości podmiotu), aż po najnowsze inspiracje z kręgu teorii intertekstualności. Autor respektuje zasadę, wedle której powstaje „poezja mówiąca o sztuce". Jest ona wszak zawsze „interpretacją interpretacji", „językową rejestracją operacji myślowej". Odtwarzając Różewiczowską strategię poszukiwania poetyckich ekwiwalentów postrzeganych obrazów, posługuje się Cieślak koncepcją dialogu międzytekstowego; na podstawie mniej lub bardziej jawnych wykładników tekstowych pokazuje, jak w poszczególnych utworach przebiegał proces „deszyfrowania relacji intertekstualnych w stosunku do istniejącego poza dziełem tekstu kultury". Na najwyższym poziomie – Różewiczowskiego światopoglądu – wiersze o sztuce jeszcze raz zmieniają swoją funkcję; stają się argumentem w sporze o etyczne wyposażenie duchowości człowieka współczesnego. „Fundamentalnym założeniem" twórczych poczynań Różewicza jest bowiem, zdaniem Cieślaka, „rezygnacja z estetyzmu na rzecz postępowania etycznego".

W najobszerniejszym – i, jak się zdaje, poznawczo najistotniejszym – rozdziale książki scharakteryzowano różnorodne odmiany dialogu międzytekstowego. Autor wyodrębnił nawiązania meta- i intertekstualne; w celu uporządkowania tych ostatnich posłużył się typologią Seweryny Wysłouch, która wyszczególniła cztery funkcje dialogu intertekstualnego: pretekstowe nawiązanie, wirtuozowski popis, polemiczną interpretację malarskiego pierwowzoru, dysputę o sztuce. To typologiczne uporządkowanie posłużyło Cieślakowi jedynie jako wstępna procedura „wytyczenia mapy", po której poruszać się powinien badacz związków Różewicza ze sztukami wizualnymi. Praktyka interpretacyjna dowodzi bowiem, że konkretne teksty rzadko pozwalają przypisać się do jednej z wymienionych kategorii. Zamiast dokonywania statycznej klasyfikacji, badacz podjął próbę uchwycenia dynamiki konstytuowania się znaczeń w obrębie „tekstu mówiącego o obrazie". Taka

metoda postępowania dochodzi do głosu w jednym z najbardziej brawurowych odczytań Cieślaka – interpretacji Różewiczowskiego wiersza *Kopytka* (literackiej transpozycji obrazu Tadeusza Makowskiego *Le Sabotier*), który jest dobrym przykładem twórczego przekraczania wirtuozowskiego popisu w kierunku polemiki z ikonograficznym przesłaniem obrazu Makowskiego.

Świadomość rangi zagadnień podjętych przez autora *Oka poety* nie jest jedynym odczuciem towarzyszącym lekturze rozprawy. Od pewnego momentu czyta się książkę Cieślaka nieustannie życzliwie z nią polemizując, zapisując na marginesie uwagi-przyczynki do dyskusji. Najsłabszym punktem wielowątkowej pracy szczecińskiego literaturoznawcy wydało mi się dość dowolne powiązanie idei korespondencji sztuk z problematyką podmiotu i – szerzej – antropologią Różewicza. Sam akt „podmiotowego przedstawiania obrazów" miałby, w ujęciu Cieślaka, stanowić przeciwwagę dla tendencji dominujących we współczesnej cywilizacji: dla wizji rozbicia, „zgruzowania" podmiotu, desubstancjalizacji osoby, zniszczenia tego, co w niej nieredukowalne do jakości wobec niej zewnętrznych. Taki sposób przedstawiania Różewiczowskiej filozofii podmiotu wydaje się zdecydowanie zbyt jednostronny. Autor *Regio* wszak często pozytywnie waloryzuje rozbicie tożsamości, stan „niepozbierania", życie – chciałoby się powiedzieć – „poniżej poziomu podmiotowości". Personifikacją tej osobliwej antropologii (która u poety ma oczywiście charakter asystemowy, niekonsekwentny) wydaje się Różewiczowski człowiek nieaktywny, bierny, odmawiający uczestnictwa (również w projektach i procesach poznawczych). Podmiot liryczny jednego z wierszy z tomu *zawsze fragment. recycling*[2] (by nie odwoływać się do klasycznego, „szkolnego" przykładu – bohatera *Kartoteki*) buduje swoje życie w opozycji do modelu egzystencji świadomej, „celowościowej"; opowiada się po stronie Heideggerowskiego „das Man", „Się", po stronie „poważnych wątpliwości" i „przewracania się z boku na bok". Inaczej mówiąc – po stronie Kafkowskiej „odmowy życia".

Być może przyczyna niejasności, jakie wyłaniają się w trakcie lektury książki, leży w skłonności do nieprecyzyjnego używania pojęć. Autor niekiedy definiuje „podmiotowość" w wąskim, epistemologicznym znaczeniu jako aktywność podmiotu poznającego, ośrodek i czynnik sprawczy aktu intencjonalnego; w innych fragmentach zdaje się używać tego pojęcia jako synonimu „osobowości", a nawet „człowieka". Wspomniany wyżej wiersz pokazuje, że Różewicz uchyla filozoficzne spory na temat podmiotowości – zwłaszcza fundamentalną niewspółmierność między egologiczną ideą „ja" transcendentalnego i negującymi je koncepcjami antyegologicznymi[3]. „Ja" jest dla Różewicza fenomenem ważnym ontologicznie, ale zarazem różni się w sposób zasadniczy od Kantowskiego podmiotu pewnego – niekwestionowanego centrum osoby. Różewicz doszukuje się „osobowego" w labilności, niedokończeniu, bezforemności, paradoksalnie broniąc w ten sposób substan-

2/ T. Różewicz *Od jutra się zmienię*, w: *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998.

3/ Por. K. Okopień *Podmiot, czyli podrzutek. O fenomenologii odbioru idei filozoficznych*, Warszawa 1997.

cji osoby przed zawłaszczeniem przez zideologizowane, „twarde" modele egzystencji. Widać więc, że Różewiczowska „nietożsamość" nie ma nic wspólnego z nihilistycznymi projektami unicestwienia człowieka, z homogenizacją ludzkiej osobowości (czy raczej zgodą na te zjawiska, o którą poeta bywał posądzany); jest przejawem polemiki z tymi tendencjami, ale polemiki dokonywanej przekornie, w niekonwencjonalny sposób. Autor pisze o tym wprawdzie w ostatnim rozdziale, ale chyba nie dość konsekwentnie i w trochę innym znaczeniu.

Należałoby się chyba w ogóle zastanowić, na ile odkrywcze i poznawczo płodne jest penetrowanie w twórczości Różewicza obszarów styku pomiędzy tym, co „podmiotowe" i tym, co „osobowe", „egzystencjalne". Konieczne wydaje się zawężenie i, by tak rzec, odhumanizowanie owej kategorii. Zawężenie do, oczywistego w kontekście dzieła literackiego, aspektu podmiotu – „ja" mówiącego. Wówczas zamiast o dehumanizacji, „śmierci człowieka" przyjdzie nam rozmawiać o „śmierci Autora"; a ta Barthes'owska kategoria podlega zgoła nieantropologicznym kryteriom oceny. Różewicz często dawał wyraz przekonaniu, iż „ja" autorskie jest raczej funkcją, efektem poetyckiego mówienia, kategorią wobec niego wtórną. Wizja „potopu słów", „Niagary mowy", w których ukryte jest prawdziwe Źródło poezji, pojawia się już w Różewiczowskich fragmentach prozatorskich z lat sześćdziesiątych (*Uczeń czarnoksiężnika*), ale i w nowych wierszach z trzech ostatnich tomików. W jakim stosunku wobec tej problematyki pozostają opisywane przez autora *Oka poety* akty postrzegania i ikonologicznej interpretacji fresków, obrazów, asamblaży Simone Martiniego, Fransa Halsa, Burriego? To chyba podstawowa kwestia, którą należałoby uwzględnić, pisząc o Różewiczowskiej filozofii podmiotu.

Przedstawione wyżej rozumienie podmiotu (i procesów depersonalizacji) byłoby oczywistym, zrozumiałym kontekstem dla metody, którą wybrał autor do przeanalizowania wierszy interpretujących znane obrazy. Badania intertekstualne niweczą bowiem fikcję homogenicznego, „pierwotnego" autora, podmiotu sprawującego pełną władzę nad językiem, tekstem. Ukazują podmiot jako instancję, która łatwo pozwala się opisać za pomocą formy biernej (to „ten, który jest mówiony", „ten, który podlega władzy istniejących uprzednio trybów mowy").

Pomimo solidnej podbudowy teoretycznej, o jaką zadbał autor, odnosimy wrażenie dziwnego „odstawania" instrumentarium metodologicznego, jego niefunkcjonalności wobec problematyki zasugerowanej w tytule książki. W pewnym momencie staje się ona niemal jej drugorzędnym tematem. Być może owych metodologicznych inspiracji znalazło się w rozprawie Cieślaka zbyt dużo (oprócz wspomnianych koncepcji semiotycznych, fenomenologicznych, intertekstualnych autor przywołuje terminy o proweniencji hermeneutycznej i dekonstrukcjonistycznej). Zamiast porządkować dyskurs działają one odśrodkowo, rozpraszają tok rozważań, inicjują wątki, które nie znajdują kontynuacji na poziomie interpretacji konkretnych tekstów Różewicza. W rezultacie nie rozstrzygnięte pozostają ważne kwestie dotyczące relacji między „biblioteką" a „ikonosferą". Niejasne są na przykład motywacje, które skłoniły autora do połączenia w ramach jednej rozprawy zagadnienia wyobraźni wizualnej, plastycznej (wrażliwości na kolor, fakturę,

formę) i utworów mówiących o sztuce, w których literatura występuje w funkcji metajęzyka kultury[4]. Czasami w wywodach autora *Oka poety* zacierają się różnice między „widzeniem" a „konwencją widzenia", tą właściwością malarskiej kompozycji, która sprawia, że świadomy odbiorca nie „ogląda" obrazów Halsa czy Velasqueza, lecz „czyta" je (jak sonet), mając na uwadze dwoistość ich struktury, która często zakłada uchylenie, zignorowanie wizualności.

„Życzliwe polemiki" towarzyszące lekturze książki Roberta Cieślaka (jak się zdaje, założone, do pewnego stopnia sprowokowane przez autora) nie zmieniają faktu, iż *Oko poety* jest niewątpliwie jedną z najciekawszych rozpraw poświęconych dziełu Różewicza, jakie ukazały się w ciągu ostatnich dekad i chyba pierwszą, twórczo wykorzystującą koncepcje literaturoznawcze, w myśl których tekst literacki jawi się jako miejsce przecięcia różnorodnych dyskursów, pole uzgadniania znaczeń zaczerpniętych z różnych kodów.

Aleksandra UBERTOWSKA

4/ Por. E. Balcerzan *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska i J. Sławiński, Wrocław 1980.

Epistolarny autoportret artysty

Ostatni tom *Listów zebranych* Stanisława Wyspiańskiego[1], który zakończył edycję całości korespondencji artysty, to zestaw różnorodnych przesyłek. Na jego rozbudowany kształt składa się liczba pięćdziesięciu dziewięciu adresatów, a to decyduje w sposób naturalny o rozmaitości podejmowanych kwestii. Szeroki krąg odbiorców wpływa głównie na odmienność tej książki od tomów poprzednich i sprawia, że kolejne „bloki epistolarne" pojawiają się w dużych odstępach czasu. Stąd mamy zapis nieciągły, dość często niesystematyczny i przypadkowy.

Ale książka, której kompozycyjnym kluczem są osoby adresatów, a kolejność ich pojawiania się warunkuje mniej więcej data pierwszego listu – posiada swoje niekwestionowane zalety. W linearnej lekturze tomu wyczuwa się istnienie pewnej cezury w życiu artysty, tym ważniejszej, że udokumentowanej „własną ręką". Jest to mianowicie podstawowe rozróżnienie na lata młodości (związane z okolicami roku 1890) i pełnej dojrzałości lat 1896-1907. Większość materiału zgromadzonego w tym tomie pochodzi z tego czasu; są to listy człowieka sławnego, osoby publicznej, uznanej, a jednocześnie dotkniętej cierpieniami schyłku życia. O różnicy przekonują dwa bloki listów inicjujących (rzecz jasna) ten tom: pięć listów adresowanych do Zygmunta Hendla oraz pisane bez mała całe życie – od roku 1891 do 1907 – listy do wujostwa, Janiny i Kazimierza Stankiewiczów. Mamy tu echa tomów poprzednich, „czytelniczy kęs młodości" artysty, związanej z podróżami po Francji i Niemczech. Czyta się te epistoły Wyspiańskiego jak pierwszoosobową opowieść o bohaterze-wędrowcu, który relacjonuje z synowską dokładnością przebieg swoich podróży, wiecznie skąpy stan konta, wygląd pokoików paryskich i sposób życia w tym mieście. Znajomego architekta instruuje natomiast młody bywa-

---

1/ *Listy Stanisława Wyspiańskiego. Różne – do wielu adresatów*, t. IV, teksty listów opracowała M. Rydlowa, Kraków 1998. Cytaty pochodzą z niniejszego tomu, numery stron podaję w tekście, w nawiasach.

lec Europy, jak najlepiej podróżować, by dużo zwiedzić, a niewiele wydać na to pieniędzy. Te szczupłe objętościowo listy do Hendla wyrażają chyba najdobitniej, poprzez chronologiczną nieciągłość zapisu, wewnętrzne przemiany duchowych aspiracji malarza i początkującego dramaturga. W swoistych „elipsach czasowych", w jakie się układają, doniośle została zaakcentowana zmiana wyobrażeń o własnym życiu i drodze artystycznego rozwoju autora *Legendy*. Mottem dla całego tomu mogłaby być uwaga artysty pochodząca z tych właśnie listów:

> – Ja swój czas poświęcać mogę jedynie na takie rzeczy, które na mnie od wielu lat czekają, i wykonywać będę jedynie to, do czego mię chęć moja osobista wiedzie. – Pan zaś Kochany ciągle jeszcze sobie wyobraża, że ja jestem ten sam, co przed niewielu laty, który czas mój wtedy trwoniłem, nie mając jeszcze jasno wytkniętego celu przed sobą. – Dziś go mam i dziś na nic nie mam czasu, co nie leży w sferze moich zamysłów [...]. [s. 9]

– pisał 15 marca 1900 roku.

Taka czasowa kontrapunktowość jest zaletą tomu i decyduje o jaskrawej odmienności zbiorów obejmujących listy z lat młodzieńczych. Na listy „dojrzałe" składają się w dużej części pisma ulotne, jak grupa przesyłek do Władysława Ekielskiego, którą stanowią kwity pieniężne (co nie oddaje niestety życzliwego charakteru stosunków panujących między zaprzyjaźnionymi współpracownikami). Do takich można też zaliczyć bloki dokumentów pisanych do prawników i pracowników Teatru Miejskiego oraz krakowskiego magistratu (do mecenasa Skąpskiego, prezydenta Juliusza Lea, Kazimierza Czapelskiego i Eustachego Kotarbińskiego...). Zniszczone przed śmiercią adresata listy do Kazimierza Brudzewskiego są, jak można sądzić po ocalałych wspomnieniach tej przyjaźni, niepowetowaną stratą humoru i pogodności, które wyznaczały charakter ich zażyłości. Jest to zatem zbiór pism rozproszonych, niejednolitych – jak intensywna codzienność życia zaabsorbowanego różnymi poczynaniami; bo to funkcją sekretarza Towarzystwa „Sztuka" (listy do Seweryna Bohma) czy radcy miejskiego, bo to mnogość biletów, stanowiących ślad życia towarzyskiego i rodzinnego (zapowiedzi wizyt u państwa Kotarbińskich i spotkań w salonie Elizy Pareńskiej). Podgląd bohatera tej książki w „dniu jego powszednim" – oto ogólne wrażenie z lektury całości.

Jednakże korespondencja tego tomu, rozumiana jako przedsięwzięcie wynikające z życiowej i pragmatycznej konieczności, w sposób wart podkreślenia reprezentuje typ zapisu introwertycznego, tak rzadko spotykanego w epistolografii innych twórców. Na przykład nie występują tu prawie szczegóły choroby czy informacje dotyczące rodzaju leczniczych diet. A takich komunikatów można by się spodziewać, biorąc pod uwagę, że całe życie Wyspiańskiego dzieliło się na długie okresy choroby i krótki czas względnego zdrowia. Temat osobny, który skazuje badaczy biografii Wyspiańskiego na wieczne poczucie niedosytu, to żona autora listów. Teodora Wyspiańska zdumiewająco rzadko występuje w listach artysty; od niego samego nic o niej właściwie nie wiadomo, tak jakby malarz jej kilku portretów zamierzał wszystkim rzeczywistym i hipotetycznym czytelnikom swoich li-

stów zostawić o niej li tylko oficjalny ślad. W listach do Pareńskiej i Chmiela odbija się czasem słabym echem dostojne i pełne szacunku określenie „żona", którego Wyspiański nigdy nie zmienił, nie rozwinął w jakieś głębsze, bardziej osobiste wyznanie męża. A wiedza na temat tego związku, jaką można czerpać jedynie z wyznań ciotki Stankiewiczowej, jest niepokojąca...

Z lektury tak prywatnych, jak i oficjalnych listów wyłonił się jednorodny autoportret artysty; duchowości, która na wszystkich polach swej aktywności prezentuje osobliwy rodzaj artystycznego powołania. Za wyrazisty przykład twórczego etosu mogą posłużyć punkty przedłożone w konkursowej ofercie na stanowisko dyrektora krakowskiej sceny dramatycznej:

> Podejmę z ramienia Miasta prowadzenie teatru na lat 3 [...] z zupełnem kierownictwem niezależnem i pełną władzą we wszystkich sprawach dotyczących teatru. [...], z obowiązkiem stworzenia repertuaru odpowiadającego stanowisku i godności Miasta; z obowiązkiem stworzenia majątku stałego Gminy w sztukach wyposażonych w dekoracje, kostiumy, księgi reżyserskie i bibliotekę, ku czemu oddaję mój talent. [...] celem stworzenia stylu sceny i teatru, który by był świadectwem kultury Miasta. [s. 309]

Tak projektowany udział w artystycznym życiu miasta ma sens podwójny. Raz: jest to plan „udzielenia" Krakowowi swojego talentu, a przez to wydobycia go z zaściankowości kulturalnej i malizny repertuaru teatralnego, układanego „pod gust" publiczności mieszczańskiej. Dwa: jest to dowód duchowego przekonania, w świetle którego sztuka sytuowała się ponad interesownymi uzależnieniami i była pojęta jako rodzaj ludzkiej aktywności wyzwolonej z pęt przyziemnych okoliczności. Dzięki „bezinteresownemu" temperamentowi udało się Wyspiańskiemu prowadzić „handel" własną twórczością w takim stylu, iż nie wzbudzało to w nim trwałego buntu czy zniechęcenia życiem w filistersko-kupieckim światku, tak dotkliwym dla ducha innych modernistycznych artystów.

O socjalnym nieskrępowaniu artysty przekonuje grupa listów pisanych do profesora mikrobiologii, Juliana Nowaka, z lat 1900-1905. Był to dla Wyspiańskiego ktoś w rodzaju mecenasa czy troskliwego opiekuna i pośrednika w kwestiach finansowych. Z zachowanych listów do niego wiemy, jak prowadził Wyspiański sprzedaż swoich dzieł malarskich i dekoratorskich. Zawsze oczekiwał pełnej oferty; a więc chciał znać nie tylko temat ewentualnej pracy, ale także wymagał od klienta propozycji zapłaty – po to, by całość przyjąć lub odrzucić. I tak za sprawą tej niezrozumiałej wśród klienteli zasady stracił kilka dobrze zapowiadających się ofert. Taki styl dowodzi, że Wyspiański był człowiekiem wewnętrznie niezależnym, z mocno wyrobionym, bezkompromisowym stosunkiem do świata „stosunków", „układów" itp. Może więc dlatego nie musiał demonstracyjnie odcinać się od zewnętrznej egzystencji, bo wiedział, w jaki sposób poświęcać własny czas sprawom daleko bardziej trwałym i poważnym.

