

teksty

D R U G I E

Siła obrazu

Josef VOJVODIK

O filozofii sztuki G. Didi-Hubermana

Paweł ZAJAS

O naturze ostatniego owada

Zbigniew KŁOCH

Przedstawienie i prawda w kulturze
doświadczenia potocznego

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

O różnicy antropologicznej

Ernst van ALPHEN

W pułapce wizerunków

Zygmunt BAUMAN

Nieznajomi to groźba...

Wacław SZALAMOW

Nowa proza

5 [119]
2009
cena 17,00 zł
(cena netto 14,11 zł)

Spis treści „Teksty Drugie” 2009 nr 5

Anna NASIŁOWSKA	6	Wstęp Słowo i obraz
Josef VOJVODÍK	II	Szkice Siła dotyku – nowoczesność anachronizmu. O filozofii sztuki G. Didi-Hubermana Przeł. Hanna Marciniak
Zbigniew KLOCH	29	Przedstawienie i prawda w kulturze doświadczenia potocznego
Paweł ZAJAS	40	O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcyjną
Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI	56	<i>Homo loquens</i> . O różnicy antropologicznej
Wojciech KRUSZEWSKI	85	Roztrząsania i rozbiory O domniemanych pseudonimach Józefa Czechowicza
Sławomir BURYŁA	100	Monografia po latach
Adam DZIADEK	106	Ruch w uchu
Beata ŚNIECIKOWSKA	III	Wszystko jest kolażem?
Ernst van ALPHEN	124	Prezentacje W pułapce wizerunków Przeł. Roma Sendyka

Dorota WOJDA

144

Dociekania

Odmiany wiktylizacji w pisarstwie
Andrzeja Kuśniewicza

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

163

Obraz jako sytuacja. Tragizm, podmioto-
wość i malarstwo według Barnetta
Newmana

Zygmunt BAUMAN

185

Świadectwa

Nieznajomi to groźba... Czyżby
rzeczywiście?
Przeł. Radosław F. Muniak

Wacław SZALAMOW

195

Archiwum

Nowa proza.
Zapiski z lat siedemdziesiątych
Przeł. Izabella Migal

Magdalena MACHOWSKA

213

Przyczynki

Literacka twórczość Cyganów/Romów.
Stan badań

220

Sprostowania

221

Noty o autorach

Index of Content „Teksty Drugie” 2009 no 5

Anna NASIŁOWSKA

Foreword

6 Word and Image

Josef VOJVODÍK

Essays

- II** The Power of Touch – the Modernity of an Anachronism: Georges Didi-Huberman's Philosophy of Art
Trans. Hanna Marciniak

Zbigniew KLOCH

- 29** (Re)presentation and Truth in the Culture of Common Experience

Paweł ZAJAS

- 40** On the Nature of an Ordinary Bug. A New Perspective on Non-Fiction Research

Arkadiusz Żychliński

- 56** *Homo loquens*. On Anthropological Difference

Wojciech KRUSZEWSKI

Discussions and Analyses

- 85** Józef Czechowicz's Alleged Pseudonyms

Sławomir BURYŁA

- 100** A Monograph, Years After

Adam DZIADEK

- 106** A Motion in the Ear

Beata ŚNIECIKOWSKA

- III** Everything is a Collage?

Ernst van ALPHEN

Presentations

- 124** Caught by Images
Trans. Roma Sendyka

Dorota WOJDA

- 144** Investigations
The Varieties of Victimisation in Andrzej
Kuśniewicz's Writing

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

- 163** Image as a Situation: Tragedy,
Subjectivity and Painting According
to Barnett Newman

Zygmunt BAUMAN

- 185** Testimonies
Strangers are Dangers... Are they?
Trans. Radosław F. Muniak

Wacław SZALAMOW

- 195** Archive
New Prose. Notes from 1970's
Trans. Izabella Migal

Magdalena MACHOWSKA

- 213** Monographs
Literary Output of Gypsies/the Roma.
Research State-of-Play

- 220** Disclaimers

- 221** Authors' Biographical
Notes

Słowo i obraz

Lessing w sławnej w XVIII-wiecznej Europie rozprawie Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji dokonał podziału sztuk na przestrzenne i czasowe. Odróżnił zatem zasadę percepcji momentalnej (możliwej w przypadku plastyki) od linearnej (w przypadku literatury). Obraz dociera od razu, błyskawicznie, natomiast utwór literacki odśladnia swoje sensory dopiero w trakcie czytania, przy czym sądy wyrażone na początku mogą ulec zmianie. Trzeba doczytać do końca, aby dowiedzieć się, że biedny stał się bogatym, a uboga sierota – spotkała królewicza (albo odwrotnie). Lessing był zresztą gotów przyznać wyższość literaturze. Było to jednak zerwanie z tradycją dużo wcześniejszą, która nieustannie wracała zarówno do maksymy Simonidesa z Keos, że poezja jest tylko mówiącym malarstwem, a malarstwo – niemą poezją, jak i do Horacjańskiego postulatu ut pictura poesis.

Kto wie, czy do ut pictura nie warto by w jakiejś formie wrócić! Choć przez wiele wieków, gdy ta maksyma była żywa i obowiązywała jako jeden z krytyczno-estetycznych kanonów, nie bardzo było wiadomo, jak ją należy rozumieć. Czy poezja ma starać się naśladować malarstwo? Dokonując opisu czy umożliwiając czytelnikowi – powiedzmy to po Ingardenowskiu – wizualizację? A więc – najpierw epitety kolorystyczne, obejmujące całą paletę nazwanych barw, mających umożliwić „malowanie słowami”. Potem: zdolność kreowania scenek, dokładność odtworzenia szczegółów, dbałość o rodzajowy charakter i czytelny nastrój, który można wyrazić, odwołując się do gamy kolorów. Wszystko to – statyczne i nieco sztuczne.

Z pewnością nie tak należy wracać do tej tradycji. Związek obrazu i słowa jest jednakże jedną z najtrudniejszych spraw estetyki, a w praktyce codziennością wielu dziedzin i sztuki współczesnej, takich jak komiks, Internet, telewizja czy film. Całkiem niedawno na łamach „Twórczości” (2009 nr 10) tłumaczyłam się przy pomocy tekstu i własnych rysunków z mojej obecności w tym kręgu. Napisałam wtedy, że erudycyjne przygotowanie odpowiada za trudność podjęcia tematu związków obrazu i tekstu. Tak właśnie jest, gdyż historia sztuki ma własną metodologię i najczęściej kładzie nacisk na wartości czysto plastyczne, przejawiając bardzo dużą rezerwę w stosunku do „literackiej zawartości” dzieła

malarskiego, będących dowodem niesamodzielności. Z kolei metodologie literackie opierają się na bardzo rozbudowanych teoriach języka, co stanowi poważną barierę. Nadzieję dawały tu teorie semiotyczne, gdyż operowały znaczeniami. Należy tu przypomnieć pracę Seweryny Wysłouch *Literatura a sztuki wizualne* z 1994 roku, zaznaczając zarazem, że wadą tego typu podejścia jest tłumaczenie w bardzo skomplikowany sposób rzeczy, z którymi daje sobie radę na przykład odbiorca komiksu, a ten z całą pewnością nie studiował Greimasa czy Barthes'a, bo na przykład... jest dzieckiem.

Dla mnie współpraca obrazu tekstu jest o tyle prosta, że przećwiczyłam jej działanie w dwóch książkach – *Wielkiej ciekawości* (2006) i *Wielkiej wymianie widoków* (2008). Obie są projektami literacko-fotograficznymi, polegającymi na łączeniu fotografii z tekstami literackimi. W pierwszej osnovą wizualną były czarno-białe fotogramy Elżbiety Lempp, a ja posługiwałam się jako punktem wyjścia fragmentami mojej książki *Czterolatnia filozofka* (2004), przetwarzając je i dodając sporo nowego materiału. W drugim kanwą były zrobione przez mnie fotografie, przede wszystkim z podróży, dobrane (przynajmniej w pierwszym rzucie) przez fotoedytorkę Izabelę Wojciechowską, która ten projekt zainicjowała. I okazało się, że wychodząc od zdjęcia, uruchamiając wyobraźnię w związku z aurą konkretnego ujęcia, można wywołać historię: imaginacyjną, fikcyjną, poetycką, czasem – zawierającą jakieś elementy życiowego zdarzenia, o którym usłyszałam w Afryce, w Grecji czy gdzieś indziej.