Wyspiański, jako główny bohater tych tekstów, skupia naszą uwagę na swojej teraźniejszości – na życiu dziejącym się, niedokończonym, właśnie przeżywanym, na „biosie". Codzienna krzątanina Wyspiańskiego, która daje się zrekonstruować

na podstawie tych epistolarnych śladów, okazuje się materiałem wchodzącym w zakres szeroko rozumianego zagadnienia procesu twórczego. Czy modulując trochę to określenie w kierunku nazewnictwa zgodnego z tamtym czasem: jest to wątek refleksji o „życiu sztuką". (Rzecz warta dygresji: taka codzienność może posłużyć za modelową ilustrację życia, do jakiego nawoływał Stanisław Witkiewicz swojego syna. Nieustannie prosił Witkacego o wewnętrzne skupienie i pracę zmierzającą do celu; apelował: „Maluj – porywaj się do czynu – skup się naprawdę"[2]).

W efekcie te różne bilety, zapisane „ćwiartki papieru", widokówki i pocztówki są tekstami ważnymi literacko – przestają być pismami błahymi, skrupulatnie gromadzonymi ku zadowoleniu „pozytywistycznego ducha" archiwistów. Tworzą za to bezcenny, źródłowy zapis fascynującej biografii wewnętrznej. Bez trudu do takiej optyki przekonać się można w świetle dwóch, z tej racji najważniejszych, zespołów epistolarnych, w których Wyspiański w sposób niewątpliwie szczery przekroczył próg pełnego wyznania. Są to listy do „kochanych kolegów", Adama Chmiela i Stanisława Lacka.

Przesyłki, których adresatem jest A. Chmiel, stanowią najliczniejszy zbiór epistolarny, stosunkowo łatwy do usystematyzowania: to trzy wakacyjne serie z lat 1903-1905, pisane pod okoliczność kuracyjnych wyjazdów Wyspiańskiego. Przeplata je pokaźna część listów posyłanych adresatowi do Zakopanego, dokąd Chmiel często udawał się na leczenie. Jest to zestaw epistolarny, który posłużył wybornie za solidny trzon dla *Kalendarza życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*[3], opisującego tamten fragment czasu, a to ze względu na rzeczową i specyficznie przekazaną adresatowi wiedzę o swoich poczynaniach dramatopisarskich i procesie twórczym. Listy te przyjmują często formę małych traktacików autorefleksyjnych, gdzie Wyspiański podejmuje stały temat rozważań o współczesnej kondycji sztuki i kultury polskiej. Tu obszerność zagadnienia sprowadza on do szczególnie bliskiej mu sprawy, tj. oceny książek historycznych i monografii, pod kątem ich staranności wydawniczej. A Chmiel był historykiem i artystą (kształcącym się w młodości w zakresie historii sztuki), chętnie dzielił z nim swoje zamiłowanie do tego typu publikacji, obficie zresztą czytanych za jego namową.

Wyspiański zaprezentował wielce oryginalny tok analizy dzieła historycznego, czyli spojrzał na wartość książki pod kątem sprawności narracyjnej jej autora, jego celowości działań w sferze kompozycji, która winna dbać o harmonijny zestrój z charakterem treści i rodzajem tematu. Wizerunek artysty w tej szczególnej kwestii to obraz nowatorskiego innowatora książki historycznej, pojętej jako dzieła zobowiązującego do widocznej dbałości o artyzm graficzny. Grafię takich publikacji, rysunki i mapy rozumiał dramaturg jako sceniczne wyobrażenie samej treści, które winno posiadać jego zdaniem jedną podstawową zaletę, mianowicie ułatwiać

2/ S. Witkiewicz *Listy do syna*, Warszawa 1969, s. 341.

3/ *Kalendarz życia i twórczości 26 marca 1898 – grudzień 1907 Stanisława Wyspiańskiego*, opracowała A. Doboszewska, Kraków 1995.

lekturę. Oznaczało to: maksymalnie sprzyjać łatwości obcowania z treścią książki, żywą tkanką jej zawartości, faktów i osób. W nurcie myśli historycznej o książce jako dziele sztuki, postulaty krakowskiego artysty okazały się tak nowatorskie, jak i unikatowe[4]. Szczególnie na miejscu wydaje się ich przywołanie obecnie, kiedy komputerowa obróbka graficzna książki stwarza oczywiste możliwości realizowania tego postulatu.

Intelektualna autorefleksja to specyficzny rodzaj oglądu własnej twórczości. Listy do Chmiela pełnią funkcję objaśnień i autorskich wyjaśnień na ten temat. Dzięki nim możliwa się staje rekonstrukcja i usystematyzowanie osobistego słownika terminów z dziedziny artystycznej ekspresji Wyspiańskiego. Określają one w trybie zwierzenia złożoną sferę doznań emocjonalnych i duchowych pisarza. Idzie tu o takie kategorie, jak „uchwycenie" postaci dramatu w powstającym akurat zapisie czy tajemniczy stan twórczej mentalności, która potrafi wywołać wokół siebie taki typ przestrzeni intencjonalno-realnej, w jakiej dramaturg potrafi przebywać równocześnie. Troja-Rymanów jest takim „podwójnym" miejscem, realnym i wyzwolonym z geograficznych odległości, po którym „chodzi" Wyspiański. W kontekście bezpośredniego wyznania o „śnie", jaki przyśnił się poecie i w ten sposób stał się bodźcem do pracy nad nowym utworem, ustala się rozumienie tej kategorii. „Sen" jako inspiracja nowości twórczej jest dosłownym i metaforycznym zarazem odnośnikiem dla początku powstania dramatu, dla jego nieweryfikowalnego umysłem zaczątku. Czymś innym jest zaś „architektonika" kumulacyjna scen dramatycznych, która jako dziedzina działań kompozycyjnych daje się logicznie precyzować i wyjaśniać. Grupa listów do zaprzyjaźnionego historyka wykazuje pewną celowość. Zdaje się bowiem, że poszczególne fragmenty spełniają rolę uświadamiającą adresata w kwestii jego udziału w formowaniu się historycznych dramatów Wyspiańskiego. Chodzi tu o częste wspomnienia autora *Skałki* o ważności kluczowego etapu prac nad fabularną stroną utworów, który to etap stanowiły przyjacielskie dyskusje, czyli „wspólne namysły". Chmiel to merytoryczny pomocnik, rzetelne źródło w czerpaniu werystycznych szczegółów, budujących bujne wizje dramaturga. (Tu wspomnieć należy, że były to przede wszystkim porady historyczne i bibliograficzne wskazówki do prac nad *Akropolis*, *Skałką* i *Legendą* oraz *Achilleis*). Warto pamiętać o dwu, jedynych w swoim rodzaju, prośbach: o odsłuchanie „kolejki muzycznej zegarów", sygnujących w kościołach krakowskich, i o prośbie zdobycia ornamentów ze spinek góralskich do kostiumu Wandy.

Za pośrednictwem tych listów ostał się do naszych czasów ślad problemu melancholii w refleksji autora *Wyzwolenia*. W intymnym ujęciu Wyspiańskiego jest to smutek nie związany z wewnętrzną kondycją ducha, ale z takim rozumieniem, które uwypukla ten dojmujący stan zniechęcenia czy twórczego paraliżu w kontekście społecznym, gdzie sztuka jest często sprowadzona do kiczu i jarmarcznego towaru. Publiczność teatralną, a więc odbiorców najwyższego rejestru sztuki – żywego słowa scenicznego, Wyspiański określa potoczną, skądinąd dobrze znaną w kręgu

4/ Por. J. Wiercińska *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 16.

gach artystycznych, nazwą „świnie" (wystarczy porównać zbieżne w czasie opinie Stanisława Witkiewicza, by przekonać się, że w takim kontekście było to słowo w powszechnym użyciu).

Jest też Chmiel jednym z nielicznych adresatów tak obficie i przemyślnie obdarowanym przez autora *Wesela* epistolarnymi wierszami czy też listami poetyckimi. Drugą tak wyróżnioną osobą był Stanisław Lack.

Listy do tego znakomitego krytyka młodopolskiego to zespół unikatowych pod wieloma względami przesyłek. Raz to, że stanowią jednorazową i jednorodną serię listów pisanych niemal codziennie od dnia 28 marca do 7 maja 1905 roku, przez co noszą znamiona wyznania pamiętnikarskiego. Po drugie, pisane są z dużą starannością, skrupulatne datowanie wskazuje na niezwykłą konsekwencję artystycznego zamiaru, którego początek został odnotowany nawet w raptularzu: „Poczynam pisać list do Lacka, do Wenecji" (s. 388). A w końcowym liście znajduje się podsumowanie wiodącego w tym zespole listów tematu rozważań. Wniosek artysty: „A więc i rewolucja pałacowa" (s. 354) jest ostatecznym podsumowaniem słynnej „sprawy teatralnej", czyli starań poety o dyrekturę teatru Miejskiego w Krakowie, o której to sprawie wiemy najwięcej właśnie z osobistych wyznań do Lacka. Okazję dla powstania tego zespołu listów stworzyła, z jednej strony, pilna i wytężona praca Wyspiańskiego nad projektem preliminarza i repertuaru teatralnego, z drugiej strony – wyjazd Lacka. Na skutek tak układających się okoliczności zachował się do naszych czasów niezwykle frapujący dokument ekspresji artysty, świadectwo zamkniętej w fazie przeżyciowej pracy twórczej, którą stanowi po prostu układ repertuaru, ale składa się na ten efekt cała wiązka operacji i działań, tj. czytanie tekstów dramatycznych w celu „pochwycenia" „dramatis personae", opisane tu w sposób unaoczniający adresatowi specyfikę takiej lektury. Dalej: „przewalczanie" fabuł dramatycznych dla potrzeb inscenizacyjnych i taka też, podporządkowana scenerii światów dramatycznych, obserwacja rzeczywistości realnej, zmiennych rytmów pogody i powiązanych z nimi zmian nastrojów we wnętrzu atelier. Całość tej wiązki starań wynikających z głębokiego pragnienia personalnej interakcji artysty z intencjonalnym światem sztuki, zamknął poeta w klamry „wewnętrznego dramatu", którego narracyjna obecność promieniuje na oficjalne okoliczności sprawy konkursu. Taki sposób ujęcia przez Wyspiańskiego jednego ze swoich ważniejszych epizodów egzystencjalnych daje nam czytelnicze wyobrażenie o skomplikowaniu wewnętrznej biografii artysty i jego intensywności w doznawaniu świata. Ów specyficznie przeżywany i traktowany przez autora *Wyzwolenia* splot rzeczywistości i sztuki: ruchów oficjalno-publicznych z działaniami o charakterze intymnym, wyznacza nowy horyzont dla czytelniczej analizy i interpretacji wątków związanych z prywatnym otoczem zagadnień twórczych krakowskiego artysty. Jest to na przykład możliwy do głębszych rozważań o charakterze antropologicznym sens samego korespondowania, czyli traktowanie listu jako gatunkowego wyznacznika swoistych cech temperamentu twórcy. Okazuje się przy bliższym oglądzie owych przesyłek, że ideę korespondowania łączył Wyspiański z pracą; list traktował jako przerywnik w codzienności, ćwiczenie refleksyjne, jako udatny śro-

dek na pobudzenie w sobie skupienia i jako doskonalą formułę samokontroli, a także jako trwałe świadectwo napięcia emocjonalnego. Ciągłość nawyku epistolarnego wyraża wyraźnie obecna w tym zespole listów dykcja „pisać", a nie „opisywać", co daje nam ślad nowatorskiej i oryginalnej koncepcji posługiwania się tym starym jak sama literatura gatunkiem.

O wyjątkowości tych listów zarówno wobec całości tomu, jak i całej spuścizny epistolarnej autora *Widoków na Kopiec Kościuszki* decyduje też mocno zaakcentowany w narracji na różne sposoby temat „błękitnej pracowni"; wnętrza z rzadka traktowanego jak normalny pokój do pracy, raczej opisywanego metaforycznie jako „wieża obserwacyjna" Krakowa czy wizjonerska sceneria dramatów i wyjątkowa przestrzeń mentalna powołana do kontaktu z odległym adresatem.

Listy do Lacka służą wreszcie za znakomity materiał do zrozumienia, na czym polegać może „okolicznościowość poezji" artysty, której metodę badawczą ustalił kiedyś w sposób przekonujący Jacek Kolbuszewski[5]. Obecność wierszy w tym tomie sprawia, że jest on odmienny od poprzednich i prowokuje do czytania lirycznych partii tekstów epistolarnych w sposób synchroniczny. Bo jeśli wolno mi to tak ująć – liryki Wyspiańskiego wplecione w jego listy znacznie wyraźniej i pełniej jaśnieją swoimi sensami niż w tomikach poezji. Ich obecność w listach czy też bycie listami poetyckimi (jak w wypadku wszystkich przesyłek do Leona Stępowskiego) może dać dużo do myślenia badaczom artysty, dążącym do określenia jego predyspozycji twórczych i rytmu poetyckich erupcji.

Tak też widziałabym umieszczenie w tym zbiorze epistolarnych ekspresji Wyspiańskiego dwóch jego raptularzy (z lat 1904 i 1905) – jako zachętę do synchronicznej lektury tomu. W tych latach dzień po dniu notował artysta swoją bieżącą twórczość. (Szczególnie cenne jest autorskie udokumentowanie prac nad *Hamletem* i serią piętnastu pejzaży, zapisy projektów repertuarowych i ślady spotkań z ludźmi).

Okazale i „swojsko" przedstawia się tu jeden dzień, 8 maja 1904 roku, dzień imienin poety, w którym skrupulatnie odnotował lawinę gości. Synchroniczny zestrój z lekturą listów do S. Lacka pozwala na weryfikację notatki. Dzień wcześniej Wyspiański donosił przyjacielowi:

> Okazało się, że cały szereg krewnych moich i kuzynów intrygował przeciwko teatrowi i przepatrywali moje interesa i sprawy celem możliwego szkodzenia mi w staraniach o teatr i celem przeszkodzenia. I dzisiaj wypadnie mi wszystko to pozrywać, a krewnych w dzień jutrzejszy imienin moich powyrzucać za drzwi. [s. 354]

W raptularzu jest też i taka informacja, która mogłaby doskonale posłużyć za przyczynek źródłowy do historycznej pracy o codziennym życiu w czasach lamp naftowych: „Wieczorem Pareńska (pokazuję jej rysunek na kredens) – kapelusz się ogniem zajął" (s. 395).

5/ J. Kolbuszewski *O lirycznej twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, w: „Ruch Literacki" 1992 z. 1.

Ale raptularze Wyspiańskiego nie przedstawiają sobą jednak typu kroniki towarzyskiej, jest to raczej rodzaj lakonicznego i skondensowanego zarazem opisu codziennego życia sztuką. Świadectwo nieustannej aktywności artysty skupionego na malowaniu, pisaniu, projektowaniu, na dniach poświęconych rysunkom dzieci... W raptularzach, które są jedynie notką dwuletniego fragmentu życia, skupia się jak w soczewce obraz fascynującego i tragicznego wyścigu z czasem, jakiego podjął się ten poważnie schorowany człowiek.

Na zakończenie chcę powiedzieć tak:

Miło jest „podglądać" wielkiego człowieka w jego codzienności. Można stać się bowiem mimowolnym świadkiem zdarzeń nabierających wyrazu właśnie w aurze banalności, z jakiej czerpie czytelniczą atrakcyjność ten typ literatury wyznaniowej. W wypadku Wyspiańskiego jak najbardziej wyrazistym przykładem takiego epizodu było pospieszne i przypadkowe otwarcie cudzego listu. Bowiem tak się złożyło, że artysta otworzył kiedyś na poczcie list, którego adresatem był Stefan Żeromski. W bilecie wyjaśniającym całe nieporozumienie tak pisał do kolegi po piórze:

> Przepraszam za otwarcie listu; tekst listu nie jest mi znany, gdyż umiałem go nie przeczytać. [s. 317]

Kinga CIAPAŁA-GĘDŁEK

Interpretacje

Katarzyna GRABOWSKA

Przemieniony Rawenną. Różewicza poetycka kontemplacja światła

Ekphrasis to, według aleksandryjskiego retora Hermogenesa, taki utwór, dzięki któremu widzimy opisywany przedmiot, jak gdybyśmy mieli go przed oczyma; to dyskurs obdarzony wielką mocą (*energheia*) przedstawiania. Aczkolwiek ekfraza nie dotyczyła, w pierwotnym znaczeniu, wyłącznie dzieł sztuki, to z biegiem czasu wykształcił się gatunek literacki obejmujący opisy malarstwa, rzeźby, architektury. Obok obszernych, stanowiących części poematów epickich lub dzieł historycznych, pojawiły się formy mniejsze, autonomiczne. W poezji ekfrazami były klasyczne epigramaty i średniowieczne tituli, które bynajmniej nie funkcjonowały jako substytuty dzieła sztuki, lecz jako towarzyszące im i omawiające je utwory o funkcji pochwalnej. Po renesansowych wierszach „na obraz", stanowiących zwięzłe komentarze do portretów, pojawiły się, na przełomie renesansu i baroku, emblematy, trójczłonowe kompozycje składające się z obrazu, subskrypcji (utworu wierszowanego lub rytmizowaną prozą) i łączącej je inskrypcji. Wedle szesnastowiecznej poetyki J. Pontanusa: „obraz (*pictura*) miał być niejako «ciałem», a wiersz «duszą» emblematu"[1].

A jak ma się rzecz w ekfrazach współczesnych, które egzystują oddzielnie od dzieł, jakie zainspirowały ich twórców? Jak można określić relację tych „dusz" i „ciał"? Licznym utworom tego typu nie można przypisać jednego „ciała".

Tadeusz Różewicz

* * *

Rawennę dziś widziałem
we śnie

1/ J. Pelc *Emblemat*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław 1990, s. 162.

w okrągłym niebie
białe baranki
na zielonej łące

światło płynęło
przeze mnie
złociste

lacrima Christi
(*Regio*, 1968)

Wiersz Różewicza z tomiku *Regio* sytuuje się na linii łączącej różne typy wypowiedzi o sztuce. Autor nie zdradza, o jakim dziele sztuki mowa, lecz geografia snu, otwierająca utwór, wskazuje na określone miasto, którego sama nazwa kojarzy się z mozaiką. Na podstawie wskazówek zawartych w wierszu można by łączyć go z kilkoma obiektami. Najbogatszą w sensy całość daje jednak konkretne dzieło. Jest nim wykonana w szóstym wieku mozaika przedstawiająca *Przemienienie Pańskie* w apsydzie konsekrowanego w 549 roku kościoła św. Apolinarego w miejscowości Classe, byłym porcie w pobliżu Rawenny.

Epizod *Przemienienia*, opisany przez aż trzech ewangelistów (Mt 17, 1-9; Mk 9, 1-13 i Łk 9, 28-36), jest tematem mozaiki w konsze apsydy kościoła: w jej górnej części ze złotego nieba wyłania się ręka boska wskazująca na wysadzany perłami i drogocennymi kamieniami złoty krzyż z wizerunkiem popiersia Chrystusa. Tło krzyża stanowi objęty czerwonym pierścieniem niebieski krąg, na którym widnieją: dziewięćdziesiąt dziewięć gwiazd, litery A i Ω i słowa: IXΘUΣ (ryba) i SALUS MUNDI (zbawienie świata). Po bokach, na złotym tle, figury profetów: Eliasza i Mojżesza, a niżej, na zielonym tle, między drzewami trzy baranki symbolizujące świadków wydarzenia na górze Tabor, apostołów: Piotra, Jakuba i Jana. W dolnej części mozaiki, na jednej pionowej linii z ręką boską i z krzyżem, otoczona stadem baranków postać św. Apolinarego w szacie biskupiej, zdobionej złotymi pszczołami.

Nawet ten bardzo zwięzły i niedokładny opis mozaiki pozwala na uświadomienie sobie, jak nieliczne wskazówki zawarte w wierszu Różewicza pozwalają na identyfikację dzieła[2]. Autor akcentuje silnie proces jego percepcji. Już w pierw-

2/ „Białe baranki" i „zielona łąka" z czwartego i piątego wersu mogłyby wprawdzie wskazywać na związek z mozaiką przedstawiającą *Dobrego Pasterza* w tzw. Mauzoleum Galli Placidii (ongiś kaplicy św. Wawrzyńca), lecz wizerunek młodocianego Chrystusa słabiej odpowiada idei cierpienia, wyrażonej w wersie dziewiątym („lacrima Christi"), aniżeli *clippeus* z popiersiem Jezusa w centrum krzyża z *Przemienienia* w S. Apollinaire in Classe. Scena *Dobrego Pasterza* umieszczona jest ponadto w płaskiej lunecie nad wejściem wewnątrz kaplicy św. Wawrzyńca, natomiast *Przemienienie* zajmuje sferyczną powierzchnię konszy apsydy S. Apollinaire, co sugerowane jest prawdopodobnie przez metaforę „w okrągłym niebie" w trzecim wersie. „Złociste światło", o którym mowa w wersach szóstym-ósmym, przywodzi na myśl okna z alabastru w S. Apollinaire. Efekt

szym wersie możliwe jest rozpoznanie podmiotu lirycznego: „Rawennę dziś widziałem". Opis mozaiki i związane z nim przeżycia będą więc pochodziły od konkretnego „ja". Autor nie poprzestaje jednak na samym procesie oglądania, gdyż wprowadza szczególną perspektywę odbioru: jest nią sen. Poprzez właściwość selekcjonowania elementów rzeczywistości i jej przekształcania widzenie senne jest właściwie pokrewne dziełu sztuki. Sen może być źródłem inspiracji, wehikułem wyobraźni i twórcą symboli. Pokazał to wspaniale Pasolini w swej ekranizacji *Dekamerona*. Malarzowi fresków ukazuje się we śnie żywy obraz: Madonna w otoczeniu chóru anielskiego. Realizacja malarska dynamicznej, synkretycznej wizji okaże się później zubożeniem wyobraźni; malarz kontemplujący swoje gotowe, nieruchome i pozbawione warstwy dźwiękowej dzieło zadaje sobie pytanie: „dlaczego realizować dzieło, jeśli tak wspaniale jest widzieć je tylko we śnie?".

Otwierające wiersz Różewicza widzenie senne nie implikuje jednak problematyki związanej z realizacją dzieła, a raczej z jego odtworzeniem i reorganizacją. Rekonstrukcja i selekcja elementów kompozycji podyktowane są logiką snu. Wydaje się jednak, że oprócz niej istotną rolę odgrywa jeszcze pamięć o specyficznych właściwościach mozaiki.

W sztuce bizantyjskiej mozaika ceniona była ze względu na abstrakcyjny, wysoce symboliczny charakter, jaki uzyskuje wyrażony przez nią temat. Spośród wszystkich technik daje ona w rezultacie dzieło najbardziej otwarte, nieskończone. Zamknięte linie sinopii (szkicu) warstwy przygotowawczej znikają w gotowym dziele. Mimo częstego użycia konturu w ostatniej, widocznej, warstwie nawet oglądana z daleka, niejednolita powierzchnia utworzona przez kostki daje wrażenie niematerialnych ciał. Oto co mówi o sztuce bizantyjskiej Tatarkiewicz:

> Bizantyjskie obrazy przedstawiały ciała, wszakże nie ciała były ich przedmiotem, lecz dusza; ciała były symbolem duszy. Dobry artysta przedstawia duszę, nie ciało, jak pisał jeden z teologów ówczesnych. W tej intencji artyści dematerializowali ciało ludzkie; a czynili to w liniach jak najbardziej abstrakcyjnych, jak najmniej organicznych.[3]

Obrazy święte były ponadto przeznaczone nie do oglądania, lecz do modlenia się do nich, powstawały z myślą o długiej i skupionej kontemplacji. „Dlatego też malarz przedstawiał świętego bez ruchu, a tego samego oczekiwał od widza"[4].

---

taki mógłby powstać w wielu miejscach, gdyż wszystkie prawie kościoły epoki paleochrześcijańskiej w Rawennie mają alabastry zamiast szyb. Działa on jednak najsilniej tam, gdzie użyto złocenia w dekoracji mozaikowej. Dominującymi barwami w Mauzoleum Galli Placidii są lapislazuli i błękit, a w S. Apollinaire, obok zieleni, złoto. Istnieje ponadto silny związek płynącego złocistego światła z tematem *Przemienienia Pańskiego*.

3/ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, Warszawa 1989, t. 2, s. 40.

4/ Tamże.

Różewicz wydaje się świadomie w niewielkim stopniu korzystać ze środków, jakie ma do dyspozycji komunikacja werbalna. Jednym z nich są szersze możliwości opisania ruchu i następujących po sobie w czasie czynności. Malarstwu brakuje jednoznacznego odpowiednika gramatycznej kategorii czasownika. Figury występujące w roli wektorów lub osi, zniekształcenie perspektywy, operowanie wieloma planami to tylko niektóre z rozwiązań, jakimi dysponuje malarz[5]. Autor wiersza pozostaje bliski stylistyce sztuki bizantyjskiej: bezruch figur w utworze poetyckim odpowiada bezruchowi figur mozaiki. Druga fraza utworu (wersy 3-5) jest wysoce eliptyczna. Brak czasownika stwarza efekt bezruchu, zawieszenia upływu czasu.

Eliptyczność tych wersów sugeruje, że ich autor pamięta również o innych założeniach estetyki bizantyjskiej. Tatarkiewicz wskazuje na bliskie związki tej estetyki z myślą Pseudo-Dionizego. Wierny koncepcjom Plotyna, Pseudo-Dionizy twierdził, że piękno ziemskie jest wynikiem emanacji piękna boskiego, absolutnego.

> Twórczość jest naśladowaniem piękna niewidzialnego przy pomocy widzialnego. Aby osiągnąć swe zadanie, artysta musi z widzialnego świata odrzucić wszystko, co go od niewidzialnego piękna odwodzi. Twórczość jest usuwaniem tego, co zbędne.[6]

Zasada ta odzwierciedla się jak najpełniej w dziele anonimowego mistrza z VI wieku, który jest autorem mozaiki w S. Apollinaire w Classe. W programie ikonograficznym mozaiki można wyodrębnić dwa główne tematy: biblijny epizod Przemienienia Pańskiego i chwalę protobiskupa Apolinarego. Układ figur w górnej części mozaiki jest do pewnego stopnia „ilustracją" epizodu Przemienienia Pańskiego, odwołuje się jednak również do innych, późniejszych epizodów życia Chrystusa, opisanych w Nowym Testamencie i częściowo zapowiedzianych przez ewangelistów w samym epizodzie Przemienienia: ukrzyżowania, cierpienia, zmartwychwstania, zbawienia. Wyraża on ponadto pewne koncepcje kosmologiczne, stanowi nawiązanie do związanej z postacią Konstantyna Wielkiego legendy o teofanii krzyża. Odwołując się być może do fragmentu Ewangelii wg Łk 12, 32, w którym mowa jest o „małej trzódce" dla określenia uczniów Chrystusa, mistrz mozaiki zamienił postaci apostołów Piotra, Jakuba i Jana, świadków wydarzenia na górze Tabor, na figury trzech baranków.

Historycy sztuki są zgodni co do tego, że spośród wszystkich arcydzieł w Rawennie mozaika w S. Apollinaire in Classe osiągnęła najwyższy stopień symbolizacji. Dla G.C. Argana jest ona punktem kulminacyjnym symbolizmu bizantyjskiego[7]. W mozaice zaobserwować można ponadto pewną redundancję znaczeń, kontrastującą z prostotą i schematycznością obrazowania. Jeśli jest prawdą, że „każdy

---

5/ O tym zob. G. Kress, Th. van Leeuven *How to read images*, London-New York 1996, s. 44.

6/ W. Tatarkiewicz *Historia...*, s. 33.

7/ G.C. Argan *Storia dell'arte italiana*, Firenze 1968, t. 1, s. 223.

rysunek musi znaczyć, ponieważ nie może wszystkiego pokazać"[8], z pewnością stwierdzenie to w pełni można odnieść do analizowanej mozaiki. Można tu mówić o zdecydowanej przewadze znaczenia nad pokazywaniem. Dotyczy to zarówno kompozycji dzieła i elementów w nim przedstawionych, jak i sposobu przedstawiania.

Podobna reguła rozporządza wyobraźnią poetycką Różewicza. Przy tłumaczeniu z kodu plastycznego na kod poetycki przekłada on redukcję nad amplifikację. Stosunkowo niewielka ilość elementów znaczących potęguje bogactwo znaczeń. Celowa wydaje się fragmentaryczność opisu mozaiki w drugiej frazie; wysoki stopień niedookreślenia ma za cel uruchomienie wyobraźni. Innym przykładem może być ostatni, dziewiąty wers utworu. Ze względu na swą rozpiętość może on być uznany za swego rodzaju wypowiedź holofrastyczną. Rzeczownik „lacrima", wzbogacony o jeden tylko atrybut „Christi", pełni funkcję całej frazy. Również ten fakt nasuwa hipotezę o wysokim stopniu świadomości artystycznej autora.

Motyw męczeństwa nie jest sztuce wczesnochrześcijańskiej obcy; pierwsze przedstawienia ukrzyżowania pochodzą z cykli pasyjnych z IV wieku. Cierpienie nie znajdowało jednak przez długi czas „dosłownego" obrazowania. Wyobrażenie zmarłego lub umierającego Jezusa z bolesnym wyrazem twarzy utrwaliło się dopiero w okresie gotyku. Najwcześniejszy typ krucyfiksu (VI w.) ukazywał żyjącego, nie cierpiącego Chrystusa. Krzyż w mozaice w S. Apollinaire zdobi typowe dla przedstawień reprezentacyjnych popiersie żywego, brodatego Chrystusa, otoczone kręgiem złożonym z czterdziestu dwu pereł. Łączy on w sobie typowy dla sztuki paleochrześcijańskiej symboliczny charakter przedstawiania z upodobaniem do przepychu i bogactwem ornamentu tradycji bizantyjskiej. Rozpiętość ostatniego wersu utworu Różewicza ma być może rodowód biblijny; o płaczu jest mowa w najkrótszym wersecie Biblii: „I zapłakał Jezus" (J 11, 35). Być może, nawiązuje on do figury krzyża wysadzanego perłami. A perła symbolizuje ból, łzę. Idea cierpienia Chrystusa wyrażona jest w wierszu w sposób niezwykle syntetyczny i, podobnie jak w mozaice, wysoce symboliczny.

W tekście można odnaleźć odniesienia do różnych poziomów artykulacji obrazu. Do poziomu „treści", czyli elementów przedstawionych należą: „baranki", „łąka", „niebo", „Chrystus". A do jakiego poziomu odnoszą się wspomniane w wierszu barwy? W odniesieniu do artykulacji mozaiki, „biały", „zielony" wskazują na najbardziej elementarny poziom przedstawiania: barwy należą bowiem do dystynktywnych cech kamyków, czyli prostych, nierozkładalnych jednostek mozaiki. Ze względu na silnie zakorzenioną w sztuce sakralnej symbolikę barw (zielony: nieśmiertelność, nadzieja, biały: niewinność, barwa istot towarzyszących chwale Bożej, bytów przemienionych), należą też one do wyższej warstwy znaczeń.

8/ „Nie ma jednak rysunków (ani ogólniej: przedstawień), których formę przedstawiającą można by całkowicie opisać jako imitację przedmiotu przedstawionego. Po pierwsze bowiem, sztuka – jak to sformułował Lévi-Strauss – nie może wszystkiego przedstawiać, musi po części znaczyć", J. Lalewicz *Przedstawianie i znaczenie. Próba analizy semiologicznej rysunku*, Gdańsk 1995, s. 58.

W mozaice daje się zaobserwować interakcję poziomu przedstawienia i przedstawiającego: semantyka zieleni akcentowana jest poprzez kompozycję. Zieleń jako barwa „środkowa" w widmie światła białego, barwa pośrednicząca wedle jej symboliki między górą a dołem, łączy dwa oddzielne obszary obrazu: strefę nieba i ziemi. Tworzące horyzontalną linię (lub raczej półkole) zielone korony drzew, odcinając się silnie od złotego tła, „wkraczają" do nieba. Również w wierszu zieleń zyskuje specjalny walor; fakt, że sekwencja „na zielonej łące" znajduje się w piątym, środkowym wersie utworu, nie odgrywa może bardzo istotnej roli, lecz właśnie po tym wersie następuje w układzie graficznym pauza oraz zmiana tematu a zarazem zmiana perspektywy; po części ściśle opisowej, dotyczącej dzieła, autor przechodzi do wyrażenia własnych doznań.

Szczególnie bogata w sensy okazuje się fraza: „w okrągłym niebie/ białe baranki/ na zielonej łące". Jeśli słowo „niebo" pojmować jako synonim raju, ogrodu edenu, gdzie przebywają zbawieni w postaci białych baranków, to wskazuje ona na poziom treści, czyli tego, co przedstawione. Wskazuje ona również na pewne układy figur, informuje o kompozycji obrazu, należy więc do poziomu: elementy przedstawiające. Sekwencja „w okrągłym niebie" wychodzi jednak poza ramy mozaiki. Wkraczamy tu do innego układu, do porządku architektonicznego. „Okrągłym niebem" jest apsyda kościoła S. Apollinaire.

W symbolice kosmologicznej świątyni chrześcijańskiej ten element architektoniczny jest identyfikowany właśnie z niebem: „Stosunek koła do kwadratu albo koła do sześcianu stanowi w istocie fundament architektury sakralnej", pisze Jean Hani[9]. „Element kulisty i niebiański kopuły i sklepienia powtarza się w półkolu apsydy, która jest na ziemi miejscem najbardziej niebiańskim, odpowiadającym Sancta Sanctorum w Świątyni jerozolimskiej"[10].

Myśl o porządku architektonicznym towarzyszy też wersom szóstemu i ósmemu. Mowa w nich o „złocistym świetle"; nieco przyćmione, złociste światło wpada do bazyliki w Rawennie przez pięćdziesiąt sześć okien z alabastru. Mozaika w apsydzie oświetlona jest od dołu; sytuuje się nad rzędem pięciu dużych okien o pełnych łukach. Zwraca na siebie uwagę pewna analogia kompozycyjna w dziele sztuki i w utworze poetyckim: w układzie wersów w utworze opis mozaiki poprzedza informację o płynącym świetle, czyli znajduje się wyżej. Wersy 6-8 są ponadto wyodrębnione graficznie, od pozostałych dzieli je biała przestrzeń.

Chociaż niepodobna przyrównywać roli, jaką odgrywa relacja góra-dół w sztuce figuratywnej i werbalnej, to jednak poprzez postać graficzną poezja jest także sztuką wizualną. Podobnie jak w sztukach plastycznych, relacja ta wskazuje na pewną hierarchię znaczeń. W poezji jest ona formalna i zupełnie odmienna od ideologicznej hierarchii w kompozycji mozaiki, niemniej jednak istnieje. Końcowe partie tekstów poetyckich stanowią zazwyczaj część podsumowującą, często przypada na nie puenta. Są czymś w rodzaju niewidzialnej ramy, która zamyka utwór

9/ J. Hani *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1998, s. 31.

10/ Tamże, s. 32.

i ustala jego sens. Przytoczona pod koniec utworu poetycka „opowieść o świetle" każe zastanowić się nad źródłem światła, relacjami przestrzennymi w opisanej w wierszu rzeczywistości i nad tym, jakie miejsce zajmuje w niej obserwator.

Trzecia fraza utworu („światło płynęło/ przeze mnie/ złociste") posiada regularny rytm wypowiedzi: dwie stopy amfibrachiczne są poprzedzone wersem o stopie daktylicznej z kataleksą. Zapisując je w postaci jednego wersu, otrzymalibyśmy daktyliczny czterostopowiec katalektyczny. Regularność ta i rytmizacja wypowiedzi tworzą efekt ruchu, czynią słowo „płynącym" jak światło. Zapis ten niesie głębsze sensy; każdą pierwszą, akcentowaną sylabę stopy można by uznać za impuls powtarzający się rytmicznie na podobieństwo fal w równych interwałach. Różewicz opowiada światło. Nie jest w stanie pokazać nam światła, ale za pomocą graficznego zapisu wersów umie opisać widzenie go. Rozwijający się od góry do dołu zapis „opowieści o świetle" staje się coraz węższy: światło nie tylko płynie w przestrzeni, ale i przenika przez ciała.

Tematem wiersza jest niewątpliwie odbiór dzieła sztuki i związane z nim przeżycia. Różewicz tworzy coś więcej niż prosty opis mozaiki. Wydaje się, że staje się on bezpośrednim świadkiem Przemienienia Pańskiego na górze Tabor przeniesionej do rawenckiego kościoła. Odbiorca aktywnie uczestniczy w wydarzeniu, staje się jego częścią, widzi to, co jest niewidzialne. Takie podejście do sztuki proponowała tak ważna we wczesnym średniowieczu spirytualistyczna estetyka Plotyna. Pisał on: „patrzący musi stać się pokrewny temu, na co patrzy, i musi stać się podobny do tego, co ma kontemplować. Nigdy bowiem nie ujrzy słońca oko, które nie stało się słoneczne. Żadna też dusza nie widzi piękna, która sama nie stała się piękną"[11].

Spójność wypowiedzi i ton trzeciej frazy, tworzący efekt ciągłości ton, nasuwają na myśl pewien szczegół techniki mozaiki. Jej badacze zauważyli, że w wielu mozaikach w Rawennie ostatnia (na ogół trzecia) warstwa przygotowawcza tynku była silnie barwiona na żółto w tych miejscach, na które nakładano kostki pokryte złotem. Podczas gdy w pozostałych, nie złoconych, częściach podkład nie był barwiony lub zaledwie zaznaczano kolor bez odcieni, żółte zabarwienie tynku między kostkami miało stwarzać efekt ciągłości złotego tła. Kostki zawierające złotą blaszkę były ponadto układane pod niewielkim kątem nachylenia, tak aby silniej odbijało się w nich wpadające przez okna świątyń światło. Efekt ten wzmacniany bywał włączeniem do tesser złoconych około dziesięciu procent „tesser-lusterek", czyli szklanych kostek pokrytych srebrną blaszką. Znajomość praw optycznych umożliwiała dawnym mistrzom intensyfikację efektów świetlnych[12]. Złocone powierzchnie używane głównie dla tła kompozycji stawały się więc dodatkowym źródłem

---

11/ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, Warszawa 1989, t. 1, s. 299.

12/ Por. M. Rzepińska *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 116, jak również X. Barral i Altet *Mosaico parietale*, w: *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano 1994, s. 462.

światła. Migoczące złote światło pochodzące z obrazów „konkurowało" z wpadającym przez okna.

G.C. Argan pisze o mozaice jako o najbardziej „czułej na światło" ze wszystkich technik plastycznych. Perspektywiczna głębia nieprzeniknionego przez światło ciała w malarstwie zostaje w mozaice zastąpiona głębią penetrującego przez szklane tessere światła. „Mozaika to wyzwolenie się materii z matowości, to dążenie do ukazania wymiaru ducha, gdyż szklane tessere pozbawiają ciała materialności"[13]. Technika mozaiki odpowiada więc jak najbardziej ówczesnym koncepcjom estetycznym kształtowanym przez centralne pojęcie neoplatonizmu Plotyna i Pseudo-Dionizego: dla obu filozofów byt miał naturę światła. A jako że piękno absolutne promieniuje na wzór światła, to istota piękna utożsamia się z jasnością i blaskiem. Argan przypomina, że w VI wieku w kaplicy arcybiskupa Rawenny widniał napis: *Aut lux hic nata est, aut capta hic libera regnat*[14].

Temat światła należy do najbogatszych w znaczenia symboliczne; ukazuje się on na kartach całego objawienia biblijnego. Otwiera Księgę Rodzaju i zamyka Apokalipsę; oddzielenie światła od ciemności było pierwszym aktem Stwórcy, pod koniec historii stworzenia światłem będzie sam Bóg. Podczas gdy w Starym Testamencie światło jest tylko odbiciem chwały, znakiem, który w sposób widzialny ukazuje coś z samego Boga, Nowy Testament stosuje obraz światłości bezpośrednio do określenia Chrystusa. Kantyki Łukasza witają w Jezusie „Wschodzące Słońce" (Łk 1, 78), w Ewangelii wg Jana Jezus mówi o sobie jako o świetle (J 9, 5). Dla przedstawienia boskiego światła używane były w mozaikach tessere z wtopioną w szkło złotą blaszką. Tradycja utożsamiania złota ze światłem boskim wywodzi się prawdopodobnie jeszcze z mozaik starożytnych, a najstarszym zachowanym przykładem jest powstały w III w. tzw. Jezus-Helios z mauzoleum Juliuszów w nekropolii watykańskiej w Rzymie. Złocone tessere zostały tam użyte dla przedstawienia promieni światła wychodzących znad głowy Chrystusa. Najstarsze zachowane przykłady złoconego tła pochodzą z IV wieku, a technika ta rozpowszech-

---

13/ Interesujące obserwacje o technice mozaiki czyni też M. Rzepińska: „Struktura barwna mozaiki jest z zasady strukturą dywizjonistyczną, obliczoną na działanie z dystansu i na melanż optyczny. [...] Warunki techniczne narzucają rysunkowi rygory, nadają mu hieratyczną sztywność i utrzymują charakter płaszczyznowy. Konwencja rysunku jest więc tutaj całkowicie płaszczyznowa i statyczna, koncepcja koloru – dynamiczna. Ani jeden z wielkich obszarów barwnych nie jest pusty i obojętny, każdy ma swoją utajoną wibrację", M. Rzepińska *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, s. 153.