Pierwszym zarysem i osnovą powstającej w ten sposób książki był jednak dobór zdjęć – korygowany w trakcie pracy z tekstami. W *Wielkiej ciekawości* są to zdjęcia dzieci z całego świata, łączone z tekstami napisanym w oparciu o wypowiedzi mojej najmłodszej córki, która stała się poniekąd „dzieckiem uniwersalnym”, przewodniczką po świecie dzieci. W *Wielkiej wymianie widoków* prawie nie pokazuję ludzi, gdyż to nie człowiek jest bohaterem zdjęcia, ale jego nieobecność, pokazana przez ślad, przedmiot, cień czy jako tajemnicza obecność kogoś, kto widzi. Trochę inaczej było na wystawie fotograficznej w Green Gallery, gdzie pojawiło się kilka portretów; w książce gra nieobecności/obecności domyslniej jest jednym z pomysłów, które nadały siłę całemu projektowi. Wystarczyło „zadać

Wstęp

wyobraźni” konkretne zdjęcie, a pojawiał się tekst. Teksty zapisywałam w notesie wtedy, gdy przychodziły do głowy – podczas jazdy metrem, wieczorem, nocą, tuż po przebudzeniu (wszystkie teksty literackie zapisuję najpierw ręcznie, dopiero potem są one poddawane redakcji podczas wpisywania w komputer). Można więc to ująć tak: zdjęcie, funkcjonujące jako pewien obraz artystyczny, o określonym nastroju, ma pewien bardzo szeroki potencjał, zawierający mnóstwo możliwych znaczeń. Należy znaleźć tekst lub historię mieszczącą się w obrębie tego potencjału, ale wcale nie tę główną czy najbardziej oczywistą. Najlepiej jest, gdy sytuuje się ona poza centrum, dodaje coś możliwego, ale na pierwszy rzut oka niekoniecznego. Wtedy rozszerzeniu ulega także znaczenie obrazu, pojawia się efekt „drugiego dna”, które musi sugerować także tekst – poprzez poetyckość.

Kilka uwag, które wydają mi się tu ważne: łączenie tekstu i fotografii nie jest stosowane często. W fotografii artystycznej dominuje pogląd, że zdjęcie nie potrzebuje opisu czy wyjaśnienia, a każda taka próba narusza jego integralność i samodzielność artystyczną. Przestanie musi być widoczne, a strona wizualna tak zorganizowana, aby je unieść. W tym wypadku nie chodzi jednak o podpieranie zdjęcia tekstem – jakoś artystyczna reprodukcji w książce i tak była niezbyt dobra, więc nie ma co mówić o artystycznej ortodoksji. Chodzi o inne podejście, nienaruszające zresztą integralności przekazu wizualnego – bo programowo wykorzystujące to, co poboczne i świadome uprawiania gry.

Druga obserwacja jest bardziej generalna i nie zdołam tu przeprowadzić dowodu mojej tezy, która jednak warta jest postawienia.

Obraz dominuje nad tekstem pod kilkoma względami. Rozumienie go jest momentalne, błyskawiczne. Nie wymaga żmudnego odcyfrowywania, choć z drugiej strony istnieją pewne kody wizualności, intuicyjnie przyswojone przez odbiorców i intuicyjnie stosowane. Podobno Eskimosi nie potrafili czytać fotografii – są dla nich pozbawione sensu. Nie udało mi się spotkać żadnego Eskimosa i obawiam się, że w dzisiejszym świecie wszyscy są już na tyle wykształceni, iż wiadomość ta jest nieaktualna i musi pozostać rodzajem antropologicznego mitu.

Znaczenia literackie są bardziej określone, znaczenia obrazu – szersze, scena zostaje wyjęta z właściwego kontekstu, przez co może mieć ich całe możliwe spectrum. Jeśli podobny efekt usiłuje uzyskać tekst poetycki – staje się nieatrakcyjny, abstrakcyjny i nudny. A obraz zawsze jest konkretny.

Anna NASIŁOWSKA

Abstract

Anna NASIŁOWSKA

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

Word and Image

A close relationship of visibility and text, appearing in ancient poetics concepts, has been called into doubt ever since Lessing's time. It reoccurs in our contemporary world, though. Ms. Nasiłowska presents her own experiences gained in the work on artistic projects associating photography with artistic texts, which effectively produced her two books: *Wielka ciekawość* ('The Great Curiosity'), 2004 and *Wielka wymiana widoków* ('A Great Exchange of Views'), 2008.

Szkice

Josef VOJVODÍK

Siła dotyku – nowoczesność anachronizmu.
O filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana¹

Zrozumienie teorii i filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana w całej ich konceptualnej różnorodności i inwencyjności, której dowodzi niemal trzydzieści monografii i cały szereg szkiców, nie jest rzeczą łatwą. Porusza się on niejako w poprzek historii sztuki, konceptualizując i eksplikując swą teoretyczną refleksję zarówno na antycznych maskach pośmiertnych czy freskach Fra Angelica, jak i na obiektach Marcela Duchampa, fotografiach historycznych pacjentek Jeana-Martina Charcota czy też *minimal arcie*. Didi-Huberman koncentruje się na antropologii i „metapsychologii” obrazu, a oryginalność jego filozofii sztuki polega między innymi na nowym, odkrywczym „odczytaniu” wybitnych historyków i teoretyków sztuki XX wieku: Aby Warburga, Aloisa Riegla, a także Waltera Benjamina, Carla Einsteina czy Georges’a Bataille’a. W ostatnim czasie ostrą, polemiczną dyskusję wywołała jego książka o paradoksalności „obrazów mimo wszystko” („images malgré tout”) – tak bowiem zatytułował refleksje nad czterema fotografiami z Oświęcimia, na których „niemal n i c nie widać”, mimo to jednak – właśnie poprzez swą paradoksalność – stanowią one coś niezastępowalnego².

¹ Artykuł jest skróconą wersją tekstu wykładu, wygłoszonego przez prof. Josefa Vojvodíka w Krakowie, 8 czerwca 2009 roku. Wykład ten odbył się w ramach projektu DYSCYPLINY/SZTUKI, współorganizowanego przez Fundację SPLOT, Bunkier Sztuki oraz Katedrę Antropologii i Badań Kulturowych WP UJ. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy pochodzą od autora. Autorka przekładu była w trakcie jego sporządzania stypendystką programu „Start” Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

² Zob. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.

Czy w tak szerokim i bogatym problemowo spektrum teorii sztuki Didi-Hubermana – rozciągającej się między tezą o niewidzialności obrazu a tezą o jego bezpośrednio dotykanej plastyczności; między Vasarim a Warburgiem; między plamami na freskach Fra Angelica a fotografiami z czasopisma „Documents” – możliwe jest dostrzeżenie jakiegoś wspólnego aspektu czy problemu? Sądzę, że tak, i postaram się to wykazać. Aby tego dowieść, zajmę się Didi-Hubermanowską koncepcją „anachronizmu” i antropomorfizmu, a także refleksją nad Benjaminowską teorią aury.

Nie będziemy dalecy od prawdy, stwierdzając, że w centrum uwagi Georges’a Didi-Hubermana znajduje się komplementarny związek wizualności z taktylnością, dotyku z odciskiem, ciała z obrazem, antropomorfizmu z abstrakcją, podobieństwa z niepodobieństwem, widzialności z „czytelnością” obrazu. Wyjątkowość i inspirujący potencjał postawy Didi-Hubermana wobec wytworów artystycznych polega między innymi na tym, że koncentruje się on właśnie na ich specyficznej materialności. Badając na przykład maski pośmiertne lub figury woskowe, interpretuje mechanizm odciskania śladu jako pewien „paradygmat antropologiczny”, fundamentalny i kluczowy, mimo jego deprecjonowania jako „prymitywizmu” i „anachronizmu”. Didi-Huberman – między innymi w swych nowych odczytaniach pozornie anachronicznych tekstów z historii sztuki – rozumie ów anachronizm pozytywnie: jako punkt wyjścia, zasadę, pozostającą w utajeniu, lecz nieprzerwanie oddziałującą. Chociaż pozostawianie śladu może wydawać się czymś nieskomplikowanym pod względem technicznym i łatwym do zrealizowania, sam odcisk nie jest jednak czymś prymitywnym, ponieważ w grze tworzywa, gestu i oznaczania odcisk staje się „podstawową wartością operacyjną”, otwartym horyzontem, „eksperymentem o otwartym zakończeniu”.

Istotnymi dla teoretycznej refleksji Didi-Hubermana pojęciami operacyjnymi, zwłaszcza w interesującym nas tu kontekście, są przede wszystkim „anachronizm” i „paradoks”. W książce *Devant le temps* (2000)³ stwierdza on, że powrót do teorii sztuki, która z czasowego dystansu jawić się może jako nieaktualna, „przestarzała” czy anachroniczna, wydaje się nieodzowny. Nawiązując do refleksji trzech wielkich teoretyków obrazu – Aby Warburga, Waltera Benjamina i Carla Einsteina – pisze on o „paradoksalnej płodności anachronizmu” i wyznacza drogę wiodącą od „archeologii” anachronizmu do jego „nowoczesności”⁴. Podstawową strategią owej „archeologii” i „epistemologii anachronizmu” jest odkrywanie śladów i odcisków, a więc „pracy pamięci”.

Nieprzypadkowo miejsce kluczowe zajmują tu odcisk, dotyk i ślad. Didi-Huberman interpretuje Warburgowskie „formuły patosu” jako „gest psychiczny”: utajony, archaiczny, popędowy, dionizyjski, orgiastyczny, nieświadomy. Z tej per-

³ G. Didi-Huberman *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éd. de Minuit, Paris 2000. Josef Vojvodík korzysta z wydania czeskiego: G. Didi-Huberman *Před časem*, Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, Praha 2008.