14/ „Albo tu zrodziło się światło, albo, schwycone, tu panuje", G.C. Argan *Storia dell'arte italiana*, Firenze 1968, t. 1, s. 211. Napis w podobny sposób podkreślający znaczenie światła („Piękny Dom Boży promieniuje blaskiem złota, aby wspanialej rozbłysło bezcenne światło wiary") znajdował się na mozaice w rzymskim kościele S. Cosma e Damiano. Pod mozaiką apsydy S. Agnese fuori le mura w Rzymie anonimowy napis z VII w. głosi chwałę blasku i koloru: „Złociste malowidło wylania się z cennych kruszców. Zawiera w sobie jakby całą światłość dnia", por. M. Rzepińska *Historia koloru...*, s. 110, 111.

niła się w dopiero w VI[15]. Złote tło górnej części mozaiki przedstawiającej *Przemienienie Pańskie* w S. Apollinaire in Classe jest jednym z najwcześniejszych przykładów jej zastosowania w Rawennie.

Trudno jest powiedzieć, na ile Różewicz znał wczesnośredniowieczne techniki i czy wpłynęło to na strukturę utworu. Wydaje się jednak, że stopień świadomości artystycznej autora wiersza był wysoki. Może świadczyć o tym jeszcze jeden szczegół konstrukcji utworu. Ostatnie cztery wersy nie tylko mają regularny tok. Tworzą one ponadto symetryczny układ: dwie pary wersów (szósty-dziewiąty, siódmy-ósmy) mają jednakową liczbę i rozkład akcentowanych sylab. Wers dziewiąty: „lacrima Christi" powtarza układ wersu szóstego: „światło płynęło", a niedokładny rym, jaki tworzą dwa ostatnie wersy, podkreśla szczególną relację między słowami „złociste" i „Christi". Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że współbrzmienie wskazuje na bliższe związki semantyczne między słowami „światło", „złociste" i „Christi".

Wiersz Różewicza jest ekfrazą pokorną. Jej autor ma świadomość tego, o czym należy milczeć, czego nie może wyrazić słowo. Słowo nie jest w stanie oddać efektu blasku, ale może odpowiednio uruchomić wyobraźnię czytelnika. Różewicz wie, że aby tworzyć poezję, przekładanie sztuki figuratywnej na słowa nie może być wierne. I dlatego akcentuje własne widzenie, wzbogaca dzieło o swoje przeżycia i emocje[16]. Używa wiedzy teoretycznej, wykazuje znajomość założeń estetycznych, ale najważniejsza jest wrażliwość w obcowaniu z dziełem. Jego doświadczenie sztuki można określić jako totalne, ponieważ obejmuje różne stany świadomości. Taki jest chyba sens przedstawienia mozaiki z perspektywy snu.

Sen to tradycyjny środek nawiązania kontaktu ze światem nadprzyrodzonym; odwołanie do snu znaleźć można w samym biblijnym epizodzie Przemienienia Pańskiego. Cudowną wizję poprzedza wg Ewangelii Łukasza sen jej świadków: „Tymczasem Piotr i towarzysze snem byli zmorzeni. Gdy się ocknęli, ujrzeli Jego chwalę" (Łk 9, 32). Lecz sen to również obraz śmierci, a przebudzenie się ze snu może odpowiadać zmartwychwstaniu. Czy poetycka wizja senna Różewicza o mozaice we wnętrzu kościoła S. Apollinaire in Classe nie antycypuje tego momentu?

Warto tu może przytoczyć słowa Tatarkiewicza o eschatologicznych aspektach estetyki bizantyjskiej:

> Przy całej swej zmysłowej świetności i materialnym przepychu sztuka ta [bizantyjska] miała charakter mistyczny i symboliczny, była tworem estetyki spirytualistycznej i trans-

---

15/ Por. P.J. Nordhagen *Mosaic*, w: *New Encyclopaedia Britannica*, London 1976, t. 15, s. 462-474.

16/ Autorka ma świadomość, że proponuje jednostronne widzenie dzieła; wskazuje się na jego powiązania ze sztukami plastycznymi i architekturą. Nie zostały uwzględnione literackie konteksty dzieła. Przemilczano o popularnym piętnastowiecznym utworze *Dusza z ciała wyleciała* i innych tekstach, które mogły tworzyć niematerialny „bagaż kulturowy" Różewicza.

cendentalnej. Wielkość świątyń uzmysławiała wielkość Boga, oślepiające bogactwo rytuału, złoto, srebro [...] obrazowały niebo; rozkosz patrzenia i słuchania miała być zapowiedzią szczęścia niebiańskiego. „Jeśli te ziemskie, przemijające wspaniałości są tak świetne – pisał Porfiriusz, biskup Gazy – to jakaż musi być świetność niebiańskich wspaniałości" [...] A patriarcha Focjusz szedł jeszcze dalej: „Wierny wstępuje do świątyni jak do samego nieba".[17]

Zjednoczenie światłem dzieła i widza nasuwa na myśl refleksje dotyczące odbioru dzieła sztuki u Plotyna: „kontemplacja nie jest widokiem, lecz inną postacią wizji: ekstazą"[18]. Różewicza wiersz o Rawennie pokazuje, że ekfraza i ekstaza mają nie tylko podobne brzmienie. Za tym efektem może kryć się głębsze pokrewieństwo.

17/ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*..., t. 2, s. 39.

18/ Tamże, t. 1, s. 302.

Adam DZIADEK

Problem *ekphrasis* – dwa *Widoki Delft* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)

Będziemy mówić o dwóch tekstach zaczerpniętych z polskiej poezji współczesnej i ich relacji do słynnego obrazu Jana Vermeera van Delft, zatytułowanego *Widok Delft*, powstałego najprawdopodobniej około roku 1658 lub 1662 i znajdującego się aktualnie w galerii Mauritshuis w Hadze. O tym niezwykłym dziele sztuki mówi się często za Marcelem Proustem, że jest najpiękniejszym obrazem świata, że jest dziełem odznaczającym się pięknem absolutnym. Podobne opinie o twórczości Vermeera pojawiły się dopiero dwa wieki po jego śmierci, kiedy zaczęto się interesować tymi niezwykłymi obrazami po tak długim okresie niemal całkowitego zapomnienia. Malarz pozostawił po sobie około sześćdziesięciu obrazów, a więc niewiele, rzadko w dodatku umieszczał na nich datę ukończenia dzieła, co świadczy o tym, że – zafascynowany przedmiotem – nad niektórymi obrazami pracował przez całe lata i ostateczną datę „zamknięcia" dzieła można podać jedynie w przybliżeniu lub w ogóle nie da się jej ustalić z całą pewnością (to jest przypadek *Widoku Delft*). Do nadania rozgłosu dziełu Vermeera poza Proustem przyczynili się m.in. bracia Goncourtowie. Ernst H. Gombrich mówił, że widz patrzący na *Widok Delft* doznaje specyficznego estetycznego wstrząsu:

> Nikt nie musi mi mówić – pisał Gombrich – dlaczego nazywamy ten obraz wybitnym dziełem, bo sam widzę, że wyróżnia się spośród wielkiej ilości pejzaży urbanistycznych malowanych w siedemnastowiecznej Holandii. [...] Nie musimy znać nazwisk i dat życia innych mistrzów holenderskich, aby zachwycać się tajemniczym urokiem *Widoku miasta Delft*. Jest nam potrzebny zespół oczekiwań, który można zmienić i przekraczać, intuicyjne odróżnianie tego, co jest powszechnie stosowaną formą, od tego, co wyjątkowe – wyczuwanie, które nie musi być bardziej zwerbalizowane niż jakiekolwiek inne rozróżnienie

zmysłowe, ale które uwrażliwia nas na subtelne harmonizowanie leżące u podłoża naszego uczucia przyjemności.[1]

Warto w tym miejscu sięgnąć do innych omówień tego obrazu, dokonanych przez historyków sztuki. Michał Walicki tak pisał o pejzażu z obrazu Vermeera:

Miasto, widziane zza rzeki, leży skąpane w gorących promieniach zachodzącego słońca: pomarańczowy reflektor zda się powoli przesuwać po starych murach, zatrzymuje się dłużej po prawej stronie bramy wjazdowej. Wilgoci wody, starych murów i ekranu nieba odpowiadają refleksy świetlne – zawoalowane biegiem chmur, kierunkowe i ostre na wodnej tafli, pełzające i zapalające się gwałtownie na zabudowaniach: rzadkie, o wyjątkowej intuicji przedstawienie problemu atmosferyczności, syntetyczne, a przecież zróżnicowane, w zależności od żywiołów powietrza i wody.[2]

Dodajmy do tych kilku cytatów jeszcze i ten, bardzo interesujący, zaczerpnięty z Ksawerego Piwockiego:

Jest to zdumiewająca synteza szczegółowego oglądu przedmiotów w ich jednostkowej wartości, z syntetycznym widzeniem całości, a osiągnięta dzięki studium światła: w jego kryształowym blasku, jak w szklanej kuli akwarium, zanurzają się domy i wieże, mury i chmury, łodzie i ludzie. Rozgrywka między zimnem (względnym) wody i powietrza a czerwienią ceglanych murów łagodzona jest przez atmosferyczną perlowość powietrznej przestrzeni. Drobne sylwetki ludzi na pierwszym planie nie krzątają się: zamarłe w bezruchu zdają się kontemplować odwieczne piękno swej ojczyzny. Melancholijny spokój jest istotnym tematem pejzażu, zachodzi oto słońce i jego cudowne blaski pochłonie mrok nocy.[3]

Takich fragmentów można by jeszcze przytoczyć znacznie więcej, można by nawet ułożyć z nich całą antologię i każdy z nich byłby fascynujący, napisany niezwykłym, „obrazowym" językiem. Te cytaty pochodzą z prac historyków i krytyków sztuki i stanowią szczególny przypadek opisu dzieła sztuki, który dokonywany jest według określonych metodologicznie norm oraz według wyznawanego systemu wartości.

Z opisem, przynajmniej częściowym, tego samego obrazu mamy do czynienia także w dwu wierszach, które mają być przedmiotem naszych rozważań. Jest to *Widok Delft* Adama Czerniawskiego, z tomu *Widok Delft* z 1973 roku, i tak samo zatytułowany wiersz Adama Zagajewskiego z tomu *Jechać do Lwowa* z 1983 roku[4]. Przyjrzyjmy się tym tekstom:

1/ E. H. Gombrich *Muzeum wczoraj, dziś i jutro*, w: „Teksty" 1980 nr 2, s. 205.

2/ M. Walicki *Vermeer*, Warszawa 1956, s. 23.

3/ K. Piwocki *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 2, Warszawa 1987, s. 241.

4/ A. Czerniawski *Widok Delft*, Kraków 1973; A. Zagajewski *Jechać do Lwowa*, Londyn 1983.

Adam Czerniawski *Widok Delft*

Dla H. K.

1
W Hadze jest widok Delft
w Hadze jest perspektywa Delft
wystarczy wspiąć się na piętro Mauritshuis
by ujrzeć Delft
panoramy nie przesłania wzgórze
nie przesłania kasztan rozłożysty

Teraz urbanistyka betonu stali szkla
zakryła mi widok Delft
uczciwi obywatele mają dach nad głową
dzieci mają huśtawki w ogrodach i baseny ryb
ale widok rudawej cegły Delft
ale widok ocienionych kanalików Delft
ale widok kościołów Delft
jest zakryty
barek przycumowanych
mostków zwodzonych
dzieci w kryzach
kobiet w sabotach

2
Miał wielkie szczęście że ujrzał Delft
może nawet i dziś wystarczy bilet drugiej klasy
ale by widok także utrwalić nie tylko w pamięci
potrzebny był ktoś kto żył w roku 1657
kto albo miasto od dziecka znal
albo przyjechawszy z daleka za interesami
szedł spacerkiem piaszczystym nadbrzeżem kanału
szedł po prawej mając mury wieżyczki miasta
szedł gdy dopisywała pogoda
poprzedniego dnia było parno lecz w nocy
spadł deszcz biły pioruny
dlatego teraz w chłodniejszym powietrzu
obłoki przelatują szybko po czystym niebie
czasem są to nawet chmury ciemniejsze gradowe
i właśnie w ten dzień
taki jest widok Delft
tylko niektóre domy rozświetlone słońcem
mury miejscami szare przygaszone

3
Wiele rzeczy kochałem
język który układał się w strofy
lament klawikordu
podróż pociągiem międzynarodowym widok
zalesionych gór nad wodą
pożądałem jasnego ciała kelnerki w Delft
piłem ciemne piwo
przez szkło sprawdzałem fakturę obrazów

4
Są to składniki najprostsze
woda cegły obłoki światło słońca
grupki kobiet mężczyzn małych dzieci
zbyteczna jest interpretacja alegoryczna
niepotrzebne szczegóły biograficzne
zagadkowe historyczne tło
ustrój społeczny i stan gospodarki
Nie wiem kim była jego żona
nie wiem kto go uczył kłaść farby na płótno
nie wiem dlaczego znalazł się w Delft
w dzień nieco zachmurzony
czy to byl przypadek
nagle wezwanie w strony odległe
czy też wynik z premedytacją podjętego zadania
obowiązku obywatelskiego zamówienia
cechu jubilerów
i nie o to chodzi

5
Dziś widok miasta przesłoniła
niespodziewana mgła pociąg się spóźnił
było już ciemno błądziłem i czas traciłem
nikt nie znał mojego języka
przeszła bezpowrotnie odpowiednia chwila

6
Można to nazwać doskonałym aktem płciowym
paradoksem Grellinga
żeby temu który brunatnych murów
który słońcem oświeconych dachówek
który wody z barkami
w dzień wietrzny wiosenny nie widział
dać pojęcie wyglądu Delft

nie przesłoniętego siecią wysokiego napięcia
nie przesłoniętego nawet wytwórnią lśniących fajansów

7
Zobaczyłem Delft
długo czekałem na tę chwilę
dni schodziły i lata
czytałem mądre książki
córce opowiadałem dzieje Babilonu
z synem dyskutowałem nieskończoność czasu
spierałem się z żoną o kolor tapety
płaciłem rachunki
zamykałem okna
otwierałem drzwi
jadłem obiad kaszlałem
lecz ciągle wierzyłem że ujrzę Delft
nie we śnie nie na pocztówce nie na ekranie
że ujrzę wieżyczki fortyfikacyjne
odbite w lekko sfalowanej wodzie
widziałem Delft
mam w oczach Delft
zobaczyłem Delft
opiszę Delft

8
W parku miejskim palą liście
kasztany przesłonięte niebieskawym dymem
do stawu przy którym bawią się dzieci
pikuje kaczka
elipsę lotu hamują płetwy
trzepot skrzydeł
teraz nieruchomą lekko unosi sfalowana woda

Adam Zagajewski *Widok Delft*

Domy, fale, obłoki i cienie
(granatowe dachy, brązowa cegła)
wreszcie stałyście się tylko spojrzeniem

Nieokiełznane, błyszczące czernią
spokojne źrenice przedmiotów.

Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz
i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny.

Obydwa wiersze jednoznacznie odnoszą się do obrazu Vermeera i obydwa zawierają w sobie elementy opisu tego dzieła sztuki. Te teksty uznać należy za przykłady *ekphrasis*. Co jednak pozwala nam na takie stwierdzenie? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba wpierw stworzyć siatkę wyznaczników, która pozwoli określić jakiś utwór literacki tym mianem. Aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za *ekphrasis*, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odnoszą się do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej. Często dzieje się tak, że tekst literacki jest zatytułowany tak samo jak dzieło sztuki (jest to przypadek obydwu cytowanych powyżej wierszy) lub tytuł tego dzieła pojawia się w podtytule tekstu, lub też w samym tekście (np. *Gdy już nic nie zostanie* S. Grochowiaka, który odnosi się do *Saskii* Rembrandta lub też *Nie więcej* Czesława Miłosza, który odnosi się do *Kurtyzan* Vittore'a Carpaccia). Często zdarza się też, że w tytule lub podtytule tekstu albo w nim samym pojawia się nazwisko autora danego dzieła (np. *Przed weimarskim autoportretem Dürera*, *Przed Bonnardem*, *Na wystawie Odilon Redona* Aleksandra Wata lub też trzy fragmenty cyklu *W Yale* z *Dalszych okolic* Czesława Miłosza – części III, IV i V tego cyklu opatrzone są nazwiskami malarzy: *Turner*, *Constable*, *Corot*, zaś pod tytułami umieszczone są informacje dotyczące galerii, w których znajdują się dzieła, nazwiska autorów z wyszczególnieniem dat urodzin i śmierci oraz tytuły obrazów i daty ich powstania). Kolejnym wyznacznikiem są elementy opisu umieszczone wewnątrz tekstu literackiego, są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem sztuki (np. Wystan Hugh Auden: *Musée des Beaux Arts* – tytuł i opis w tekście pozwala wiązać ten wiersz z *Pejzażem z upadkiem Ikara* Breughla, który znajduje się właśnie w Musée Royaux des Beaux Arts w Brukseli). W obrębie tekstu mogą pojawić się nazwy określające jakiś gatunek malarski, mogą też pojawić się aluzje do technik, konwencji sztuk wizualnych, motywów powtarzających się na obrazach danego artysty (np. *Mozaika bizantyjska*, *Kobiety Rubensa* Wisławy Szymborskiej, *Malarze Holandii* A. Zagajewskiego, *Kopytka* Tadeusza Różewicza – w wierszu tym widać odwołanie do całego cyklu obrazów Tadeusza Makowskiego, w których malarz zastosował podobną technikę, są to: *Le sabotier*, *Strzelec*, *Rybak*, *Piekarz*, *Skąpiec*).

Do teorii literatury *ekphrasis* przeniknęło z retoryki, w której oznaczało opis dzieła sztuki – jest to figura makrostrukturalna drugiego poziomu, miejsce[5]. W ujęciu retorycznym to pojęcie wiązane jest często z inną figurą makrostrukturalną – h y p o t y p o z ą, która również oznacza opis, ale tak silnie sugestywny, że prawie namacalny. Opis w hypotypozie – w przeciwieństwie do *ekphrasis* – nie odnosi się do jakiegoś konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio wytwarza przywołanie jakiegoś obrazu i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych

5/ Zob. np. M. Aquien et G. Molinié *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris 1996, s. 140-142. Zob. też R. Barthes *L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, w: *L'Aventure sémiologique*, Paris 1985, s. 102.

kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią.

We współczesnej teorii literatury *ekphrasis* stało się jedną z podstawowych kategorii badań nad retorycznymi możliwościami języka, nad możliwościami – jak pisze Michał Paweł Markowski[6] – uobecnienia w dyskursie tego, co jest pozajęzykowe. Jeszcze w latach osiemdziesiątych pojęcie *ekphrasis* pojawiało się w pracach teoretycznych sporadycznie[7]. Tak się jednak stało, że w ciągu ubiegłych lat *ekphrasis* znalazło się wśród najważniejszych problemów teoretycznych i poświęcono mu wiele miejsca w rozmaitych opracowaniach monograficznych i pojedynczych artykułach[8]. Problem jest o tyle interesujący, że odnosi się do całego szeregu innych zagadnień teoretycznych, takich jak *mimesis*, reprezentacja (mówiąc ściślej: reprezentacja reprezentacji), opis, kwestia możliwości wyrażania i jego granic.

Jako reprezentacja reprezentacji *ekphrasis* wiąże się z wytworzeniem pewnego dystansu, z aktem teoretycznym (poprzez kontemplację), z autorefleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę. Problem ekphrasis zajmuje ważne miejsce w dyskusjach dotyczących podziału sztuk według kategorii: n a t u r a l n e (malarstwo, rzeźba, architektura) oraz n i e n a t u r a l n e (poezja, konwencja, sztuczność), w których uznawane jest ono za znak nienaturalny znaku naturalnego.