⁴ G. Didi-Huberman *Před časem*, s. 20-21.

spektywy „formuły patosu” reprezentują stan afektywny, symptom wypartego traumatycznego doświadczenia, które przenika na powierzchnię dzieła sztuki. Jako takie stają się medium „mnemonicznej energii”, śladem ludzkiego doświadczenia namiętności i bólu, ekstremalnych stanów egzystencji. Warburgowska „siła dotyku”, właśnie w związku z „pracą pamięci”, ma dlatego szczególne znaczenie dla Didi-Hubermana, że pozostaje zasadnicza dla jego własnej metody odkrywania licznych warstw dzieła sztuki. Teoria „formuły patosu” Warburga i jego „Mnemosyne-atlas” stanowią mnemotechniczne medium pamięci kulturowej związane z ideą mnemotechniki momentalnego – przypominającego elektryczne zwarcie – „dotknięcia” owej pamięci, zapośredniczonej przez wizualne dokumenty, od antyku do współczesności. Chodzi tu o ideę subiektywnego zwrotu do przeszłości poprzez intuicję i imaginację, za pośrednictwem których możliwe jest odkrywanie utajonych, zasypanych warstw. Nie przypadkiem Didi-Huberman przypomina fakt, iż Walter Benjamin widział w Aby Warburgu ducha bliskiego znawcy starożytności, Johanna Jakoba Bachofena. W książce o antycznych nagrobkach i starożytnym kulcie nieśmiertelności (*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, 1859) Bachofen pisze o docieraniu do antyku, które byłoby niezapśredniczone przez mozolną rekonstrukcję źródeł filologicznych i historycznych, lecz podobne „sile i prędkości prądu elektrycznego [...], bezpośredniemu dotykowi zabytków”⁵. Jest to więc droga poznania poprzez dotyk, który wywołuje natychmiastowe, błyskawiczne wspomnienie; interpretacyjną energię, zdolną przebudzić to, co zrujnowane, utracone i anachroniczne, do nowego życia. Jak pisze czeski surrealista, Jindřich Štyrský, „dotykać oznacza wspominać”⁶. Idea „szoku”, „błyskawicy”, elektrycznego zwarcia uzyskuje tu nowe znaczenie, które Didi-Huberman w *Devant le temps* ujmując następująco:

Jeżeli chcemy wnikać w wielokrotne, stratyfikowane czasy, przeżytki, długie trwanie pamięciowej praprzyszłości, potrzebujemy praterażniejszości aktu wspomniania: szoku, rozdarcia, zasłony, wdarcia lub wypłynięcia czasu, wszystkiego, o czym tak trafnie mówili Proust i Benjamin, ewokując „pamięć mimowolną”.⁷

Archaicznemu odciskowi, „dotykowi”, właściwa jest zatem „anachroniczna” nowoczesność. Problematyką afektywnie fantazmatycznego potencjału obrazu, dialektyką spojrzenia i dotyku oraz objętości i pustki zajmuje się Didi-Huberman w tekście z katalogu wystawy *L'Empreinte* (1997), opublikowanym niedawno po wtórnie pod tytułem *La ressemblance par contact* (*Podobieństwo przez dotyk*, 2008)⁸,

⁵ J.J. Bachofen *Lebens-Rückschau*, w: tegoż *Mutterrecht und Urreligion*, red. H.G. Kippenberg, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1984, s. 11.

⁶ J. Štyrský *Svět se stává stále menším*, w: tegoż *Poesie*, Československý spisovatel, Praha 1992, s. 42.

⁷ G. Didi-Huberman *Před časem*, s. 18.

⁸ G. Didi-Huberman *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éd. de Minuit, Paris 2008.

a także w książce o „metapsychologii obrazu” – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (To, co widzimy, patrzy na nas, 1992)⁹. Zaznacza on, że istnieją pewne „sfery informel” obrazu, powstałe poprzez o d c i s k / d o t y k, które dysponują „potęgą” czy „siłą dotyku”; potencjałem prowokującym a n t r o p o m o r f i z m. Owa materialność obrazu – jego „ciało”, „mięso”, które dotyka oka i drażni je – najczęściej jednak pozostaje ignorowana. Jest ona również matrycą wrażliwości i owego „afektywnego dotknięcia”; dotyk zaś – zdaniem Didi-Hubermana – posiada zdolność użyczenia temu, co nieożywione, „magicznej siły” ożywionego.

Obok bezpośredniego performatywnego gestu „wejścia w materię” chodzi tu o jeszcze jeden, zasadniczy – jak się wydaje – aspekt: ambiwalencję odcisku jako czegoś oryginalnego i anachronicznego, a zarazem nowoczesnego; jednostkowego, lecz reprodukowalnego technicznie; odcisku jako dotyku, który zachowuje autentyczną pierwotność lub też, z drugiej strony, traci ją – tak jak rozumiał to Walter Benjamin. Czy zatem odcisk implikuje

auratyczność, czy też może seryjność? Podobieństwo czy niepodobieństwo? Tożsamość czy niemożliwość identyfikacji? Zdeterminowanie czy przypadek? Pragnienie czy żalobę? Formę czy bezkształtność? Identyczność czy zmianę? Znajomość czy obcość? Dotyk czy dystans?¹⁰

Didi-Hubermanowska koncepcja „afektywnego dotknięcia” przez obraz lub rzeźbę okazuje się niezwykle interesująca również w powiązaniu z fenomenologią cielesnego doświadczenia świata i w świecie, tak jak ujmuje ją Edith Stein. Choć zestawienie wydaje się na pierwszy rzut oka niezwykle i zaskakujące, odnajdziemy tu interesujące koincydencje. Spójrzmy choćby na wściekłą krytykę książki Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko* – a zarzucano mu między innymi rzekomym „katolickim fetyszyzm” – i spróbujmy wskazać, dlaczego upiera się on m i m o w s z y s t k o przy niezbywalności obrazów, niezbywalności e t y k i obrazów, nawet w epoce ich bezbrzeżnej inflacji – czy też może w ł a s n i e w owej epoce.

W swym ostatnim dziele, *Kreuzwissenschaft. Studie über Johannes vom Kreuz* (Wiedza Krzyża. Studium o św. Janie od Krzyża), które Edith Stein napisała w sierpniu 1942 niedługo przed śmiercią w Oświęcimiu podkreśla ona szczególne znaczenie i nieodzowność nie tylko obrazów w e w n ę t r z n y c h, lecz również obrazów świata zewnętrznego¹¹. Jednak we wczesnym *Einführung in die Philosophie* (Wstęp do filozofii, 1917-1932) Stein pisze o specyficznych zmysłowych cechach rzeczy, o ich szczególnym sposobie istnienia w relacji z naszym cielesno-zmysłowym od-

⁹ G. Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éd. de Minuit, Paris 1992.

¹⁰ G. Didi-Huberman *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, DuMont, Köln 1999, s. 10.

¹¹ E. Stein *Kreuzwissenschaft. Studie über Johannes vom Kreuz*, w: tejże *Gesamtausgabe*, t. XVIII, Herder Verlag, Freiburg–Basel–Wien 2003, s. 132. Wydanie polskie: *Wiedza Krzyża. Studium o św. Janie od Krzyża*, przeł. I.J. Adamska, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1994.

czuwaniem. Rozwija ona interesującą koncepcję, że rzeczy są czymś więcej niż tylko ciałem fizycznym w przestrzeni, ponieważ mają one swe wnętrze (*Innere*), które przejawia się jako ich zmysłowa postać. To, c z y m rzeczy są, manifestuje się poprzez ich zachowanie (*Verhalten*). Jak pisze Stein w swej fenomenologicznej interpretacji filozofii Tomasza z Akwinu – rozprawie *Potenz und Akt* (*Potencja i akt. Studia z filozofii bycia*, 1931) – owo zachowanie rzeczy oznacza ich oddziaływanie (na przykład poprzez blask lub iskrzenie kolorów) na nas, a dokładniej – na naszą c i e l e s n o ś ć. „Zmysłowe dane” rzeczy przenikają nie tylko ciało i duszę, ale także świat wewnętrzny i zewnętrzny¹². Jest to koncepcja, którą rozwinie później Maurice Merleau-Ponty jako teorię obustronnego przenikania tego, co obce, i tego, co własne, ciała widzianego i dotykanego, widzialnego i niewidzialnego. Widzące i dotykające ciało jest w swej istocie również ciałem widzialnym i dotykalnym.

Rzeczy, pisze Edith Stein, nie są odizolowane od naszych myśli, lecz stanowią element doświadczanego przez nas świata. Warto zwrócić uwagę, że w odniesieniu do „danych zmysłowych” cielesnego doświadczenia Stein – nawiązując do Tomasza Akwinaty – używa również pojęcia *phantasma*, rozumianego jako czysta jakość, która nie jest wprawdzie możliwa do opisanego, ma jednak szczególne znaczenie dla cielesnej percepcji i odczuwania. Jesteśmy dotknięci przez owe „fantazmaty” – na przykład kolory, kształty, dźwięki itd. – zanim jeszcze staną się one przedmiotem naszej noetycznej refleksji¹³. W podobny sposób Didi-Huberman ujmuje afektywno-fantazmatyczny potencjał dzieł sztuki i przedmiotów w ogóle, wywodząc go z ich materialności. Problemem tym zajmuje się on między innymi w zbiorze esejów pod tytułem *Phasmes. Essais sur l'apparition* (*Widma. Eseje o objawianiu*, 1998)¹⁴.

W rozprawie *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* Didi-Huberman pisze o dwóch sposobach widzenia: pierwszym jest widzenie „wierzące”; mowa o nim w Ewangelii św. Jana (20, 8), kiedy uczeń przybył do pustego grobu „i ujrzał, i uwierzył” („*et vidit et credidit*”). Co jednak zobaczył uczeń Chrystusa? Pusty grób, pustą powłokę, nieobecne ciało, które wprowadzi w ruch całą dialektykę wiary. Od tego momentu chrześcijańska ikonologia skupi się na wynajdywaniu najróżniejszych sposobów, w jakie c i a ł o mogłoby opuścić swoje realne, ostatnie miejsce odpoczynku tu, na ziemi. Jak pisze Didi-Huberman, to, co tu w i d z i m y – zaledwie owa powłoka – zostaje jakby zakryte czy wręcz zniesione przez instancję niewidzialnego; to zaś, c o p a t r z y n a n a s, wyparte jest przez hierarchię i n n e g o miejsca eschatologicznej przyszłości¹⁵.

Przeciwnym biegunem ekstatycznego widzenia, które „wierzy”, jest widzenie „tautologiczne”, które, zdaniem Didi-Hubermana, najlepiej charakteryzuje stwier-

¹² E. Stein *Potenz und Akt*, w: tejże *Gesamtausgabe*, t. X, Herder Verlag, Freiburg–Basel–Wien 1998, s. 240.

¹³ Tamże, s. 244.

¹⁴ G. Didi-Huberman *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Éd. de Minuit, Paris 1998.

¹⁵ G. Didi-Huberman *Ce que nous voyons...*, s. 20.

dzenie Franka Stelli z lat 60.: „Widzimy to, co widzimy”. Artysta – w tym przypadku artysta reprezentujący nurt amerykańskiego *minimal artu* – mówi z cyniczną pewnością tylko o tym, co postrzegać można jako oczywistość. Czy oznacza to odrzucenie utajenia, odrzucenie ukrytego wnętrza rzeczy, o którym pisze Edith Stein, odrzucenie aury, likwidację antropomorfizmu i odkrycie form, które nie potrzebują obrazów, które dadzą sobie bez nich radę? A więc odrzucenie i krytykę tego, co w pewnym sensie konstytuuje istotę widzenia „wierzącego”? Tak, ale tylko na pierwszy rzut oka, rzecz jest bowiem dużo bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać. Ów dualizm widzenia musi zostać przezwyciężony dialektycznie. Zdaniem Didi-Hubermana, którego punktem wyjścia jest tu Benjaminowska teoria aury, wiąże się to z ponownym, inwencyjnym przemysleniem (choćby na przykładzie twórczości takich rzeźbiarzy, jak Tony Smith czy Robert Morris) nie tylko relacji między geometryczną abstrakcją a antropomorfizmem – co wiąże się z dialektyką powłoki i pustki – lecz również związku między anachronizmem, archaizmem a modernizmem. To właśnie Walter Benjamin już w latach 20. XX wieku uświadomił sobie, że rzeczywistość stanowi osobliwą syntezę mitu i nowoczesności; a dokładniej świata nowoczesnej techniki i archaicznego świata symboli. W *Devant le temps*, Didi-Huberman pisze o tych właśnie „anachronicznych konfiguracjach” następująco:

Doszedłem do wniosku, że anachroniczne konfiguracje strukturują obiekty lub problemy historyczne na tyle odmienne, jak na przykład rzeźba Donatella (która zdolna jest połączyć heterogeniczne odniesienia do antyku, średniowiecza i nowoczesności), techniczny proces odciskania śladu (w którym łączą się prehistoryczny gest i awangardowa manifestacja), czy antropologiczna implikacja materii, jaką stanowi wosk (zdolny powiązać długotrwałość odlewów i krótkotrwałość czegoś rozpuszczalnego)... Pomijam tu znamienne tendencje licznych XX-wiecznych dzieł sztuki – od Rodina do Marcela Duchampa, od Giacomettiego do Tony’ego Smitha, Barnettta Newmana i Simona Hantaï – do realizowania takich właśnie „montaży heterogenicznych czasów”, często zresztą dokonywanych z myślą o homogenicznych pod względem formalnym rezultatach.¹⁶

Minimalistyczne bryły i inne ściśle geometryczne obiekty z najnowocześniejszych materiałów przywodzą na myśl egipskie budowle sakralne; modernizm wchodzi tu w dialektyczny związek z anachronizmem i specyficzną formą *a r c h a - i z m u* w tym sensie, że obiekty te reprezentują „sztukę pamięci”, która – co Didi-Huberman szczególnie podkreśla – „potrzebna jest każdemu silnemu dziełu sztuki, aby przetransformować przeszłość w przyszłość”¹⁷.

Również owe minimalistyczne rzeźby mają swoje „wnętrze”, staje się ono jednak dynamiczne. Bryły, kolumny i inne elementarne geometryczne obiekty Tony’ego Smitha, mają według Didi-Hubermana rysy antropomorficzne, dlatego też są dla naszego spojrzenia niepokojące; cechują się one pewnym „człowieczeństwem”, jest to jednak człowieczeństwo pozbawione humanizmu, człowieczeństwo

¹⁶ G. Didi-Huberman *Przed czasem*, s. 21.

¹⁷ Tamże.

„w stadium nieobecności”. Tym, czego tu brakuje, są ludzkie twarze i ciała. Jednak te surowe, geometryczne obiekty odznaczają się czymś, co Didi-Huberman nazywa „potęgą dotyku”. „Człowieczeństwo” jest tu obecne, lecz tylko w stanie niepodobieństwa, jako pozostałość, ślad.

Gdzie wcześniej w historii sztuki spotkaliśmy się z ideą redukcji postaci ludzkiej do podstawowych form geometrycznych? Hans Sedlmayr, w studium *Die „Macchia” Bruegel („Macchia” Bruegla)* z 1934 roku, rozwija tezę, że podstawowym elementem kompozycji obrazów Bruegla jest plama koloru, *macchia*¹⁸. Jeśli dłużej przyglądać się będziemy obrazom Bruegla, jego postaci zaczną się rozpadać na części, tracąc swoje konwencjonalne znaczenie. Wiąże się to z faktem, że obrazy Bruegla „skomponowane” są z jednolicie kolorowych, ostro odgraniczonych od siebie płaszczyzn czy raczej plam koloru; najczęściej są to ludzkie ciała, które przyjmują postać podstawowych form geometrycznych: koła, kuli, owalu, walca, stożka, sześcianu. Brueglowskim ideałem – pisze Sedlmayr – mogłoby być „ciało w formie prymitywnego worka bez kończyn”. Równocześnie jednak przedmioty nieożywione uzyskują tu nagle „twarz”, zostają zantropomorfizowane. Sedlmayr powiada: „fizjonomia przedmiotów martwych doprowadzona tu zostaje do skrajności”. Człowiek na obrazach Bruegla zmienia się w coś nieznanego, staje się obcą istotą, „człowiekiem na granicy człowieczeństwa”. Sedlmayr, będąc zresztą pod silnym wpływem surrealizmu, ujmuje ów sposób wizualizacji postaci ludzkiej na obrazach Bruegla jako zasadniczą relatywizację kategorii człowieczeństwa; z drugiej jednak strony, spojrzenie na te obrazy wywołuje w widzu poczucie niepokojącego „wyobcowania”. Jak twierdzi Didi-Huberman, jeśli człowiek jako *antrophos* zredukowany zostaje do zwykłej geometrycznej formy, skazany zostaje tym samym na „niepodobieństwo”.

W podobny sposób nasze spojrzenie niepokoi obiekt minimalistyczny, na przykład *Black Box* Tony’ego Smith’a. Geometryczny obiekt, który na nas „patrzy”, niepokoi nasz wzrok wyobrażeniem zanikającego człowieczeństwa. Ale nie tylko tym. Tony Smith tworzy minimalistyczne geometryczne obiekty, które swoją formą przypominają mogą archaiczną egipską budowlę, nie konstruuje ich jednak z piaskowca, lecz ze w s p ó ł c z e s n y c h materiałów, nie starając się imitować przeszłości i pierwotności. Jego dzieło, jak twierdzi Didi-Huberman, n i e j e s t „nowoczesne”, w tym sensie, że chciałoby się rzec wszelkiej pamięci i przeszłości, n i e j e s t ono jednak również „archaiczne”, w znaczeniu tęsknoty za początkiem, za *arché*. Minimalistyczny obiekt jest zdaniem Didi-Hubermana „dialektyczny” i „autentyczny”, partycypuje bowiem w obu tych sferach.