W przedstawionych powyżej cytatach z prac historyków sztuki i w tekstach literackich mamy do czynienia z dwoma typami opisu tego samego dzieła sztuki. Michael Riffaterre[9] sugeruje możliwość wprowadzenia do rozważań na temat *ekphra-*

6/ Por. M.P. Markowski *Pragnienie obecnosci. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 11; zob. także: M.P. Markowski *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, w: „Pamiętnik Literacki" 1999 z. 2.

7/ Krótką historię teoretycznego zastosowania pojęcia *ekphrasis* w kręgu amerykańskich badań literaturoznawczych podaje J.A.W. Heffernan w swoim artykule pt. *Ekphrasis and Representation*, w: „New Literary History" 1991 vol. 22, nr 2, s. 297-298. Krąg badań amerykańskich w tym zakresie wydaje się o tyle ważny, że to właśnie od prac Leo Spitzera i Murraya Kriegera rozpoczęła się kariera *ekphrasis* jako pojęcia teoretycznego.

8/ Wskazuję tu kilka najważniejszych, z mojego punktu widzenia, prac teoretycznych, które odnoszą się do interesującego nas problemu: M.A. Caws *The Art of Interference*, Princeton 1990; M. Davidson *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, w: *Estetyka w świecie*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991, s. 43-61; M. Krieger *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 1992; J.A.W. Heffernan *The museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993; M. Riffaterre: *L'illusion d'ekphrasis*, w: *La Pensée de l'image. Signification dans le texte et dans la peinture*, red. G. Mathieu-Castellani, Vincennes 1994, s. 211-229; G.F. Scott *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis and the Visual Art*, New Hampshire 1994; K. Aisenberg *Ravishing Images: Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth, W. H. Auden and Philip Larkin*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris 1995; L. Louvel *L'Oeil du Texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse 1998.

9/ M. Riffaterre *L'illusion...*, s. 211-212.

sis istotnego rozróżnienia na: *ekphrasis* literackie, które pojawia się wyłącznie w utworach literackich, i „*ekphrasis* krytyczne", które pojawia się w pracach historyków i krytyków sztuki, opisujących dzieła sztuki według określonych norm estetycznych, reguł opisu i systemu wartości (byłyby to fragmenty prac Goncourtów, Walickiego, Piwockiego). W przypadku „*ekphrasis* krytycznego" często zdarza się, że ich fragmenty są *quasi*-literackie, bowiem autorzy posługują się środkami wyrazu typowymi dla literatury. Już choćby w tym krótkim fragmencie tekstu Piwockiego: „w jego kryształowym blasku, jak w szklanej kuli akwarium, zanurzają się domy i wieże, mury i chmury, łodzie i ludzie", da się wskazać takie środki stylistyczne, jak: epitet, wyliczenie, porównanie, polisyndeton czy aliteracja.

Ekphrasis krytyczne może inspirować teksty literackie. Taki przypadek opisał Wendy Steiner, analizując teksty Wiliama Carlosa Williamsa, które odnoszą się do obrazów Breughla Starszego. Steiner dokonuje tzw. „analizy interartystycznej" (*interartistic analysis*)[10], która polega na tym, że wpierw przeprowadza się szczegółową analizę dzieła sztuki zgodnie z ustaleniami historyków sztuki, a później z tymi pierwotnymi ustaleniami zestawia się wiersz. Dodatkowym argumentem Steinera jest fakt, że Willams pilnie studiował nie tylko dzieła sztuki, ale także ich krytyczne i historyczne opracowania. W konstrukcji wiersza Williamsa *Hunters in the Snow* Steiner dopatruje się dokładnego powielenia schematów zawartych w obrazie, a w dodatku takich schematów, które wcześniej opisali historycy i krytycy sztuki. Steiner bada *ekphrasis* Williamsa pod kątem wierności względem dzieła sztuki, które jest przedmiotem opisu w wierszu. Jest to jeden z możliwych sposobów opisu *ekphrasis* literackiego, jednak w przypadku poezji współczesnej często zdarza się, że taki model opisu może mieć niewielkie zastosowanie i nie jesteśmy w ogóle zmuszeni do konfrontowania wierszy i obrazów w kategorii wierności.

Nie możemy tak postępować w przypadku tekstów Czerniawskiego i Zagajewskiego, w których odnajdujemy oczywiście elementy opisu obrazu, do którego się one odnoszą. U Czerniawskiego są to np.: „widok rudawej cegły Delft", „widok ocienionych kanalików Delft", „widok kościołów Delft", „barek przycumowanych / mostków zwodzonych, dzieci w kryzach / kobiet w sabotach", „Są to składniki najprostsze / woda cegły obłoki światło słońca / grupki kobiet mężczyzn małych dzieci". Z kolei w wierszu Zagajewskiego, np. te fragmenty: „Domy, fale, obłoki i cienie / (granatowe dachy, brązowa cegła)". Zestawienie tych dwóch tekstów odnoszących się do tego samego dzieła sztuki wydaje się niezwykle interesujące. Utwór Czerniawskiego inspirowany dziełem Vermeera układa się w długi ośmioczęściowy poemat. Wplecione weń fragmenty opisu obrazu są porozbijane długimi partiami dygresyjnymi, które pozornie zdają się mieć niewielki związek z samym obrazem. Wiersz Zagajewskiego jest diametralnie inny – krótki, zwięzły, słowo poetyckie zredukowane jest tu do niezbędnego minimum. Dzieje się tu tak, jakby doskonałość arcydzieła Vermeera przytłaczała, mówiła sama za siebie i jednocześnie nie wymagała żadnego komentarza. Wydaje się, że zarówno Czerniawski, jak i Za-

---

10/ Por. W. Steiner *The Colors of Rhetoric*, Chicago 1985, s. 71-90.

gajewski dostrzegają w tym dziele to, co wcześniej dostrzegł także Gombrich. W obliczu tego dzieła komentarz jest albo zbyteczny, albo po prostu niemożliwy – siedem krótkich wersów Zagajewskiego lub luźne, wykraczające daleko poza temat, dygresje Czerniawskiego. Opis całości dzieła jest właściwie niemożliwy. W obydwu tekstach zredukowany jest do kilku wyliczeń drobnych szczegółów zakomponowanych na obrazie, jak mówi Czerniawski: „są to składniki najprostsze", a jednak bardzo trudno je opisać, trudno je wyrazić, czego dowodzi końcówka siódmej części poematu: „opiszę Delft", gdzie mowa jest o obrazie. Jednak opisu obrazu przecież nie ma – ósma część przynosi jedynie opis miejskiego parku – i na tym koniec. Czerniawski mówi o obrazie, który w swej doskonałości jest nieopisywalny. Język staje się bezradny wobec przedmiotu, można tylko próbować – jak mówi poeta – „dać pojęcie wyglądu Delft". Do wyciągnięcia takich wniosków dodatkowo jeszcze przekonuje pojawiający się w poemacie „paradoks Grellinga" (zwany też inaczej „paradoksem heterologicznym"). Jest to jawne odwołanie do logiki, kwestii metajęzyka i wreszcie niewyrażalności.

Mamy tu do czynienia z dwoma różnymi pod względem poetyki tekstami. Są one ustawione jakby na dwu przeciwległych biegunach: z jednej strony – obszerność i meandryczność tekstu Czerniawskiego, z drugiej – prawdziwa ekonomia słowa poetyckiego u Zagajewskiego. Czerniawski opowiada swoją własną, długą historię obcowania z arcydziełem, o czym świadczą m.in. wyraziste relacje podmiotowe w tekście – dominują tu pierwszoosobowe formy wypowiedzi podmiotu mówiącego, a także formy właściwe wyznaniu. Zagajewski rejestruje zaledwie kilka przedmiotów utrwalonych na płótnie i dokonuje bardzo znamiennego odwrócenia ról – to nie my patrzymy na obraz, ale upersonifikowany obraz patrzy na nas. W jego ujęciu pejzaż Vermeera jest arcydziełem, które trwa wiecznie, pozahistorycznie i pozaideologicznie („Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz / i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny"). Obraz Vermeera zostaje przesunięty w sferę porządku idealnego, oderwanego całkowicie od przemijania i śmierci. Pod piórem Zagajewskiego spełnia się jakby koncepcja *apokatastasis*.

Obydwaj poeci dalecy są od podjęcia próby pełnego odtworzenia obrazu, obydwaj jakby z góry zakładali, że takie odtworzenie jest niemożliwe. Czerniawski mówi w swoim poemacie o dwóch różnych widokach Delft – tym z obrazu i rzeczywistym, który z obrazem nie ma już nic wspólnego, bo dawny, siedemnastowieczny widok Delft zniknął, a zastąpił go widok nowoczesnego miasta współczesności, jednak ten pierwszy, jak przystało na arcydzieło, trwa wiecznie. Dla Zagajewskiego obraz funkcjonuje jako znak kulturowy, znak arcydzieła. Poecie wystarcza sam tytuł obrazu. Przedmioty na nim przedstawione są „nieokiełznane", a ich opis zostaje zredukowany do minimum – to jedynie kilka śladów z obrazu, wskazanych czytelnikowi.

Jest pewien element, który łączy obydwa te teksty. Otóż mówią one o dziele sztuki i w ten sposób zawarta w nich refleksja skupia się na kwestiach estetyki, wstępuje na poziom auto-refleksji. Obydwa teksty są bez wątpienia przykładem *ekphrasis*, ale widzimy wyraźnie, że celem *ekphrasis* nie jest tu samo odtwarzanie

(reprodukcja) dzieła sztuki za pomocą słów, toteż kryterium wierności wobec przedstawianego dzieła nie ma właściwie zastosowania w przypadku obydwu omawianych wierszy. Pilne studiowanie obrazu i sczytywanie go z tekstem poetyckim może dać niewielkie rezultaty, może raczej rozczarować, zwłaszcza jeśli oczekujemy od wiersza, który ma być *ekphrasis*, dokładnej reprodukcji danego dzieła sztuki. Przeważnie dzieje się tak, że poeci wybierają z obrazu to, co mamy zobaczyć, i to, co oni sami chcą nam pokazać. Obraz jest zwykle punktem wyjścia, sprawia, że dokonuje się coś, co można by określić jako „wizualne zaszczepienie", które stymuluje wyobraźnię i pozwala pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację. Ów aspekt subiektywny jest w przypadku *ekphrasis* szczególnie istotny. *Ekphrasis* opisuje dzieło sztuki, ale nie tylko, bowiem opisuje także tego, kto to dzieło ogląda. Opis zostaje w pewien sposób podyktowany przez interpretację dokonaną przez widza-autora[11].

Ekphrasis, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy do samej tylko kwestii opisu. Rzecz w tym, że pojawienie się obrazu w danym tekście literackim ma zwykle charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia do powstania autonomicznego dzieła literackiego[12]. Jeśli mówimy: „charakter pretekstowy", to wart podkreślenia jest fakt, że dzieła sztuki często traktowane są w utworach literackich jako teksty do przeczytania, teksty, które poddawane są lekturze i interpretacji z wyraźnie zaznaczoną sygnaturą autorską, na którą składa się zarówno recepcja subiektywna, jak i charakterystyczne, niepowtarzalne w przypadku każdego poety, cechy języka poetyckiego. Myślę, że teksty Czerniawskiego i Zagajewskiego wystarczająco tego dowodzą. Dzieła sztuki często stają się też pretekstem do rozwinięcia dyskursu na temat estetyki, dyskursu ściśle związanego z kwestiami reprezentacji. *Ekphrasis* literackie wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitowania za pomocą środków języko-

---

11/ Por. M. Riffaterre *L'Illusion...*, s. 220.

12/ Interesującą typologię obecności dzieła sztuki w tekście pisanym znalazłem w pracy Leo H. Hoeka *La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique*, w: *Rhétorique et image*, red. L.H. Hoek i K. Meerhoff, Amsterdam 1995, s. 64-78. Relację tekst /obraz Hoek sprowadza do trzech podstawowych typów: 1. Uprzedniość obrazu; 2. Uprzedniość tekstu; 3. Symultaniczność tekstu i obrazu. Z mojego punktu widzenia najważniejszy jest pierwszy typ, w którym tekst pisany może: 1. komentować jakiś obraz (przypadek teorii, historii, krytyki sztuki); 2. dokonywać transpozycji obrazu – to jest przypadek *ekphrasis*; 3. opowiadać jakiś obraz poprzez jego opis. Jeśli w tekście literackim pojawia się opis dzieła sztuki, to pełni on zwykle następujące funkcje: 1. psychologiczną – charakterystyka postaci poprzez reakcję na jakieś dzieło sztuki; 2. retoryczną – przeniesienie dzieła sztuki na postać; 3. strukturalną – projekcja struktury malarskiej na dzieło literackie; 4. ontologiczną – dzieło sztuki symbolizuje sens dzieła literackiego. Por. także: C. Clüver *On Intersemiotic Transposition*, w: „Poetics Today" 1989 vol. 10, nr 1, s. 55-90, oraz A. Kibédi Varga *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, w: „Poetics Today" 1989 vol. 10, nr 1, s. 31-53. Dwa ostatnie teksty zawierają próby ujęcia typologicznego, jednak cytowany przeze mnie w tym przypisie tekst Hoeka jest pod tym względem o wiele bardziej wyczerpujący.

wych barw, kresek czy kształtów zawartych w danym dziele, ale raczej reprezentuje to dzieło i temu właśnie zawdzięcza swą nazwę.

W obydwu przedstawionych wyżej tekstach dzieje się tak, że obraz implikuje w gruncie rzeczy rozważania związane z kwestiami reprezentacji – obydwa wiersze mówią wszak o dziele doskonałym, a przynajmniej o dziele, które za takie właśnie uchodzi. Obydwa te wiersze – jako *ekphrasis* – nie są reprezentacją obiektywną, nie da się ich po prostu sprowadzić do prostego aktu odtwarzania obrazu. Mamy tu raczej do czynienia z takim rodzajem reprezentacji, w której kładzie się nacisk na sam gatunek *ekphrasis*, na jego charakter tropiczny, obejmujący cały utwór poetycki. *Ekphrasis* staje się w ten sposób „hiper znakiem" (*hypersign*)[13] ukrytego w wierszu znaczenia, a nie po prostu reprezentacją, której skuteczność zależy od wierności odtwarzania obrazu. Ten problem nie dotyczy wyłącznie opisanych powyżej przypadków *ekphrasis*. Takich przykładów można by przytoczyć znacznie więcej, odwołując się do tekstów z polskiej poezji współczesnej, a także z literatury powszechnej.

13/ Termin wprowadzony przez M. Riffaterre'a – oddaje on doskonale istotę postawionego problemu. Według Riffaterre'a oznacza on złożoną jednostkę formalną (np. złożenie wyrazowe, zdanie lub trop, które mogą generować rozmaite derywacje wariantów rozprzestrzeniających się po całym tekście), która pomimo swojej złożoności przenosi jedno globalne, nadrzędne znaczenie. Por. M. Riffaterre *Textuality. W. H. Auden's „Musée des Beaux Arts"*, w: *Some Readers Reading*, red. M.A. Caws, New York 1986, s. 11.

Przechadzki

Andrzej MENCWEL

Monet jako arcywzór[1]

Wiosną w londyńskiej Royal Academy of Arts można było obejrzeć wystawę *Monet in 20th Century*. Jeśli udało się kupić bilet, co podczas krótkiego pobytu było szczęśliwym trafem. Cały czas bowiem przed Burlington House na Picadilly stała kolejka chętnych, a wstęp był wart obiadu. Przywykliśmy ostatnio do takich kolejek, nie tylko w Paryżu czy w Londynie, także w Warszawie, gdzie jedno płótno Caravaggia albo kilka Flamandów gromadzi tłumy pielgrzymów. Rozmyślnie używam słowa w polszczyźnie nacechowanego religijnie, ostatnio zarezerwowanego dla wizyt papieża. Stan obyczajów jest zły, masowe przemieszczenia, przemieszania i przyspieszenia go pogarszają. Ulicą coraz częściej włada strach, w tramwajach więdną uszy, na spektaklach nuworysze dzwonią „komórkami". Wielkie wystawy tymczasem stały się misteriami – w skupionej ciszy, krok za krokiem, nieomal na kolanach przesuwają się tysiące ludzi. Wszelkich figur i wyznań, nacji i etni, płci i orientacji. Zrównani i zjednoczeni wpatrują się nabożnie w prostokąty i owale. Są karni i grzeczni zarazem. Nikt nikomu miejsca nie zabiera, szepczą „przepraszam" prędzej niż można się spodziewać. Jesteśmy w sferze *sacrum* – poza nią jest *profanum*.

Mam w pamięci sarkastyczną sentencję Gombrowicza – „jedno z ostatnich nabożeństw, jakie nam jeszcze zostało". Być może to prawda – ale co z tego? Jeśli jedno z ostatnich, nie znaczy, że mniej cenne; jeśli nabożeństwo, to nie teatr, zwłaszcza nie komedia. Bez wahania więc staję w kolejce i wchodzę w jej rytm. Bilet piastuję jak kartę wstępu do świątyni sztuki. Oto prawdziwy triumf modernistycznego estetyzmu – chciałoby się zawołać. Nikt już werbalnie nie powołuje się na jego zwietrzałe hasła, ale wszyscy tutaj respektują je cieleśnie i duchowo. Niesiemy

---

1/ Rzecz wygłoszona podczas Colloque: *Au carrefour des lettres et des arts, du naturalisme au symbolisme*, jakie odbyło się w Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 19 i 20 października 1999.

swoje ciała tak, aby czuć wzajemnie dyskretny patos uczestnictwa. Duchowe wyznaczniki dystansów kierują naszym ruchem i choć to graniczy z cudem, nie przecinamy sobie pól widzenia. Identycznie u Gugenheima, w Zamku Królewskim, Centre Pompidou, Ermitażu. Miejsce wszystkich upadłych absolutów zajęła sztuka jako absolut. To celne określenie modernistycznego estetyzmu, autorstwa Stanisława Brzozowskiego. Zapisane na początku wieku, spełnia się teraz. Na przełomie stuleci, albo i tysiącleci.

Claude Monet wydaje się idealnym medium tego przeniesienia. Był bowiem malarzem, wyłącznie malarzem, niektórzy nawet twierdzą, że ostatnim malarzem. To, co z malarstwa uczyniło sztukę w nowoczesnym rozumieniu, miałoby się bowiem w nim spełnić i na nim zakończyć. Jeśli to, co nazywamy malarstwem europejskim, poczyna się wraz z renesansowym uniezależnieniem sztuki od religii i autonomizacją obrazu jako przedmiotu, Claude Monet zamyka zapewne tę epokę. Iluzja rzeczywistości zewnętrznej zdaje się osiągać w jego dziele ostateczność; malarz maluje naprawdę, jak powiada Gombrich, to, co w i d z i, a n i e to, c o w i e. Potem rzeczywistość zewnętrzna przestaje już być zobowiązaniem, staje się fantazmatem (może być irreel, surreel lub czymkolwiek). Obraz nie ma być iluzją – staje się ekspresją, a wkrótce przestaje być obrazem. Artysta nie jest już badaczem natury, zwłaszcza jej kopistą – przeciwnie, jest demiurgiem: „stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kiełznany żadnym prawem, żadną siłą ludzką". To Stanisław Przybyszewski z roku 1898. Ale to jest dewiza każdej nieomal dzisiejszej *exhibition* lub *performance*.

Londyńska wystawa Claude'a Moneta mogłaby być kolejną, wyrazistą jej ilustracją. Z pietyzmem oraz edukacyjną perfekcją przedstawiała ona ostatni, najmniej dotąd znany okres jego twórczości. Biograficzne i systematyczne opracowania na ogół się przed tym okresem zatrzymują. Jakby dzieło autora *Impresji* kończyło się na cyklu *Stogów*, *Katedry w Rouen*, sięgając najdalej widoków Tamizy czy pierwszych *Lilii wodnych*. Czyli pierwszych lat XX wieku, choć Claude Monet zmarł w roku 1926 i przez ostatnie swoje ćwierćwiecze bynajmniej nie próżnował. W Royal Academy of Arts starannie, ale nie natrętnie wprowadzano widza w to, co można nazwać dziełem życia wielkiego artysty. Poprzez ogród w Giverny, widoki Londynu i Wenecji, wkraczaliśmy w liczący kilkadziesiąt płócien świat *Lilii wodnych*, zaczynający się od szkicowych owali z roku 1903, a kończący tak zwanymi *Grandes Decorations*, jakie Monet malował do końca swoich dni. Nie znam innego przykładu takiej syntezy czułej zwiewności, jubilerskiej precyzji i tytanicznej mocy w sztuce współczesnej. Wrażenia nie były mocne – były formacyjne. Nakazywały zmieniać formy kategoryzacji tej sztuki. Nie tylko sztuki – także kultury.