Nie wolno zapominać, że pojęcia „autentyczności” i „dialektyczności” odsyłają do Waltera Benjamina, dokładniej rzecz biorąc, do jego teorii *aury*, którą Didi-Huberman ujmuje jako „paradygmat wizualny”, możliwość dystansu, który nigdy nie może zostać całkowicie przezwyciężony; dystansu między patrzącym a widzia-

¹⁸ H. Sedlmayr *Die „Macchia” Bruegels*, w: tegoż *Epochen und Werke. Gessamelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Mäander Verlag, Mittenwald 1977, s. 274-318.

nym, między spojrzeniem a dotykiem. Didi-Huberman wskazuje, że w Benjaminowskiej koncepcji „obrazu dialektycznego” możliwe jest zniesienie dualizmu między widzeniem „wierzącym” a „tautologicznym”. Aura jest w ujęciu Benjamin na związana z fenomenem oddalenia i bliskości, obecności i nieobecności, przeszłości i teraźniejszości, spojrzenia i dotyku, przestrzeni i czasu. Didi-Huberman pisze w tym kontekście o dialektycznym, „podwójnym dystansie” między patrzącym a widzianym. Dystans ów pojmuje Benjamin jako zdolność w s p o m i n a n i a i w y o b r a ż a n i a; tworzenia wyobrażeń jako obrazów pamięci. Jego zdaniem, w pojęciu a u r y nakładają się na siebie siła spojrzenia (i dotyku) oraz siła pamięci. Doświadczenie auratyczne związane jest z pamięcią, z „pracą wspomniania”. Z tej perspektywy aura stanowi nieświadome – i spełnione – poszukiwanie straconego czasu. Obraz, zwłaszcza zaś obraz fotograficzny, ułatwia ponowne, wewnętrzne przeżycie przeszłości, między innymi z tego powodu, że utrwała on określony moment. Ten zaś znika w przeszłości, właściwie musi zostać zapomniany, po to, by mógł być ponownie ożywiony przez s p o j r z e n i e. Aura jako „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu”¹⁹, jak pisze Benjamin w *Małej historii fotografii*, uzyskuje tu walor autentyczności, pierwotności pewnego doświadczenia, które wciąż pozostaje produktywne.

Dystans, o którym piszą Benjamin i Didi-Huberman, jest tu kategorią fundamentalną. Dystans jako „szok”, zdolny nas dosięgnąć czy – jak pisze Benjamin w rozprawie *O kilku motywach u Baudelaire’a* – dotknąć. To, co uobecnia się w owym szoku, jest czymś niepojmowalnym, ponieważ widziane zbyt szybko wdziera się do naszego wnętrza, byśmy mogli je uchwycić. Dystans, auratyczne oddalenie, rozumieć można – zdaniem Didi-Hubermana – także jako głębię. W pracy *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* odwołuje się on do oryginalnej teorii percepcji dziś już niemal zapomnianego, lecz istotnego przedstawiciela fenomenologiczno-antropologicznej psychologii i psychiatrii Erwina W. Strausa, który w książce *Vom Sinn der Sinne* (*O sensie zmysłów*, 1935), dokładnie w tym samym czasie, co Benjamin, zajmuje się fenomenem oddalenia w odniesieniu do zmysłu wzroku i dotyku. Straus ujmując oddalenie jako elementarną formę odczuwania, której przysługuje specyficzny ontologiczny przywilej, jest ona bowiem „formą odczuwania przekraczającą poszczególne wymiary, czasowo-przestrzenną”²⁰. Tym, co mogłoby szczególnie zainteresować Didi-Hubermana, są dwie rozprawy Strausa z lat 1960 i 1963, w których zajmuje się on fenomenem dystansu i „ślādami pamięci”, a więc kategoriami *stricte* Benjaminowskimi. W rozprawie *Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt. Betrachtungen zur „Aufrechten Haltung”* (*Zrodzony, aby widzieć, powołany, aby patrzeć. Uwagi o „postawie wyprostowanej”*, 1963) Straus stwierdza, że dystans jest

¹⁹ W. Benjamin *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Anioł historii. Szkice, eseje, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 117.

²⁰ E.W. Straus *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, J. Springer, Berlin 1935.

warunkiem widzenia czegoś innego właśnie jako „innego”, inności w jej pojedynczości. Oddalenie otwiera się przed naszym spojrzeniem tylko w akcie kontemplacji, nigdy zaś w działaniu, gdy po coś sięgamy. W spojrzeniu takim urzeczywistnia się pierwsza wielka abstrakcja pojmowania bycia jako takiego, w jego „tak właśnie jest” („*So-Sein*”). Za jego pośrednictwem, pisze Straus, dotykamy owego „co”, które skrywa się i objawia w „tak jest”. To właśnie owo „tak jest” człowiek może unaocznić poprzez obraz i na obrazie²¹.

Obraz, dokładniej zaś obraz dialektyczny – podkreśla Didi-Huberman – jest dla Benjaminowskiej „archeologii pamięci” kategorią niezwykle istotną. Didi-Huberman powraca do „archeologii pamięci” w szeregu swych książek i rozpraw, od tych najwcześniejszych aż po ostatnie, w tym *Obrazy mimo wszystko*. W *Devant le temps* określa on refleksję Benjamina jako całkowicie nowatorską „grę z pamięcią”, dodając:

Benjamin, podobnie jak Warburg, lecz w sposób jeszcze bardziej finezyjny, wprowadził w ruch poznanie, a dokładniej poznanie historyczne. [...] Benjamin zwraca się ku modelowi dialektycznemu, widząc w nim sposób wymknięcia się trywialnemu modelowi „ustalonej przeszłości”. [...] Historyk musi zatem umieć podporządkować swoje własne poznanie – i formę swej narracji – czasowym nieciągłościom i anachronizmom.²²

Kwestią kluczową dla Benjaminowskiego pojęcia historii – a tym samym przeszłości i jej powtórnego uobecniania – jest pytanie, j a k m ó w i ć o h i s t o r i i w kontekście chaosu wszystkich potencjalnych zdarzeń. Jak można w ogóle używać w g ł ą d w ów chaos? Benjamin pisze w *Pasażach*: „Tak jak Proust historię swego życia rozpoczyna przebudzeniem, tak też przebudzenie musi rozpoczynać każdą prezentację historyczną; owszem, ta właściwie nie może traktować o niczym innym”²³. To właśnie technika przebudzania chroni obrazy pamięci mimowolnej, dzięki temu, że mijają nas one błyskawicznie jako szok. Benjamin zasadniczo odrzuca XIX-wieczny historyzm jako oficjalny paradygmat niemieckiej historiografii, którego aksjomaty wywodzą się z nauk przyrodniczych, reprezentujących domniemaną obiektywność wiarygodnych „faktów historycznych”.

Nie przypadkiem w ostatnim rozdziale książki *Obrazy mimo wszystko* Didi-Huberman zwraca się ponownie do Benjamina, a dokładniej do jednego z jego ostatnich tekstów, *Über den Begriff der Geschichte* (*O pojęciu historii*). Benjamin posługuje się tam pojęciami eksplicytnie teologicznymi, jak na przykład „dzień sądu

21 E.W. Straus *Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt. Betrachtungen zur „Aufrechten Haltung”*, w: *Werden und Handeln. V.E. Freiherr von Gebattel zum 80. Geburtstag*, herausg. von E. Wiesenhütter, Hippokrates Verlag, Stuttgart 1963, s. 44-73. Przekład angielski: *Born to See, Bound to Behold*, w: *The Philosophy of the Body*, ed. by S.F. Spicker, Quadrangle Books, Chicago 1970, s. 334-361.

22 G. Didi-Huberman *Před časem*, s. 100.

23 W. Benjamin *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posł. Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 511 (N 4,3).

ostatecznego”, „słowo ewangelii”. Owo połączenie p o l i t y c z n e g o i t e o - l o g i c z n e g o poglądu na historię charakterystyczne jest dla ostatniej fazy Benjaminowskiej filozofii historii, zgodnie z którą „sąd ostateczny” wydarza się każdego dnia. Benjamin pisze, że praca historyka polega na zatrzymywaniu obrazów przeszłości, które mijają nas niczym „podmuch powietrza”. Albowiem: „Prawdziwy obraz przeszłości umyka obok. Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyśka na wieczne pożegnanie”. Zadaniem historyka – dodaje Benjamin – jest uchwycenie owego „obrazu bezpowrotnej przeszłości, któremu groźbę zniknięcia niesie każda terażniejszość”²⁴. A więc: uchronić obrazy przeszłości nawet za cenę (estetycznego) ryzyka. Wszystko, co w przeszłości, w historii zostało wyparte i zapomniane, o co nikt się nie troszczył, ma dostać drugą szansę, zostać zreaktualizowane przez terażniejsze doświadczenie. „Uratować to, co uległo rozbiciu”: oto znaczenie Benjaminowskiego pojęcia „rozpamiętywania” (*Eingedenk*). Istotne nie jest tu ani o b i e k t y w n e poznanie przeszłości, stanowiące tradycyjne roszczenie historyzmu, lecz stosunek do historii z perspektywy terażniejszości i konieczności, danej aktualnej sytuacji. „Sąd ostateczny”, o którym mówi Benjamin, jest wciąż na nowo rozpoczynaną walką, którą żywi – a między nimi r ó w n i e ż historycy – prowadzą w imię ocalenia dziedzictwa pokonanych. Historia to dla niego nie obraz triumfu silniejszych i zniknięcia słabszych, nie h i s t o r i a z w y c i ę z c ó w, jak u Hegla, u którego historia osądzać będzie l u d z k ó ś ć, lecz – wprost przeciwnie – dziejowy „sąd ostateczny”, na którym ludzkość osądzać będzie historię.

Powróćmy w tym miejscu do komplementarnego związku wizualności z taktylnością, dotyku z odciskiem, ciała z obrazem, widzialności z niewidzialnością, podobieństwa z niepodobieństwem. W interesującej monografii *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (*Fra Angelico. Niepodobieństwo i figuracja*, 1990) Didi-Huberman, nawiązując do teologii inkarnacji Tomasza z Akwinu, zajmuje się osobliwymi, niefiguralnymi plamami na freskach Fra Angelica w klasztorze San Marco we Florencji. Co oznacza owo „niepodobieństwo”, o którym mowa również w kontekście minimalistycznych obiektów? Didi-Huberman twierdzi, że to, co na owych freskach wygląda jak „niepodobieństwo”, jest częścią misterium inkarnacji i równoczesnej „figuracji” człowieka, jako nie-podobieństwa obrazu Bożego. Obraz w sensie *imago Dei* już w teologii prescholastycznej definiuje istotę człowieka. Tomasz z Akwinu podkreśla w swej *Summie teologicznej*, że ów związek z obrazem, *imago*, dotyczy wyłącznie ducha czy też duszy, bynajmniej jednak nie ciała. Ciało ludzkie nie jest według Akwinaty obrazem Bożym; kształt ludzkiego ciała reprezentuje ów pierwowzór jedynie „*per modum vestigi*” – za pośrednictwem ś l a d ó w. Podobnie malarstwo – dodaje Didi-Huberman – musi zadowolić się tym, że będąc świadome własnej niedoskonałości, tworzyć może jedynie „estetykę śladu”. Świadomość niedoskonałości oznaczać jednak może przezwyciężenie owej niedoskonałości. Z tej

²⁴ W. Benjamin *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: tegoż *Aniół historii...*, s. 415.

perspektywy estetyka Fra Angelica okazuje się estetyką najbardziej ekstremalnej graniczności. Jej celem jest osiągnięcie statusu „obrazu niewidzialnego”. Plamy i zacieki na jego freskach interpretować można by jako „ślady” pragnienia, aby przybliżyć się do niewidzialnego *imago Dei*. Owa „dialektyka niepodobnego” ma swą długą tradycję w tak zwanej teologii negatywnej, związanej z nazwiskiem Dionizego Areopagity²⁵.

W teologii negatywnej nie istnieje żaden eksplicytny znak, za pomocą którego można by było przedstawić Boga, ponieważ Bóg (i boskość) nie stanowi jednej z istot, lecz stoi absolutnie ponad wszystkimi istotami, wyrażalny jedynie jako podobieństwo w niepodobieństwie, bezkształtny kształt, „najczystsze Nic”, jak pisze Angelus Silesius. Bóg „nie ma żadnej formy ani postaci”, jest nieprzedstawialny i niewyrażalny. Zamiast kształtu, figury, postaci – bezkształtność, dysfiguracja, niepodobieństwo. Plama, odcisk, ślad, amorficzność, barwna materia, kamień, które fundują akt i potencję. W myśleniu tym niepodobieństwo staje się ideałem i doskonałością „figury”; w pewnym sensie możliwe jest, twierdzi Didi-Huberman, pojmowanie każdej „figury” widzialnego świata jako niepodobieństwa.

Już we wstępie do książki o freskach Fra Angelica Didi-Huberman pisze, że w krążgankach florenckiego klasztoru San Marco, patrząc na plamiste freski, uświadomił sobie ich – na pierwszy rzut oka paradoksalne – podobieństwo w niepodobieństwie do techniki *drippingu* na obrazach Jacksona Pollocka:

Kiedy próbuję sobie dziś przypomnieć, co zatrzymało moje kroki w krążgankach San Marco, myślę, że nie myślę się, stwierdzając, że był to pewien rodzaj „podobieństwa nie na miejscu” między tym, z czym spotkałem się tutaj, w renesansowym klasztorze, a *drip-pings* amerykańskiego artysty, które odkryłem i odkrywałem potem wciąż na nowo wiele lat wcześniej.²⁶

Nie da się oczywiście właściwie zrozumieć i zinterpretować fresków Fra Angelica poprzez *action painting*. Didi-Huberman artykułuje jednak w ten sposób ideę zasadniczą dla swej historycznej i teoretycznej refleksji o sztuce; a mianowicie to, co nazywa on „paradoksalną płodnością anachronizmu”. Punktem wyjścia jest tu myśl, że jeśli historia obrazów jest historią „wielorako zdeterminowanych obiektów”, to trzeba zgodzić się z tym, że owym obiektom, zdeterminowanym również z perspektywy temporalnej, odpowiada „wielorako interpretujące spojrzenie”. Didi-Huberman stwierdza: „Historia obrazów jest historią przedmiotów temporalnie nieczystych, kompleksowych i wielorako zdeterminowanych. Chodzi zatem o historię obiektów polichronicznych, obiektów heterogenicznych lub też anachronicznych”²⁷. Z tej perspektywy obraz jawi się jako „montaż różnic”, który uruchamia wielowarstwową temporalną dynamikę, „niecodzienny montaż heterogenicz-

²⁵ Zob. G. Didi-Huberman *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990, s. 51 nn.

²⁶ G. Didi-Huberman *Před časem*, s. 18.

²⁷ Tamże, s. 19.

nych czasów”. Fra Angelico i abstrakcyjny ekspresjonizm, minimalistyczne obiekty jako reminiscencje egipskiej architektury sakralnej, prehistoryczne odciski ciała i eksperymenty Duchampa: to, co najstarsze, najgłębiej zagrzebane, anachroniczne, postrzegane jest jako coś najnowocześniejszego, i na odwrót: to, co najbardziej nowoczesne, nosi w sobie elementy anachronizmu.

Didi-Huberman pisze o nieodzowności „wielorakiej interpretującej wiedzy”. Nie jest to jednak tylko w i e d z a, lecz również w i d z e n i e; nowe, inne w i d z e n i e. Stwierdzić można, że dzięki innemu widzeniu tego, co przeszłe, pozornie anachroniczne, Didi-Huberman aktualizuje teorię „nowego widzenia” jako podstawowej reguły estetyki uduchowienia. „Widzenie” Didi-Hubermana, a więc i jego podejście do historii sztuki jako całości czy też poszczególnych dzieł, nie jest wyłącznie „nowym widzeniem”; jest ono przede wszystkim „widzeniem zbaczającym”, o którym pisze fenomenolog Bernhard Waldenfels²⁸. Do formalistycznej teorii uduchowienia, w kontekście problematyzującego, „skomplikowanego”, a zatem zdeautomatyzowanego postrzegania, Didi-Huberman nawiązuje w *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, a także w *Devant le temps*, gdzie określa obraz jako „montaż heterogenicznych czasów” i „montaż różnic”, kombinacji idei odizolowanych w czasie.

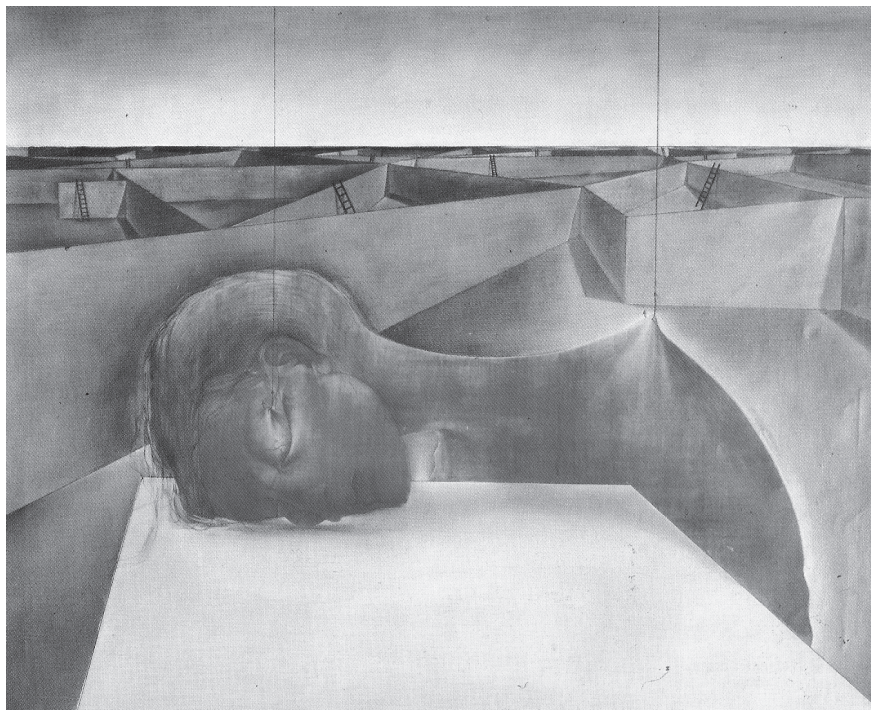
„P a r a d o k s a l n a p ł o d n o ś ć” anachronizmu? Co to oznacza? Stwierdzić można, że spojrzenie Didi-Hubermana jest spojrzeniem „lateralnym”, by posłużyć się terminem Emanuela Lévinasa, a więc spojrzeniem „z boku”, antytezą spojrzenia frontального z jego roszczeniem do wiernego ukazania rzeczywistości czy też domniemanej prawidłowości. Owo „lateralne” spojrzenie „z boku” realizuje się jako gest-pęknięcie, rozdarcie powierzchni i destrukcja prymarnego, „powierzchniowego” widzenia na rzecz głębinowego wglądu w to, co do tej pory pozostawało ukryte, niejako „niewidzialne”. Tym, co objawia się pod ową powierzchnią, są właśnie niepokojące odchylenia, luki, sprzeczności i paradoksy, o których dostrzeżenie – jak się wydaje – chodzi Didi-Hubermanowi, w pełni świadomemu ryzyka, że mogą one sprowokować niezgodę, odrzucenie, krytykę. Albowiem, jak pisze filozof Jean-Luc Marion w *La croisée du visible*, to właśnie „paradoks ukazuje to, co widzialne, dzięki temu, że równocześnie mu się opiera czy też, jeszcze lepiej, [że] je odwraca. [...] Paradoks powstaje poprzez ingerencję czegoś niewidzialnego w widzialne”²⁹. Między innymi – lecz nie tylko – na tym opowiedzeniu się z a p a r a d o k s e m zasadzałby się szczególnie inspirujący potencjał myśli Georges’a Didi-Hubermana.