Podręcznikowy stereotyp Moneta nosiłem w sobie i byłem do niego przywiązany. Nie tylko dlatego, że przyswoiłem go w młodości wraz z pierwszymi widokami oryginałów i pierwszymi lekturami krytyków. Przez całe lata także służył mi on jako introdukcja propedeutycznego wykładu o tzw. przełomie antypozytywistycznym w humanistyce. Zwięzła opowieść o zjawianiu się i znikaniu portalu katedry w Rouen była dobrym wprowadzeniem do problematyki swoistości kultury

oraz roli w niej doznania, intuicji, przeżycia, empatii, rozumienia. Stereotyp najkrócej ma się tak – impresjonizm, ucieleśniony egzemplarycznie w dziele Claude'a Moneta jest paradoksalną kontynuacją i zaprzeczeniem naturalizmu zarazem. Realizując ostatecznie naturalistyczne prawa poznania – odtworzyć przedmiot, jaki jest, bez żadnej wiedzy przedustawnej i przedustawnych założeń – otwiera naprawdę tamy modernistycznemu zalewowi. Wraz z nim wpłynie do kultury współczesnej wszystko to, z czym bywa ona utożsamiana: subiektywizm, irracjonalizm, psychologizm, idiografizm, temporalizm, relatywizm. Momentalnie, niepowtarzalnie i zawsze względnie zjawia się nam tylko to, co jest wytworem naszego widzenia, przeżycia, doświadczenia: niezmierzony i nieogarniony strumień świadomości/nieświadomości Molly Bloom. „Zapada się dom złoty, słowo JEST,/ I STAJE SIĘ sprawuje odtąd władzę" – napisze Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim*.

Miłosz orzeka to w połowie tego stulecia, ale celnie wskazuje przełom wieków: „Tam nasz początek. Na próżno się bronić,/ Próżno wspominać daleki Wiek złoty". Dlaczego Monet i to Monet pojęty stereotypowo miałby być protagonistą, paradygmatem czy arcywzorem tego wielkiego przekształcenia albo upłynnienia? Dlatego, że jak nazwa *Impresja* zdarzyła mu się przypadkiem, tak też przypadkiem zdarzyło mu się zniknięcie przedmiotu, a potem i podmiotu w jego dziele? Wiadomo, że nazwę tę rzucił on od niechcenia, chcąc jakoś nazwać obraz przedstawiający widok portu w Hawrze o wschodzie słońca. Obraz ten, namalowany w roku 1872, został przedstawiony na wystawie z roku 1874, która dzięki złośliwej recenzji przeszła do historii jako pierwsza wystawa impresjonistów. Wzięli w niej udział, między innymi, Cezanne, Degas, Bertha Morisot, Pisarro, Renoir, Sisley i właśnie Monet – co byłoby dosyć jak na manifestację nowej grupy artystycznej i nowego kierunku w malarstwie. Eduard Manet wystawiał akurat w salonie oficjalnym, ale i tak nie ustrzegł się deprecjonującego określenia. Impresjonizm jednak błyskawicznie zmienia zakres i znaczenie – przyjmują go malarze, a potem pojawiają się nie tylko impresjonistyczni poeci i muzycy, ale także prozaicy, krytycy i myśliciele. Mallarmé i Debussy, Czechow i Reymont, France i Pater, Avenarius i Bergson bywają określani tym mianem. „Impresjonizm jest nie tylko stylem epoki panującym we wszystkich sztukach, jest on także ostatnim powszechnie obowiązującym stylem europejskim" – pisze historyk kultury. To już nie jest zjawisko, kierunek czy nurt – to cała epoka. Oto czego dokonał Claude Monet, rzucając od niechcenia swą nazwę.

Nie warto spierać się o to, czy mają słuszność ci, którzy ekstrapolują jej znaczenia. Od tego, czy ekstrapolacje są słuszne, ważniejsze jest to, że są możliwe. Przypadkowa nazwa stała się historyczną koniecznością (nie obejdziemy się bez niej w żadnej systematyzacji), nie dlatego tylko, że trafiała w walory obrazu czy stylu. Trafiała bowiem, jak by powiedział Emmanuel Levinas, w „środek świata", czyli ujawniającą się właśnie postawę kulturalną. Analogicznie z malarstwem Moneta, które, poczęte z naprawdę naturalistycznej inspiracji, przekształca się w zaprzeczenie naturalizmu. Impresjonizm malarski ma, oczywiście, swoją problematykę

wewnętrzną: kwestie barwy i światła, refleksów i cieni, wzajemnego oddziaływania kolorów, dywizjonizmu i pointylizmu. Ale najważniejsze wydaje się radykalne odrzucenie realizmu jako idealizmu, dokonane przede wszystkim czy najbardziej wymownie w seriach Moneta. Realiści byli idealistami, ponieważ malowali swoje założenia o przedmiocie, czyli teoretyczną o nim wiedzę. Nie tylko nikt nigdy nie widział niczego w stałym i niezmiennym oświetleniu – nie ma w ogóle niczego w takim świetle. Claude Monet, malując swoje *Stogi siana* i portale *Katedry w Rouen*, wcale nie zamierza malować wrażeń, czyli impresji. On chce namalować przedmioty, jakie są, bez założonej ich teorii, chce namalować prawdę o świecie. Jak to powiedział Emil Zola? „Wycinek Natury widziany przez temperament artysty". Przypadkiem okazuje się, że maluje impresje, i tylko impresje.

Przypadkiem okazuje się też, że impresje te nie są niewinne, a ich reperkusje dalekosiężne. Zola nie zdawał sobie sprawy z tego, co znaczy naprawdę jego sentencja, ponieważ ujęta w niej relacja była oparta na dwóch elementach stałych i niewzruszonych – stała była „natura" i stały był „temperament". Ale trzeba było być naturalistą w filozoficznym, a nie tylko artystycznym sensie, aby o tę stałość się oprzeć. Takim naturalistą był bez wątpienia Zola, w *Le roman experimental*, w *Les Rougon-Macquart*. Wierzył w to, że istnieje naprawdę tylko jeden byt, przyrodniczy, jego prawa są konieczne i nieodparcie działają w przedmiocie jak w podmiocie – w „przyrodzie" i w „temperamencie". Pod koniec wieku jednak tak pojęty naturalizm, wbrew efektownej odpowiedzi Alexisa na ankietę Hureta, był już martwy. Przyczyniają się do jego uśmiercenia, z różnych stron i niezależnie od siebie, Fiodor Dostojewski, demaskując „człowieka z podziemia", Fryderyk Nietzsche, krytykując złudzenia nauki, Henryk Bergson, obalając teorię paralelizmu psychofizycznego, Wilhelm Dilthey, wznosząc królestwo *Geisteswissenschaften*. Tym wielkim przedsięwzięciom kulturalnym towarzyszy jednak nieprzebrana mnogość mniejszych. Wieloryby idei otaczają całe ławice planktonu.

Próbowałem kiedyś plankton ten wyłowić i opisać. W prozie polskiej ostatniego piętnastolecia zeszłego wieku zwraca uwagę powszechna subiektywizacja form narracji. Flaubertowski ideał prozy „przedmiotowej", wcześniej znany i respektowany, rozmywany jest ze wszystkich stron i na wszelkie sposoby – przez utwory apokryficzne, epistolarne, diarystyczne, konfesyjne. Wszystko to dzieje się przeważnie u pisarzy *minorum gentium*, ale nie omija też takich klasyków realizmu, jak Bolesław Prus czy Henryk Sienkiewicz. Jedni i drudzy nie są całkiem świadomi tego, co robią – „obiektywizm" rozpływa się im pod piórem, włada nimi duch czasu. Można na przykład badać, jak zmienia się wtedy miejsce wiedzy naukowej w prozie literackiej. Emil Zola, jak wiadomo, przerabiał po prostu przyrodnicze podręczniki; Bolesław Prus teorie naukowe uważał za dobre prozaiczne tworzywo. Wacław Sieroszewski, z kolei, był oczywiście pisarzem nierównie mniejszej miary, ale uznanym w Rosji uczonym. Dzięki syberyjskiemu zesłaniu opracował bowiem pierwszą etnograficzną monografię Jakutów. Kiedy jednak pisał powieść *Na kresach lasów*, wiadomości rzeczowe spychał do przypisów. Przedmiotowość była już artystyczną niewygodą.

Schematycznie mówiąc, „subiektywizacja" przenika całą substancję ówczesnej literatury europejskiej – powieści Conrada zaczyna opowiadać Marlowe, Proust cały świat czyni projekcją pamięci, a Fernando Pesoa wymyśli heteronimy, czyli różnych autorów swoich różnych utworów. Nawiasem wspomnę, że mamy dziś młodego, głośnego reżysera teatralnego, Grzegorza Jarzynę, który robi to samo. *Cosi e se vi pare*, chciałoby się powiedzieć za Luigim Pirandellem. Temu procesowi artystycznego przekształcenia czy też przepływu pod koniec zeszłego wieku towarzyszą przemiany w nauce, zwane przełomem antypozytywistycznym, opozycją czy też inwersją antynaturalistyczną. Nauki humanistyczne konstytuują się jako odrębny rodzaj wiedzy, zwany także wiedzą o kulturze. Ich swoistość ma polegać na tym, że są one splotem oddziaływań, „interakcją" podmiotu i przedmiotu. Interakcja taka nie może być po prostu zewnętrznie poznana (jak np. struktura kryształu), musi zostać wewnętrznie „zinterpretowana" (jak np. swobodne skojarzenia). Kiedy kruszeje i rozpada się naturalistyczny fundament „światopoglądu naukowego", nie wiadomo już, czym jest „natura" i czym jest „temperament" (czyli przedmiot i podmiot). Wszystko staje się „relacją", migotliwą interakcją nieuchwytnych właściwie elementów. Claude Monet jest „w środku świata", kiedy maluje swoje pierwsze serie.

A jednak wolno sądzić, że ostatecznie nie chodziło mu o to, żeby namalować światło, chodziło mu o to, żeby namalować świat. W roku 1900 ma lat sześćdziesiąt, impresjonistyczne batalie za sobą, renomę wielkiego pejzażysty ustaloną. Mógłby być jej beneficjentem, a zamyka się w Giverny i przez resztę życia maluje ogród, który sam urządził. To nie jest monomania, mamy jeszcze podróże do Londynu i Wenecji, wyraźnie jednak studyjne. Koncentracja na najbliższym otoczeniu, tym, z którym obcuje się nieprzerwanie, jest tajemnicza. Rezultaty, tylko ilościowe, są również wymowne: 48 wersji *Lilii wodnych* (z tego 47 pokazano w Londynie) nieznana, ale znaczna ilość Wierzb płaczących, ponad 40 *Grandes Decorations*. Jeśli spostrzec, że *Grandes Decorations* powtarzają najczęściej motyw *Lilii wodnych*, koncentracja nie jest tylko tajemnicza – jest również sensowna. Ten sam motyw jest bowiem najczęściej powtarzany w tym samym ujęciu (i w tym samym oświetleniu). To nie było tylko malowanie, to było dociekanie. Jakby poprzez ten sam widok w tym samym ujęciu artysta chciał dojść jego skrytej istoty. Czy Claude Monet był miłośnikiem mądrości, *philosophos*?

Nie przez przypadek i nie dla ozdoby używam platońskiego określenia. W tym dociekaniu pędzlem, jakie uprawiał Claude Monet, widoczny jest wyraźnie motyw platoński. Krytycy sztuki tkwią zazwyczaj w podręcznikowych schematach, dlatego w powtarzanej wielokroć, choć stale modyfikowanej, pajęczej tkance *Lilii wodnych* widzą zapowiedź malarstwa abstrakcyjnego. Sens tego, że Monet najpierw stworzył ogród „w naturze", a potem nieustępliwie odtwarzał go „w sztuce", pozostał niedostrzeżony. Platon był wyraźnie przeciwny malarstwu, podobnie jak poezji, i to z tych samych powodów. Jeśli nie skazał malarzy na wygnanie ze swego idealnego państwa, to tylko dlatego, że ich rola w greckiej *paideia* była nierównie mniejsza od tej, jaką odgrywali Homer, Hezjod i wielcy tragicy. Powodem było po-

dwójne naśladowanie, w jakim tkwią obie te dziedziny sztuki, a naśladowanie to zamykało je (jego zdaniem) w sferze ludzkich mniemań (chciałoby się powiedzieć – impresji), odciętej od sfery prawdy, piękna i dobra, czyli rzeczywistości istotnej. Każdy czytelnik *Państwa* pamiętać musi fragment, w którym pojawia się ten argument (w X, sumującej księdze). Najpierw stolarz wykonuje łóżko, a potem malarz je maluje. „Czy malarstwo jest naśladowaniem widoku, czy naśladowaniem prawdy?" Odpowiedź Platona jest bezwzględna: podwójne naśladowanie, podwójne mniemanie, podwójne złudzenie.

Nie wiem i zapewne nie sposób się dowiedzieć, na ile świadomie Monet dziełem swego życia rzucał wyzwanie Platonowi. Ale nie bezwiednie przecież uprawiał podwójne naśladowanie, a już całkiem świadomie, w koncentracji nieomal absolutnej, „naśladował widoki". Było to, podjęte w ostatniej, decydującej fazie życia i z pełną mocą twórczą, wyzwanie rzucone własnemu wizerunkowi malarskiemu, który utrwalony w krytycznych stereotypach, trwa nadal w podręcznikach. Każdy, kto wejrzał w czterdzieści siedem wersji *Lilii wodnych*, musi pojąć przesłanie. Brzmi ono tak: ja nie maluję impresji, ja dociekam prawdy. Ona mi się zjawia poprzez impresje i tylko poprzez nie, ale to ja się do niej przybliżam i nie pozwalam jej znikać. Było to też wyzwanie rzucone stereotypowi impresjonizmu – malarstwa świetlistych efektów, kolorystycznej wibracji powietrza i wody, migotliwej relacji przedmiotu i podmiotu, ich podwójnej dysparycji. Wszystko to widać, zdaje się mówić swoimi upartymi studiami Monet, wszystko drga, wibruje, migoce, i tu właśnie, w tym jestem. Nie mogę się cofnąć do żadnego realizmu i żadnego klasycyzmu, ponieważ to one naśladowały złudzenia. Ale poprzez te drgania, wibracje i migotanie widzę świat, doświadczam tajemnicy jego istnienia i to istnienie unaoczniam i uobecniam. Rzucał tym samym wyzwanie impresjonizmowi jako epoce kulturalnej, w której subiektywizm, idiografizm, temporalizm, relatywizm nie byłyby tylko wskazaniem cech swoistych rzeczywistości kulturowej, byłyby jej substancją. Wyzwanie to jest ciągle aktualne – właśnie u nas, w „postmodernistycznej" serii ukazała się książka, która współczesną postawę kulturalną określa jako „pointylizm". Claude Monet nie był puentylistą.

Był mędrcem, *philosophos*.

Tomasz BOCHEŃSKI

Kompozycje muzyczne Witkacego

Bohater *Sonaty Belzebuba*, Istvan Szentmichalyi, nieudany artysta, który komponuje muzykę z polotem urzędnika, z głębi mentalnego i twórczego upadku marzy o Dziele:

> O, jakże rozumiem teraz tego, co chciał napisać taką sonatę jak sam Belzebub! [...] Ja nie chcę życia wyrażonego w dźwiękach, tylko żeby tony same żyły i walczyły między sobą o coś niewiadomego. Ach, tego nikt nie pojmie![1]

Istvan to współczesny artysta. „Współczesny" znaczy u Witkacego: nie będący w stanie stworzyć utworu wywołującego u widza „metafizyczny" wstrząs. Bez Belzebubicznej inspiracji na nic tęsknoty za genialnymi kompozycjami. Szentmichalyi, jak wiele podobnych postaci dramatów Witkacego, może dzieło pomyśleć, lecz nie może (bez diabła) – stworzyć. Czeka go zatem marny koniec. Zanim Istvan zakończył nędznie swój żywot, natchniony przez diabła stworzył kompozycje nadzwyczajne, w tym sonatę fortepianową w tonacji fis-moll. Interpretatorów dramatu Witkacego niepokoiło pytanie: jaka istniejąca kompozycja odpowiadałaby dziełu enigmatycznie przedstawionemu w sztuce? Pomiana i Geroulda intrygowała tonacja sonaty, identyczna jak *Drugiego kwartetu smyczkowego* Schönberga z 1907[2]. Być może, Witkacy uważał, że niemożliwa w istocie do skomponowania *Sonata Belzebuba* musiałaby przypominać „najdziksze" kompozycje twórcy dodekafonii. Gdyby Schönbergowi udało się stworzyć diaboliczne dzieło, tę „ostatnią, pożegnalną fanfarę ginącego mrowia, które kiedyś zwało się ludzkością"[3], historia
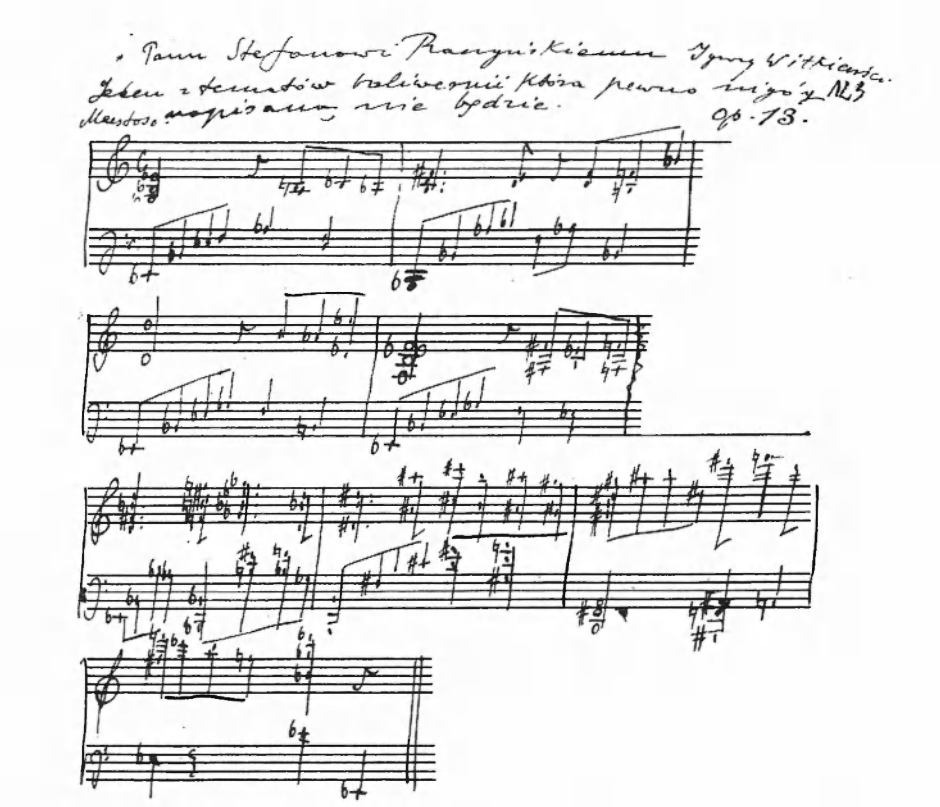
---

1/ S.I. Witkiewicz *Dzieła wybrane*, t. 5: *Dramaty*, Warszawa 1985, s. 442.

2/ Zob. K. Pomian *Człowiek pośród rzeczy*, Warszawa 1973, s. 120-144; D.C. Gerould *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przel. Ignacy Sieradzki, Warszawa 1981, s. 339-343.

3/ S.I. Witkiewicz *Dzieła...*, s. 479.

muzyki zatrzymałaby się na tym „największym dziele od początku świata"[4]. Jeżeli poważnie traktujemy Witkacowskie przepowiednie końca ludzkości, nie możemy naiwnie wierzyć w istnienie *Sonaty*, choć możemy na metafizyczne dzieło czekać. Jeśli nie poddajemy się dialektyce katastrofizmu, jak odróżnimy *Sonatę Belzebuba* od b a l i w e r n i i... Nic nie wiadomo o trasie koncertowej Belzebuba nadzwyczajnie interpretującego natchnione dzieła.