Na obrazach i rysunkach Mikułáša Medka z lat 1950-1953 (m. in. *Bez názvu, Hostina*) powraca motyw brutalnego zranienia powierzchni ciała – zwłaszcza powiek i ust – poprzez przebicie (haczykiem wędkarskim, nożem, strzałą, widelcem), rozdarcie, przecięcie (brzytwą). Na obrazie *Hlava která spí imperialistický spánek*

²⁸ Zob. B. Waldenfels *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999, s. 154-158.

²⁹ J.-L. Marion *La croisée du visible*, Presses Universitaires de France, Paris 2007.

(*Głowa, która śpi snem imperialistycznym*, 1953), który sam Medek określał później jako „idyllę obróconą do góry nogami, czarną idyllę”, powieka śpiącej z głową ułożoną na blacie stołu postaci zostaje przebita haczykiem wędkarskim i wywrócona na zewnątrz, podobnie jak skóra na ramieniu (il. 1). Na obrazie *Hluk ticha* (*Hałas ciszy*, 1950) na haczyk wędkarski nabite są, niczym ryby, ludzkie oczy, odbijające się w powierzchni lustra – głowy kadłubowatej postaci, której kształty jakby wychodzą ze ściany; w identyczny sposób przebite są również ludzkie usta, a w krwawiącą górną wargę i język brutalnie wrzyna się brzytwa.



Il. 1 M. Medek *Hlava která spí imperialistický spánek*

Rozdarcie powierzchni ciała, skóry, ewokuje nie tylko mit św. Sebastiana, ale również Marsjasza: rozdarcia czy nawet obdarcia ze skóry jako zranienia czy wręcz zniszczenia ochronnej powierzchni-powłoki ciała, ale także powłoki dźwiękowej. W swej znanej pracy *La Moi-peau* (1985) Didier Anzieu definiuje skórę jako „psychiczny futerał”, jako „obraz, za pomocą którego dziecko we wczesnej fazie rozwoju – wychodząc od swoich doświadczeń z powierzchnią ciała – tworzy wyobrażenie samego siebie jako Ja, zawierającego treści psychiczne”³⁰. W teorii Anzieu

³⁰ D. Anzieu *Das Haut-Ich*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 130.

skóra stanowi ochronną barierę *psyché* (nieświadomości) oraz instancję, która przejmując funkcję filtra porządkującego wymianę i „zapis” pierwszych śladów, a tym samym w ogóle umożliwia powstawanie wyobrażeń. Skóra ludzka jest czymś zarówno organicznym, jak i wyobrażeniowym; jest przepuszczalna i nieprzepuszczalna, jest powierzchnią i głębią, odporna i łatwa do zranienia, jest miejscem bólu i rozkoszy. Z tej perspektywy ambiwalentny jest również gest zranienia, przebicia, rozcięcia na obrazach Medka – implikuje on akt przemocy, na którą wystawiony jest człowiek w totalitarnej dyktaturze; obraz przemocy, zwracającej się przeciwko powierzchni ciała, skóry, jako „symbolicznej formy” indywiduacji i tożsamości oraz ich ochronnego „futurału”, który ulega gwałtownej perforacji. Traumatyzacja, rozdarcie powierzchni, granicy, oznacza jednak równocześnie stopniowanie oddziaływania emocjonalnego i afektywnego.

W opozycji wobec totalizacji rzeczywistości Medek stawia na zdemonizowaną przez oficjalny dyskurs realizmu socjalistycznego lat 50. XX wieku ambiwalencję i wieloznaczność. Zarówno ludzka skóra, jak i ściana, która również odgrywa istotną rolę na jego obrazach, stanowią tu materię o r g a n i c z n ą. Ściana nie jest bowiem nieprzekraczalną barierą i granicą, lecz stanowi s k ł a d n i k „mięsa świata”, w nieustannej relacji wobec naszej własnej somatycznej obecności, której doświadczenie – jak twierdzi Maurice Merleau-Ponty w swej ostatniej, niedokończonych rozprawie *Widzialne i niewidzialne* (1964) – realizuje się jako nieustanne spotykane się spojrzenia z tym, co widziane, dotyku z dotykaniem. W ostatnim rozdziale, *Splot – chiasm*, Merleau-Ponty rozwija teorię wzajemnego przenikania się tego, co obce, i tego, co własne, ciała widzianego i dotykane. Człowiek ze swą cielesną egzystencją, ze swym mięsem (*chair*) otwiera się na świat, tak jak „mięso” świata otwiera się na ciało człowieka. Świat widziany nie jest „w” moim cielem, zaś moje ciało, podkreśla Merleau-Ponty, nie jest „w” świecie widzianym. Ludzkie ciało jest z tego samego „mięsa”, co ciało świata, jest ciałem widzącym i równocześnie widzianym, dotykającym i dotykalnym; w owym „skrzyżowaniu” jest chiasmatycznym „żywołem”, który w swej odwracalności znajduje się zarówno wewnątrz, jak i na powierzchni, rozwinięty i zwinięty w sobie, dla samego siebie i dla innego³¹.

Brutalny „performans” przebicia skóry wędkarskim haczykiem, na którym ciało zostaje zawieszone i podniesione – tak jak przedstawia je Medek choćby na obrazie *Głowa, która śpi snem imperialistycznym* – wart jest naszej uwagi jeszcze z tego powodu, że antycypuje niemal identyczne, radykalne *Suspension performances* (1976-1988) australijskiego *body artist*, Stelarc, który wielokrotnie zawieszał swe ciało na wielkich hakach (podobnych do wędkarskich haczyków), którymi przebijał je w kilku miejscach. Stelarc pojmując owe ekstremalne, spektakularne performanse jako akt samowyzwolenia poprzez brutalne naruszenie granic własnego ciała. Przebicie powierzchni-granicy ciała – nawet za cenę bólu i zagrożenia – oznacza dla

³¹ Zob. M. Merleau-Ponty *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, Aletheia, Warszawa 1996.

niego usunięcie bariery między przestrzenią publiczną i prywatną a sferą fizjologiczną. Temat bolesnego ranienia powierzchni ciała ma na obrazach Medka z lat 1950-1953 implikację polityczną: ustanawianie powierzchni ciała (i powierzchni obrazu) jako miejsca, w którym przenika się indywidualne i zbiorowe doświadczenie „wstrząsającego huku przeszłych i przyszłych katastrof”³². Na płótnie obrazu, tak jak na płaszczyźnie skóry, „zapisane” zostają ślady, „karby” czasu i doświadczeń; z tej perspektywy powierzchnia ludzkiego ciała i obrazu staje się „Perseuszową tarczą”, odzwierciedlającą realność³³.

Dla obrazów, które Medek maluje około roku 1960, kiedy to porzuca definitywnie malarstwo figuratywne, charakterystyczne jest wyraziste stopniowanie „mowy materii” oraz „uprzedmiotowienie” powierzchni obrazu poprzez plastyczne nawarstwianie barwnego tworzywa, w którym ikonograficzna, wizualna referencja obrazowej płaszczyzny ulega transformacji w referencję fizyczno-taktylną. Ewolucja w stronę malarstwa fakturalnego i teksturalnego nie oznaczała jednak przerwania ciągłości z głównymi tematami obrazów z początku lat 50.; z tematem podatności mięsa na zranienie, obrazowego napięcia między mięsem a kością, które łączy wizualną antropologię Medka z antropologią obrazów Francisca Bacona.