W Bibliotece Kórnickiej PAN znajdują się dwie kompozycje muzyczne Witkacego. Pierwsza, zapisana ręką Witkiewicza, opatrzona została dedykacją: „Panu Stefanowi Raczyńskiemu Ignacy Witkiewicz". Poniżej widnieje lakoniczny opis utworu: „Jeden z tematów baliwernii, która pewno nigdy napisaną nie będzie". Jest to kompozycja op. 13 w tempie maestoso. Drugi utwór, zapisany przez Stefana Raczyńskiego, został określony jako *Sonata fantastyczna* Witkiewicza. Zachowały się jedynie dwie strony papieru nutowego. Brakuje opusu. Tempo utworu to po-

4/ Tamże.

nownie maestoso. Niestety, obie kompozycje nie noszą daty powstania. Czyżby należało widzieć w tych utworach próby skomponowania belzebubicznej muzyki?

Muzyki Witkacego uczyła matka. Maria z Pietrzkiewiczów Witkiewiczowa ukończyła Konserwatorium w Warszawie. Tam harmonię i kontrapunkt studiowała u Władysława Żeleńskiego. Po ukończeniu studiów przez wiele lat udzielała lekcji muzyki. Napisała *Elementarz muzyczny*. Z tego podręcznika uczyła także Stanisława Ignacego. Zachęcony przez rodziców, młody Witkiewicz zainteresował się muzyką. Ledwie sześcioletni Staś „nie tylko nie brzydzi się muzyką, ale gra chętnie – jak pisze w liście Witkiewicz-ojciec – komponuje rozmaite dziecinne, śmieszne, ale harmonijne kawałki, albo dochodzi ze słuchu"[5]. W innych listach ojca czytamy: „Zabawna jest jego muzyka – te kompozycje, w których jest charakter i o wykonanie których jest nadzwyczaj troskliwy i z pedanterią poprawia wszystkie zmiany". „Co do «systemu uczenia» [...] to zawiera się on w braku systemu. Stasiek uczy się «porządnie» i systematycznie tylko muzyki". „Muzyki uczy się porządnie i teraz już swoje kompozycje sam spisuje"[6]. W następnych latach Stanisław Ignacy przestaje zapewne komponować, oddając się pisaniu „sztuk teatralnych" i pasji malowania. Muzyka zawsze go będzie jednak interesować. W wieku dziewiętnastu lat poznaje Karola Szymanowskiego. W dowód przyjaźni Szymanowski dedykował Witkacemu *I sonatę c-moll* (op. 8). Witkacy przyjaźnił się też z Romanem Jasińskim[7] i Arturem Rubinsteinem. Poświęcił też stosunkowo dużo miejsca muzyce w swoich powieściach. Napisał operetkę *Pannę Tutli-Putli* (1920) – muzykę miał skomponować Marceli Popławski. O *Sonacie Belzebuba* była już mowa. Muzykolog mógłby napisać dużą rozprawę na temat roli muzyki w twórczości Witkacego. Dotychczas nieznane były kompozycje muzyczne Witkiewicza. Gdyby autor *Nienasycenia* traktował komponowanie równie poważnie jak filozofowanie czy pisanie dramatów, z pewnością zostałby ślad jego pasji muzycznej w listach ojca, wspomnieniach żony czy artykule Jasińskiego. W dzieciństwie Stanisław Ignacy malował, pisał dramaty i komponował. Jako dojrzały artysta zaprzestał jedynie tworzenia muzyki, gdyż uznał prawdopodobnie, że nie ma ku temu ani odpowiednich zdolności, ani wykształcenia. Dwie odnalezione kompozycje nie pozwalają przecież na nazwanie Witkacego kompozytorem.

W wypowiedziach Witkacego na temat muzyki można dostrzec stopniowy zanik pasji, wręcz zobojętnienie. Nie tylko zresztą w wypowiedziach na temat muzyki. Wydaje się, że tylko filozofii autor *Jedynego wyjścia* oddawał się z przekonaniem

---

5/ Cyt. za: A. Micińska *Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885-1918*, „Pamiętnik Teatralny" 1985 z. 1-4, s. 18.

6/ Tamże, s. 20.

7/ „Potem rozmowa zeszła na sprawy muzyczne. Na tym polu Witkacy bynajmniej laikiem nie był. Był on muzykalny z natury, grał na fortepianie w sposób jedyny w swoim rodzaju (słynny „chlust!") i interesował się nader swoiście pewnymi zagadnieniami"; R. Jasiński *Witkacy*, w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1957, s. 308.

do końca. W 1927 roku, po koncercie Karola Szymanowskiego wyznaje w liście do żony: „[...] muzyka zbladła dla mnie kompletnie"[8]. Znając zmienność nastrojów Witkacego i jego skłonność do wyolbrzymiania stanów negatywnych, nie absolutyzuję tej wypowiedzi. Opisując i często, i przenikliwie swoje reakcje na sztukę, pisał autor *Nienasycenia* właściwie biografię współczesnego odbiorcy, którego wrażliwość tępieje w zetknięciu z coraz bardziej wyrafinowanymi „perwersyjnymi" dziełami. Była to także historia artysty, który pragnie sztuki nadzwyczajnej, a wydaje mu się, że tworzy nazbyt zwyczajną. W firmie portretowej Witkacy urzędowo sparodiował swoje podejście do sztuki. Mógł w firmie tworzyć na zamówienie „wylizane" portrety i pseudometafizyczne kompozycje. Również słynne improwizacje zwane „chlustami" można traktować jako dowcipne mistyfikacje, jako grę w udawanie muzyki współczesnej. Niektóre dokumenty wskazują jednak, że Witkacy nie tylko improwizował, ale i odgrywał też własne kompozycje. W 1936 r. pisze do Gałuszkowej: „Byłem na dancingu i wykonałem taniec solowy z jakąś okropną dziwką i parę utworów forte pianowych. Były to czynności czysto zastępcze"[9]. We wspomnieniach Jasińskiego znaleźć można następujący opis:

> Pamiętam też pierwszą oficjalną wizytę Witkacego w domu moich rodziców, którym cuda opowiadałem o swym nowym przyjacielu. Wizyta wypadła niezwykle efektownie, gdyż Witkacy, wypiwszy potężną ilość alkoholu przy obiedzie (*„popojka à la manière russe"*), wykonał po czarnej kawie bieg na czworakach do salonu, gdzie zasiadłszy do fortepianu odegrał cały swój repertuar, z *Menuetem skomponowanym na Oceanie Spokojnym* i walczykiem pod tytułem *Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem* (własne kompozycje!), a skończywszy na straszliwej jakiejś improwizacji (chlust!).[10]

Być może, Witkacy nie tylko odgrywał, ale i zapisywał swoje kompozycje.

Czy op. 13 oznacza, że Witkacy napisał więcej utworów muzycznych? Może numer opusu odnosi się do fatalności przypisywanej trzynastce. Witkacy całkiem serio pisał w liście do Malinowskiego o zagadkowych przypadkach związanych z godziną 9.40 i zdawał się wierzyć w magię liczb[11]. Połączenie ironicznego tytułu i op. 13 daje jednak efekt raczej groteskowy. Może podkreślać z góry fatalny los, jaki spotka stworzoną kompozycję. Może dlatego numeracja występuje po opisowym objaśnieniu kompozycji – „jeden z tematów baliwernii, która pewno nigdy napisana nie będzie" – symbolicznie jeszcze raz wyrażając to, co ujęte zostało w notatce „kompozytora"? Ciekawe, że w przedstawieniu kompozycji Witkacy pisze o „jednym z tematów", sugerując, że b a l i w e r n i a będzie tematów miała więcej i że będzie obszerniejsza. Można zatem traktować zanotowane nuty jedynie jako zaczątek większej kompozycji. Gdyby istotnie Witkiewicz planował napisanie wię-

8/ Cyt. za: J. Degler *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, czerwiec 1918 – wrzesień 1939*, „Pamiętnik Teatralny" 1985 z. 1-4, s. 93.

9/ Tamże, s. 122.

10/ R. Jasiński *Witkacy...*, s. 310.

11/ Por. S.I. Witkiewicz *Listy do Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 1981, s. 85-94.

kszej formy muzycznej, nie dodawałby, że b a l i w e r n i a „pewno nigdy napisaną nie będzie". On zaplanował większy utwór, wiedząc, że go nie napisze. Zachowując wszelkie proporcje, można powiedzieć, że w postępowaniu Witkacego objawia się jeszcze raz ambiwalencja: Witkiewicz tworzy portrety, nie wierząc w sens tak uprawianej sztuki; pisze powieści, zakładając, że nie są sztuką. Dodajmy: komponuje, wiedząc, że jego kompozycje nigdy sztuką nie będą.

Wyraz „baliwernia" zastępuje w Witkacowskim opisie kompozycji określenie gatunku. Użyte przez autora słowo pochodzi od francuskiego *baliverne* – niedorzeczność, bzdura. Czasownik *baliverner* tłumaczy się jako błaznować, pleść banialuki. Witkacy dość często dodaje polskie sufiksy do wyrazów francuskich, rzadziej do niemieckich czy rosyjskich. W twórczości autora *Szewców* określenie b a l i w e r n i a po raz pierwszy prawdopodobnie pojawia się w *Nowych formach w malarstwie* (1918) w zaskakującej formie liczby mnogiej – b a l i w e r n y. Pisząc o powierzchownym odbiorze sztuki współczesnej, Witkacy przedstawia warunki konieczne dla właściwego zrozumienia i odczucia dzieł nowoczesnych. Gdyby starano się zrozumieć formy „nowe przez stare", ileż „baliwernów mniej wysłuchaliby biedni już i tak artyści [...]"[12]. Kontekstem dla tego cytatu są rozważania o muzyce i malarstwie. W *Teatrze* jeszcze raz rozpatruje Witkacy problem wartościowania dzieł sztuki w kategoriach formalnych, nie – życiowych. W dygresji zastrzega: „nie twierdzimy bynajmniej, że każdy bezsensowny wierszyk dzisiejszy jest arcydziełem, a *Boska komedia* nic nie wartą baliwernią, jak to chcą rozumieć niektórzy"[13]. Witkacy nazywa zatem baliwernią różnego rodzaju niedorzeczności intelektualne i artystyczne. B a l i w e r n i ą nazwać można także kompozycje artystyczne, które ze względu na formalne nowatorstwo nie znajdują uznania u publiczności. Podkreślając rolę deformacji i programowego nonsensu w sztuce współczesnej, Witkacy często używa ambiwalentnych terminów. Np. słowo b o h o m a z y oznacza u niego wszelką bazgraninę po płótnie i celowo „perwersyjny" sposób rysowania. Oczywiście dwuznaczność określeń należy do tradycji sztuki współczesnej, uzmysławiając konflikt między oczekiwaniami publiczności a powstającymi dziełami. Jak wiadomo, nazwy takie jak fowizm czy impresjonizm używane były najpierw w znaczeniu pejoratywnym.

Kim był Stefan Raczyński? Próba stworzenia wizerunku tej zagadkowej postaci przypomina śledztwo poszlakowe. Osoba Stefana Raczyńskiego nie pojawia ani w żadnym utworze Witkacego, ani w ogłoszonej drukiem korespondencji autora *Szewców*, ani w listach Witkiewicza-ojca, ani też w sporządzonej przez Annę Micińską i Janusza Deglera *Kronice życia i twórczości Stanisława Ignacego*. W listach Witkiewicza-ojca do syna znajdziemy jedynie wzmiankę o Bolesławie Raczyńskim (1880-1937), kompozytorze Młodej Polski, twórcy „kontrowersyjnej" muzyki do dramatów Wyspiańskiego, związanym również z „Zielonym Balonikiem". Z tego

---

12/ S.I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1. *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 20.

13/ Tamże, s. 283.

co wiadomo, w rodzinie Bolesława nie było nikogo o imieniu Stefan. Dokumenty po Stefanie Raczyńskim znajdują się w Bibliotece Kórnickiej, która posiada najobszerniejsze archiwa arystokratycznej rodziny Raczyńskich. Postaci znajomego (?) Witkacego nie odnajdziemy jednak w historii tej znanej wielkopolskiej rodziny. Co ciekawe, dokumenty po Raczyńskim podarowała nieznana osoba, zamieszkała prawdopodobnie w Łodzi. Teczka (nr 12385) w Bibliotece Kórnickiej PAN opatrzona została adnotacją „kompozytor XX w.". Nie znajdziemy jednak zagadkowego twórcy w słownikach czy spisach kompozytorów polskich ani w popularnych czasopismach muzycznych Młodej Polski i międzywojnia. Być może, sam Raczyński chciał uchodzić za kompozytora. Wspomniane dokumenty zostały podzielone na trzy części: 1. Wykład zasad języka międzynarodowego „logoso", opracowanego przez S. Raczyńskiego w latach 1941-1952 (k. 1-103); 2. Kompozycje Stefana Raczyńskiego z lat 1911-1942 (k. 75-103); 3. Kompozycje S.I. Witkiewicza, darowane przez niego S. Raczyńskiemu (k. 123-124). Prawdopodobnie Raczyński zachował kompozycje Witkacego i przechował je przez czas wojny. Musiały mieć zatem dla niego szczególną wartość. Może stanowiły dla Raczyńskiego potwierdzenie jego aspiracji do rangi artysty?

Większość kompozycji Raczyńskiego, zapisanych w szkolnym zeszycie nutowym, to melodie do wierszy, głównie Tetmajera. Pieśni te powstawały przede wszystkim w latach 1911-1919. Forma tych utworów wskazuje raczej na amatora niż na wykształconego muzyka. Z międzywojnia pochodzi niewiele kompozycji. Do jednej z pieśni do słów Tetmajera – *Limby*, dodał Raczyński akompaniament fortepianowy (1936). Z lat 1938-1942 pochodzą utwory fortepianowe: mazurki, elegia, fuga, kujawiak. Zapewne Raczyński powoli doskonalił swe umiejętności kompozytorskie i po latach porywał się na formy bardziej skomplikowane. Mimo to pozostał w dziedzinie kompozycji muzycznej raczej dyletantem. Pisał melodie do wierszy Tetmajera w czasach, kiedy sława poety zaczęła przygasać. Wybierał także gatunki, do których rzadko wracano w muzyce międzywojnia. Należał prawdopodobnie do wcale licznych epigonów Młodej Polski.

W 1938 r. Raczyński wydał u M. Arcta pod pseudonimem Stefan Nałęcz tom *Myśli. Poezje*. Książka zawiera utwory nierównej wartości. Znaleźć tam można niezbyt udane naśladowania Asnyka czy Tetmajera, patetyczne próby poezji filozoficznej, jak i nastrojowe, melancholijne wiersze w duchu młodopolskich „fantazji psychologicznych". W liryku *Idącym naprzód* Raczyński pisał:

Choćby nam trzeba było przecierpieć
niejedno jeszcze, doznać niedoli, –
zwycięstwo nasze, bo Duch Narodu
jest nieśmiertelny, umrzeć nie może.

I błądząc nawet, odwiecznie zdąża
ku jasnej zorzy lepszego jutra

ludzkości całej. Więc idźmy naprzód
i niech nam wiara drogę wskazuje.

Także „rapsody" wypełniał zwykle Raczyński emfatycznym pustosłowiem. Poszczególne części tomu noszą np. tytuły: *Światła i mroki, Chwile, O smutku i ludzkiej niedoli, O szczęśliwości, Sny, O życiu i śmierci, Prawda i złuda* itd. Trudno czytać *Myśli* inaczej niż jako grafomański tom epigona Młodej Polski. Karol Zawodziński, recenzując tom Nałęcza, był bardzo wyrozumiały dla autora:

[...] uderzają rzadko spotykaną odrębnością i niezależnością wyrazu *Myśli* Stefana Nałęcza, dość obszerna książka drobnych przeważnie wierszy, składających się dość systematycznie na całość poglądu na świat, na wszystkie dziedziny, nad któremi zwykł się zadumać szlachetny i myślący człowiek. Ujmują te refleksje swą prostotą i w treści – zrezygnowanej i skromnie afirmującej świat – i w formie bezrymowych przeważnie wierszy, bezozdobnych, a jednak niepospolicie brzmiących (zwłaszcza swoista odmiana strofki safickiej), niezależnych w stylu od jakiejkolwiek mody; wzniosły dydaktyzm wypowiada się słowem wyselekcjonowanym od wszelkiej emfazy i sztuczności z ogólnego tła języka poetyckiego epoki pomłodopolskiej. Ale nic nie tchnie tą staroświeckością jak u Br. J. Sabata [...].[14]

Dzisiaj nie sposób zgodzić się z ocenami Zawodzińskiego.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden szczegół – jako pseudonimu użył autor *Myśli* nazwy herbu rodowego Raczyńskich[15]. Być może, zarówno przekazanie dokumentów po Raczyńskim Bibliotece w Kórniku, jak i przyjęcie przez niego samego pseudonimu Nałęcz świadczy o naiwnym pragnieniu przypisania sobie arystokratycznego pochodzenia?

W latach 1941-1952 Raczyński tworzył podstawy języka międzynarodowego – „logoso". Autor *Myśli* zostawił kompletną gramatykę wymyślonego języka oraz szczegółowe zasady wymowy dla różnych narodów europejskich. W przedmowie do podręcznika logoso pisał m. in.:

Język powszechny obok piękności i ścisłości winien być łatwy do opanowania w mowie i piśmie, a żaden ze znanych dotąd języków (także i sztucznych) zalet tych nie posiada, zwłaszcza, że nie chodzi o tzw. język pomocniczy, wystarczający w handlu, technice, turystyce itp., lecz o język literacki, w którym można byłoby wyrażać dobrze wszystko, co ludzkość tworzy, słowem w dziedzinie nauki i sztuki.

Temu pragnieniu stworzenia „języka literackiego" przeczy wyraźnie w systemie logoso dążenie do precyzyjnego określenia pola znaczeniowego słów; dążenie cha-

14/ K. Zawodziński *Liryka i epika wierszem*, w: „Rocznik Literacki" 1938, Warszawa 1939, s. 22.

15/ Herb Nałęcz występuje w wielu odmianach. Zawsze przedstawia jednak w polu czerwonym chustę srebrną (zwykle związaną) tworzącą koło. Herbem tym posługiwało się oprócz Raczyńskich wiele rodów szlacheckich. Zob. J. Ostrowski *Księga herbów rodów polskich*, Warszawa 1906, s. 224.

rakterystyczne zresztą dla wszystkich języków sztucznych. Raczyński kategorycznie zakazuje m.in. tworzenia synonimów, używania homonimów itd. Niektóre z zasad logoso zdają się szaleńczymi projektami dyletanta: „Każda litera w języku powszechnym wymawia się zawsze j e d n a k o w o i w y r a ź n i e, niezależnie od sąsiednich liter i od miejsca, w którym występuje" (podkr. S.R.). Raczyński nie wymienia w swej przedmowie Zamenhofa ani esperanta. W opinii nie tylko esperantystów język stworzony przez Zamenhofa posiada właśnie zalety, które miał mieć system logoso. W zamierzeniu Raczyńskiego nowy język miał być jeszcze prostszy niż esperanto. Przypomnijmy, że gramatykę esperanto Ludwik Zamenhof opublikował w 1887 i że stworzonym przez niego językiem mówiło stosunkowo wielu ludzi, oczywiście jak na przedsięwzięcie utopijne. Zapewne w każdej próbie stworzenia od początku sytemu językowego tkwi jakieś „ontologiczne" szaleństwo. Tym bardziej po Zamenhofie szalone muszą się wydawać próby stworzenia kolejnego sztucznego języka.

Nad logoso pracował Raczyński w czasach całkiem nie sprzyjających podobnym próbom. I czas wojny, kiedy rozpoczynał pracy, i czasy stalinowskie, kiedy kończył, lekceważyły naiwne próby stworzenia języka dla wszystkich ludzi. Byłby zatem Raczyński niepoprawnym fantastą, ciągle rozmijającym z czasami, w których przyszło mu żyć? Szalonym dyletantem, znakomicie pasującym do galerii znajomych Witkacego?

Odnalezione kompozycje Witkacego jeszcze nie uprawniają, by kolejny raz pisać o „renesansowej" osobowości autora. Zdaje się, że nie uprawniają także do przedstawienia kuszących zestawień z innymi artystami, którzy oddawali się muzycznej pasji, z Nietzschem np. czy Duchampem. Na podstawie trzech stron papieru nutowego trudno stwierdzić, czy Witkacy, jak Istvan Szentmichalyi, zamarzył o *Sonacie Belzebuba*, czy tylko jak Preprudech z *Pożegnania jesieni* przetworzył życiowe doznania w preludium.

Kronika

Polonistyczne spotkania na szczycie

W kwietniu roku dwutysięcznego zakończyła się trzydziesta edycja Olimpiady Literatury i Języka Polskiego, funkcjonującej przy Instytucie Badań Literackich PAN.

Czym właściwie są te spotkania najzdolniejszych młodych ludzi z przedstawicielami placówek badawczych, uniwersyteckich, zainicjowane niegdyś m.in. przez Kazimierza Wykę, a w dalszym ciągu bardzo popularne wśród młodych adeptów humanistyki, cieszące się również ustaloną rangą w kręgach naukowych?

Stosunek środowisk badawczych do zawodów polonistycznych, organizowanych z myślą o uczniach szkół średnich, rysuje się wyraźnie dwojako. Dla jednych Olimpiada jest działaniem nie do końca poważnym, inicjatywą może trochę deprecjonującą właściwe i uznane społecznie postawy naukowe; mogłaby ograniczyć się do ram i reguł wyznaczanych przez szkolną dydaktykę, kuratoria. Dla drugich wiosenne spotkania z najlepszymi młodymi polonistami stają się elektryzującym żywiołem, a praca wcale nie szkolna rozpoczyna się już w momencie przygotowywania tematów do zawodów drugiego i trzeciego stopnia.

Najcelniejsze, najbardziej udane formuły pytań i zagadnień proponowanych uczestnikom to te, których autorzy bez dydaktycznego rozczulenia wykorzystują pomysły z własnych warsztatów badawczych, ocierające się o kwestie roztrząsane na ostatnich posiedzeniach naukowych, dyskutowane w fachowej prasie. Sytuacją probierczą dla układających pytania bywa konieczność odnalezienia uniwersalnego słownego kształtu, rezygnacji ze specjalistycznego żargonu, który często sprzyja podtrzymywaniu pozornie ważnych problemów lub niweluje ich wyrazistość.

Stosunek proponowanego zagadnienia olimpijskiego do własnych badań bywa oczywiście dość różny. Czasami jest to mało istotny odprysk, margines rzeczywiście trudnej i ważnej problematyki, ale i w takiej sytuacji inicjodawcy towarzyszy nie określona wyraźniej nadzieja na popularyzację,

zaistnienie kwestii w szerszej świadomości. Obok ukrytych oczekiwań probierczo-weryfikacyjnych równie ukryta chęć zwiększenia i intensyfikacji obiegu myśli – to chyba najwyraźniej rysujące się oczekiwania środowisk naukowych.

Przygotowanie tekstów utworów literackich do osobnych i całościowych interpretacji wyzwala działania krytycznoliterackie; porządkują się kryteria doboru, uwyraźniają oczekiwania, a nawet mody obowiązujące wśród młodych odbiorców sztuki słowa; za tym wszystkim stoi dręczące i bardzo podstawowe pytanie: czym jeszcze jest literatura, na ile została zepchnięta do cywilizacyjnego getta, jakie jej odmiany mają szanse na największą popularność?

Olimpiada to przemieniający się ciągle żywioł konkretyzacji ważnych utworów literackich, uruchamiania kryteriów sprawdzających jakości estetycznego wymiaru dzieła. Stosunkowo często jurorzy dziwią się wyborom olimpijczyków: dlaczego Pawlikowska, a nie Czechowicz; dlaczego Grabowiecki, a nie Kochowski; dlaczego Podsiadło, a nie Kornhauser?

Spotkania rekapitulujące poszczególne części zawodów najciekawsze dla członków olimpijskich komisji bywają wówczas, kiedy mówi się o częstotliwości, prawidłowościach wyboru tematów i utworów literackich do skomentowania.

O czym oceniający prace myślą najczęściej? O relacjach między wyborem a wartością dzieł, o przemianach kryteriów i niuansach rządzących takim procesem, o stałych wyznacznikach udatności artystycznej utworu, o wpływie mediów i szkoły na gusty czytelnicze. Wachlarz możliwości mieści się tutaj między szacownie rozumianą, szukającą trwałego gruntu estetyką, a socjologią literatury i kultury. Żaden z jurorów nie przyjmuje informacji statystycznych po prostu, przecież w pracy nad tekstem literackim niezwykle ważną rolę pełni wrażliwość, tzw. słuch literacki. Umiejętność odszukania młodej osoby, dysponującej takim „wrodzonym instrumentarium" i również sprawną aparaturą nazywania jest gwarancją udanego poznawczo spotkania.

Olimpiada, o czym mówi się często, ma kształt piramidy, figury zwężającej się w miarę wzrostu. Na etapie szkolnym, podstawowym liczy najwięcej uczestników. W miarę selekcji pozostają uczniowie coraz bardziej uzdolnieni, coraz częściej przekraczający wymiar polonistyki szkolnej. Ale zdarza się również, że uczestnik o trudno uchwytnej osobowości twórczej, zdyskwalifikowany podczas zawodów okręgowych, pozostawia w olimpijskiej dokumentacji znakomitą pracę przygotowawczą, kwalifikującą się niemal natychmiast do druku. Takie sytuacje sporadycznie mają miejsce, a organizatorzy, nawet jeśli nie mówi się tego głośno, poszukują podobnych „iskierek", olśnień.

Przed paroma laty, już na szczycie „piramidy", podczas zawodów centralnych pojawił się zestaw dwu wierszy – Jana Kochanowskiego i Arnolda Słuckiego – przeznaczony do interpretacji w ramach pracy porównawczej. Zestaw był nadzwyczaj trudny, przygotowujący tematy mieli uzasadnione wątpliwości, czy aby na pewno powi-

nien się znaleźć na stolikach piszących uczniów. Ostatecznie zdecydowano się na taką próbę. Wiersze były zdecydowanie odmienne, a miejsca tożsame sprawiały takie wrażenie jedynie pozornie. W rzeczywistości to, co wspólne, choć absolutnie jednoznaczne, pozostawało ukryte w głębokich strukturach tekstu. Wyłonienie i opisanie zbieżności wymagało doskonałego słuchu literackiego i nie gorszej erudycji. Spośród kilkudziesięciu prac, podejmujących analizę porównawczą zaproponowanych wierszy, udało się odnaleźć, wbrew przewidywaniom, dwie, które precyzyjnie opisywały najważniejsze, a głęboko ukryte wspólne miejsca liryków. Niewykluczone, że była to ta chwila, na którą czeka większość obmyślających tematy.

W ostatnich latach obserwujemy falę edycji podręczników wychodzących ze środowisk ściśle naukowych. Bez względu na intensywność prób przystosowania się ich autorów do wymogów szkolnej dydaktyki, książki te w swoich najważniejszych przesłaniach zakorzenione są w aktualnych badaniach nad literaturą, żywych dyskusjach nad tekstami. Dla środowisk naukowych są metodą na upowszechnienie problemów i tez może jeszcze kontrowersyjnych, ale tym wcześniej skazanych na przenicowanie i porażkę. Tym samym również uniwersytety i instytuty badawcze zyskują sobie wpływ na kształtowanie profilu naukowego szkoły. Udział Olimpiady w tym procesie jest może mniej widoczny z zewnątrz, ale naprawdę intensywny, żywy, doraźny. Wiadomo również, że z przygotowanych tematów, propozycji interpretacyjnych, bibliografii, wypracowanych dla zawodów polonistycznych, korzystają słuchacze polonistyk różnych uniwersytetów i szkół wyższych.

Kształtowanie sposobu odbioru literatury, odbiegające od podręcznikowych propozycji i rozwiązań, charakterystyczne jest już dla formuł proponowanych uczestnikom średniego stopnia zawodów. Pytania w rodzaju: „*Pan Tadeusz* – poemat liryczny? Zwróć uwagę na sytuację osoby mówiącej, aurę emocjonalną, koloryt postaci, sposób opowiadania i opisu", „Jak możliwe jest pisanie o świecie własnych przeżyć? Spróbuj omówić romantyczne środki poetyckiego wyrazu, które pozwalają uzewnętrznić i uwiarygodnić intensywne i skomplikowane życie wewnętrzne", dotykają bardzo aktualnych, często podejmowanych zagadnień badawczych. Są propozycją interpretacyjną wymagającą nieszkolnego dystansu do ustalonej wiedzy.

Miejsce na najbardziej twórcze i zadowalające spotkanie z punktu widzenia środowisk naukowych to ostatnia faza olimpiady – eliminacje ustne. Ze względu na nie organizatorzy przygotowują *Przewodnik po tematach*, zbierający propozycje tematyczne, interpretacyjne w połączeniu z aktualną i aktualizowaną bibliografią. Bloki grupujące teksty i problemy historycznoliterackie opracowują specjaliści, najczęściej ci sami, którzy podejmą rozmowę z uczestnikami ostatniego etapu.

Od kilku już lat młodzi ludzie po starannym przygotowaniu wybranego tematu, zapoznaniu się z proponowaną literaturą przedmiotu, trafiają przed

komisję, której członkami są najlepsi specjaliści od danego zagadnienia. W przypadkach najzdolniejszych olimpijczyków dochodzi do spotkania młodego, doskonale oczytanego interpretatora, dysponującego dużym „wyczuciem" tekstu i świeżością kontekstów – z wieloletnim doświadczeniem w obrębie wybranych problemów i dystansem do literatury przedmiotu. Uczeń spotyka się z kimś innym niż nauczyciel, a specjalista od danej dziedziny z kimś innym niż zwykły uczeń. Rozmowa najczęściej wykracza poza granice wyznaczane dydaktycznymi zwyczajami; staje się spotkaniem, z którego, bywa, więcej korzyści poznawczych odnosi ten, kto formułuje pytanie, aniżeli ten, kto stara się podjąć wyzwanie. Każdą wątpliwość rozmówcy podczas głośno prezentowanego wywodu, każdy „intelektualny zbieg okoliczności" słuchający juror jest w stanie precyzyjnie odnieść do chybotliwej konstrukcji nagromadzonych doświadczeń historyka literatury. Rezultaty takiego spotkania (poza oczywistymi olimpijskimi gratyfikacjami), owoce dialogu są mało widoczne, wydawałoby się – ulatują. Po konferencjach naukowych pozostają książki, bywa, że zapisane są również dyskusje. Po udanej „olimpijskiej rozmowie" zostaje niewidoczny impuls, którego siła i trwałość właściwie są nie do sprawdzenia, a praca myśli nie do odnotowania. Z zewnątrz widoczne są tylko emocje.

Nie przypadkiem Komitet Główny Olimpiady Literatury i Języka Polskiego grupuje tak wielu wybitnych przedstawicieli dyscypliny. Nie przypadkiem znajomości z finałów olimpijskich mieją swój dalszy ciąg, są początkiem nieformalnego terminowania „ucznia" u „mistrza".

Podczas ostatnich zawodów w jednej z komisji miała miejsce rozmowa dotycząca „Sposobów konstrukcji bohatera na przykładzie *Slubu* Gombrowicza, *Kartoteki* i *Pułapki* Różewicza, *Tanga* Mrożka". Od „sposobów konstrukcji" doszło do odsłanianej przez tekst dramatu osobowości bohatera; tu nastąpiły przymiarki, subtelne i wyrafinowane, do systemu aksjologicznego, do utrwalonych przez tradycję wzorców. Rozmowa w pewnym momencie stała się faktycznie i do końca partnerska, błyskotliwa i głęboka, co rzadko idzie w parze. Po wyjściu olimpijczyka rozmawiający z nim wcześniej juror, zaskoczony sytuacją, uczniem, sobą i rezultatem spotkania, rzucił z pewnym zdziwieniem: „Z tego Gombrowicza nic nie zostało...".

Na pewno więcej rozmów olimpijskich ma charakter mniej ciekawy, na pewno w liczniejszych spotkaniach układ pytający-odpowiadający jest wyraźniejszy, ale sytuacją oczekiwaną jest partnerski, twórczy dialog i do takiego dochodzi. Dość posłuchać rozmów jurorów w przerwach finałowych potyczek. Jeśli liczy się odkrywczość obserwacji, jeśli ważne są konkrety poznawcze, to mniej istotny jest brak „narzędziowego" dystansu początkującego polonisty; inteligencja, pasja, wnikliwość czytania, kultura literacka i dojrzałość stanowią znakomity punkt wyjścia konstruktywnej rozmowy. Sytuacja „ramowa" sprzyja: naprzeciw wychodzi rozmówca dysponujący szeroką perspektywą „manipulacyjną" i doświadczeniem badaw-

czym, umiejętnością hierarchizowania, porównywania, umiejscawiania, odnoszenia...

Wyjątkową przygodą w ostatnich latach były olimpijskie rozmowy na tematy staropolskie: o utworach, które w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych funkcjonowały w szkole na zasadzie skansenu albo nie było ich tam wcale; badania zaś, te poważne, najczęściej koncentrowały się na wybranych szczegółach lub bardzo oderwanych, cząstkowych zagadnieniach. W momencie, kiedy zaczęły pojawiać się rozprawy konfrontujące świadomość dwudziestowieczną z mentalnością bohatera literatury dawnej, ogarniające wspólne, więc podstawowe egzystencjalne problemy, i takie postawy naukowe zaczęły przenikać do olimpijskich tematów, sytuacja okazała się probiercza.

Odkrywcze prace pisemne w niezwykle dojrzały sposób podkreślające pewne uniwersum kultury, liczne interpretacje średniowiecznej pieśni religijnej (żywe i niebanalne!), *Trenów* Kochanowskiego, twórczości Sępa-Szarzyńskiego, Grabowieckiego, Morsztyna. Wybory olimpijczyków potwierdzały lub poszerzały nie do końca może pewny kanon, a przecież wiadomo, że arcydzielność tekstu sprawdza się również w powszechnym odbiorze, tu zaś ten odbiór został racjonalnie, przenikliwie i partnersko udokumentowany.

Podobnie interesujące doświadczenia gromadzone są przez jurorów skupionych na tekstach literatury dziewiętnastowiecznej. W Olimpiadzie z powodzeniem mówi się o romantyzmie odciążonym od misji narodowo-wyzwoleńczej i myszki starych podręczników. Ci najlepsi uczestnicy z powodzeniem radzą sobie z komentowaniem np. rewolucyjnych niemal osiągnięć w zakresie artyzmu języka poetyckiego, poszerzonego horyzontu rozpoznawania i widzenia człowieka. Jeśli wsłuchać się w wypowiedzi finalistów, znika problem tak chętnie ostatnio podejmowany: czy obserwujemy zmierzch dyktatu kultury i literatury romantycznej?

Merytoryczna płaszczyzna możliwego porozumienia jest systematycznie poszerzana o problematykę, która w szkole jest nieobecna. Pojawiły się też pytania z teorii literatury: o związki międzytekstowe, o komunikacyjny charakter utworu literackiego, o teorię dzieła literackiego Ingardena. Każdego roku znajduje się uczestnik finału Olimpiady z powodzeniem stawiający czoło tym trudnym zagadnieniom, przygotowany szczegółowo i gruntownie. Jest on umiejętnym rozmówcą i odnowicielem refleksji nad danym problemem.

Olimpiada polonistyczna miała swego instytucjonalnego poprzednika przed 1939 rokiem. Taki konkurs był wówczas zorganizowany nieco inaczej, niemniej uczestniczyli w nim od strony oceniającej najwybitniejsi fachowcy. W „Gazecie Polskiej" z 1938 r. (nr 178, piątek, 1 lipca, s. 4) na temat zawodów wypowiadał się Karol Irzykowski:

> [...] sądy i orientacje uczniów i uczennic są inspirowane [...], ale na to nie ma rady, oni nie mogą być sami historykami literatury, i nawet w tym, co sobie zapamiętają, może się objawić indywidualność.

Irzykowski szukał osobowego potencjału, zadatku; z tego, co pisze w „Gazecie...", wynika, iż w niektórych uczestnikach widział przyszłych krytyków, pracowników słowa, ale dystans między nim a uczniami zdaje się być szalenie duży, nie do przejścia...

Nieco dalej wyznaje:

> [...] wolałem zawsze wyszukiwać małe ziarnka złota niż zachwycać się gotową złotą górą [...]. [s. 4]

Pasja poszukiwania talentu, natychmiastowych albo przyszłych partnerów naukowego dyskursu to wspólne cechy organizatorów przedwojennego konkursu i obecnej Olimpiady. Dodać można, że spotkania z młodymi polonistami z końca XX wieku to również możliwość dodatkowego impulsu badawczego, estetycznej weryfikacji tzw. kanonu, naocznego sprawdzenia rezonansu nauk humanistycznych i szansa na popularyzację tego, co w najdoskonalszych podręcznikach pozostaje martwe.

Bernadetta CHACHULSKA

Listy do redakcji

Sz. Pan Redaktor Ryszard Nycz

Kopenhaga, 6 września 2000

Szanowny Panie Redaktorze,

Już kilka razy spotkałem się z takim oto „wytłumaczeniem" nazwiska Sørena Kierkegaarda: Søren Cmentarz. O ile się nie mylę, tak kiedyś określił Duńczyka Josif Brodski, a z Polaków Aleksander Wat w *Poemacie bukolicznym,* omówionym w "Tekstach Drugich" 2000 nr 3 przez Adama Dziadka.

Watowe „przełożenie" nazwiska duńskiego filozofa ma zapewne swoje źródło w specyficznej recepcji autora *Albo – albo,* o której tak opowiada w *Moim wieku*: „Kierkegaard [...] ten cały balast bólu świata, całą rozpacz [...], poczucie tego, że dalej tak nie może być, że już wszystko, że teraz trzeba od samego początku" (t. 1, Londyn 1977, s. 54). Jeszcze wyraźniej mówi o tym w *Kartkach na wietrze*: „apostrofę *drodzy moi symparanekromenoi* – współuczestnicy pogrzebu, współżalobnicy – przecież mogłem wziąć tylko stamtąd [z *Albo – albo*]" (cyt. za „Zeszyty Literackie" 1984 nr 8, s. 95).

Takie widzenie Kierkegaarda jest jednak bardzo redukcyjne: pomija zarówno humor i ironię filozofa, błyskotliwe, stylistyczne i interpunkcyjne gry z językiem, jak i ważne „budujące", niepseudonimowe utwory. Dobrze za to rymuje się ono z domniemaną „cmentarnością" Kierkegaarda.

Niestety: rodowe nazwisko Sørena nie wywodzi się z „cmentarza". Było tak: do kościoła (kirke) leżącego w wiosce Sædding na Jutlandii należały w osiemnastym wieku dwie wiejskie zagrody (zagroda – gaard), które księża zazwyczaj puszczali w dzierżawę. W jednym z tych obejść przyszedł w 1756 roku na świat Michael Pedersen, ojciec Sørena. Używał nazwiska „Kierkegaard", by podkreślić, że wywodzi się z ziemi należącej do kościoła, nie zaś z cmentarza (który zwie się po duńsku podobnie: kirkegaard, kirkegård). Søren urodził się w Kopenhadze w 1813 roku. Gdy

podczas odwiedzin ojcowskiej wsi i zagrody patrzył na księżą oborę, wcale nie widział w niej cmentarza.

Byłbym wdzięczny za publikację tego krótkiego komentarza, z pewnością nic nie znaczącego dla poetów, łagodzącego przecież ból kogoś, kto żyje z Kierkegaardem (złośliwi rzekliby: żyje z Kierkegaarda) na co dzień i nie życzy sobie jego śmierci.

Łączę serdeczne uściski
Bronisław Świderski
Søren Kierkegaard ForskningsCenteret
Store Kannnikestræde 15
Dk – 1169 Copenhagen K
Danmark

Warunki prenumeraty
Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2000 r. **69,00 PLN.**
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2000 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91.
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Małgorzata BARANOWSKA
Prywatna historia obrazów

Kazimierz BARTOSZYŃSKI
Wobec genologii

Michał GŁOWIŃSKI
Dante Gombrowicza

Jerzy JARZĘBSKI
Trudno być Bogiem

Zofia MITOSEK
Mesjanizm postmodernistów

Aleksandra OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA
Semantyka poetyckiego zamilczenia

Janusz SŁAWIŃSKI
Bez przydziału /IV/