Szczególne znaczenie odcisku łączy Medka z Vladimírem Boudníkiem, innym niezwykle interesującym artystą czeskiej postawangardy lat 50. i 60., który z rozmaitymi technikami odciskania śladu eksperymentuje już od początku lat 50. Powtórzmy pytanie Didi-Hubermana: czy odcisk implikuje „auratyczność, czy też może seryjność? Podobieństwo czy niepodobieństwo? Tożsamość czy niemożliwość identyfikacji? Zdeterminowanie czy przypadek? Pragnienie czy żalobę? Formę czy bezkształtność? Identyczność czy zmianę? Znajomość czy obcość? Dotyk czy dystans?”³⁴. Czy odcisk jest wyrazem anachronizmu, czy nowoczesności; czy techniki reprodukcyjne faktycznie oznaczają zanik pierwotności i autentyczności? Powstanie danej formy w procesie odciskania śladu, zaznacza Didi-Huberman, nigdy nie jest możliwe do przewidzenia; pozostaje ono, wręcz przeciwnie, czymś problematycznym, niepewnym, otwartym. Właśnie to połączenie jest niezwykle istotne dla Boudníkowskiego powtórnego odkrycia odcisku jako gestu. Odcisk jako gest i twórcza reguła jego strukturalnych i aktywnych grafik, a także pozostałych technik graficznych i akcji ulicznych, oznacza pozostawianie śladu autentyczności: środowiska (na przykład fabryki, w której pracował on jako robotnik), tworzywa, materii, narzędzia, samopoczucia emocjonalnego i psychicznego lub momentalnej, teraźniejszej sytuacji. Istotnym aspektem autentyczności jest tu odbicie technik i metod postępowania z tworzywem, a także samego procesu twórczego; mimo że jego integralnym składnikiem jest inscenizacja, która może być wpraw-

³² M. Medek *Hluk ticha*, w: tegoż, *Texty*, Torst, Praha 1995, s. 49.

³³ Zob. F. Pasche *Le Bouclier de Persée*, „Revue Française de Psychanalyse” 1971 nr 5-6 (35), s. 859-870.

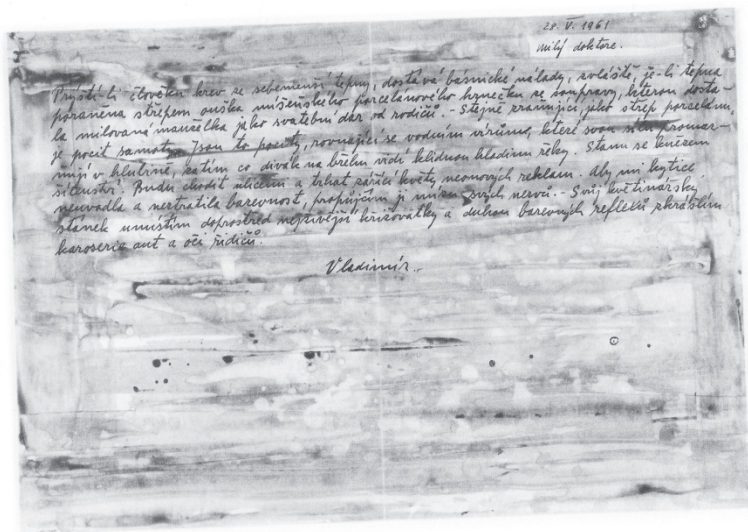
³⁴ G. Didi-Huberman *Ähnlichkeit und Berührung*, s. 10.

Szkice

dzie pojmowana jako iluzja, symulacja i symulakrum, niemniej jednak tylko iluzja, symulacja i symulakrum zdolne są wyrazić bycie, prawdę i autentyczność. Wyłącznie w inscenizacji i poprzez inscenizację mogą się one dla nas uobecnić. W odcisku łączy się przeszłość (poczynając od prehistorii) i moment teraźniejszy, anachronizm i nowoczesność. Chwila, uchwycenie momentalnego czy – precyzyjniej – bezczasowego „teraz” jest jedną z głównych motywacji Boudníkowskiego procesu twórczego.

Procesualność i performatywność nie są, jak się wydaje, związane u Boudníka z pojęciami prawdziwości, oryginału, oryginalności czy autorstwa, lecz z pojęciami niesubstytucyjności, jednostkowości charakteru pisma, „odcisku”, poprzez który jego sprawca pozostawia swój niepodmienialny, niepodrabialny ślad. Odcisk jest dla Boudníka zawsze również pozostawianiem śladu swej indywidualnej tożsamości. Jednoznaczny nacisk na procesualność, konstrukcję, twórczy gest i jego autentyczność pozwala rozsadzić od środka „przedstawienie” i „reprezentację” jako podstawowe kategorie sztuki tradycyjnej, w tym przypadku oficjalnej, socrealistycznej sztuki akademickiej, której przeciwstawia Boudník autentyczne „Kunstwollen” – swą artystyczną „wolę” jako opozycję wobec rutyniarskiej „umiejętności”.

Już na początku lat 50. Boudník tworzy fotogramy i szkice, które częściowo rysowane są spermą i krwią (il. 2). Krwia pisane są również niektóre listy do Bohumila Hrabala. Tworzenie przy użyciu płynów fizjologicznych ma dla Boudníka znaczenie szczególne: pełni ono funkcję nie tylko metonimiczną i mediacyjną, lecz



Il. 2 V. Boudník *Dopis krví*

również symboliczną i wyobraźniową. Słowo pisane krwią na powrót staje się ciałem, ciało i tekst lub grafika tworzą jedność. Powierzchnia grafiki ze śladami płynów fizjologicznych to inkarnacja ciała, które jest na różne sposoby ranione (poprzez przebijanie, przecinanie, nadpalanie, rozdrapywanie itd.). Związek między tworzeniem obrazu a krwiobiegami ma długą tradycję, sięgającą co najmniej XVII wieku, kiedy to powstawanie obrazu pojmowane było jako „meta-boliczny” proces przemiany materii. Nie chodzi jednak tylko o pozostawienie niepodrabialnie indywidualnego śladu, lecz również – by tak rzec – o negatywne *imitatio Christi*. Pojęcie „stygmatu” najczęściej definiowane jest jako „obraz” i „odcisk”, w tym sensie, że krew staje się inkarnacją cierpienia stygmatyzowanego artysty. Ponadto, pisze Georges Didi-Huberman, krew staje się „operatorem kreacji widzialnego”; odciskiem substancji, bezkształtną plamą, a jednocześnie śladem ciała³⁵. Między krwią a nasieniem istnieje ścisła zależność, polegająca na tym, że krew – jak twierdził Arystoteles – jest materią przyszłego życia, nasienie zaś (niczym logos) – źródłem jego kształtu. Krew i sperma na fotogramach, grafikach i papierze listowym Boudnika nie są realnymi śladami substancji cielesnych. Są krwią i nasieniem obrazu (rozumianego jako *pictura*) w dosłownym, nie zaś metaforycznym sensie tego słowa, jako coś absolutnie i „szorstko” (określenie Medka) realnego, w radykalnej opozycji wobec „bezkrwistego” i „bezpłciowego” akademizmu propagandowych obrazów socrealistycznych.

Opozycje plamy/detalu, powierzchni/głębii, rozkoszy/bólu, erekcji/rezurekcji, ejakulacji/strangulacji uznać można za opozycje fundamentalne i komplementarne dla życia i twórczości Boudnika od momentu jego artystycznego dojrzewania aż po samobójstwo poprzez powieszenie. Boudnik nawiązuje do „dziedzictwa” historycznej awangardy i to nie tylko poprzez świadomość nowoczesności i eksperymentatorstwa, ale również akcjonizm ulicznych performansów oraz manifesty „eksplozjonalizmu”. Tym, co łączy Boudnikowski akcjonizm z akcjonizmem awangardy przedwojennej, jest moment nagłego przeprowadzenia i jednocześnie zniesienia granicy między autorem a publicznością, które performatywnie realizuje się w manifestie i „działaniu”, umożliwiającym momentalną obecność i komunikację, słowo drukowane i mówione. Czyn i momentalność przenikają się w „teraz”, które dla awangardy stanowiło cel sam w sobie. Stwierdzić można, że Boudnik swym twórczym gestem nawiązuje do awangardowej „utopii chwili” w akcie samostworzenia, który przekracza wszelkie granice tego, co estetyczne³⁶. Podobnie jak dla pokolenia awangardy artystycznej początków lat 20. XX wieku doświadczeniem o znaczeniu fundamentalnym była pierwsza wojna światowa, tak dla Bo-

³⁵ G. Didi-Huberman *L'indice de la plaine absente. Monographie d'une tache*, „Travers” 1984 nr 30/31, s. 151-163.

³⁶ Na temat „utopii chwili” zob. zwłaszcza K.H. Bohrer *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003 oraz tegoż *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005 (przyp. tłum.).

Szkice

udnika i jego pokolenia doświadczenie formujące stanowiła druga wojna, która nie przyniosła wolności, lecz totalitarną dyktaturę. Sztuka niezależna znalazła się wówczas w izolacji, okazywała się nawet zagrożeniem życia.

Przełożyła *Hanna Marciniak*

Abstract

Josef VOJVODÍK
Charles University (Prague)

The Power of Touch – the Modernity of an Anachronism: Georges Didi-Huberman's Philosophy of Art

Georges Didi-Huberman, the philosopher of art and painting theoretician, focuses on a complementary association of visibility and tactility, the touch and the track/mark, the body and the picture (painting), visibility and 'readability' of a painting. His philosophy of art is original as it consists in a basically new inventive 'reading' of the great twentieth-century personages in the history and theory of art: Aby Warburg and Alois Riegl, as well as Walter Benjamin or Georges Bataille. This article focuses on one of the central topics of Didi-Huberman's afterthought: the materiality of a work of art and of touch/track. Dealing with, for instance, posthumous masks or wax figures, he considers impression of tracks/prints to be the fundamental 'anthropological paradigm', showing that the value of track – in spite of its being depreciated as an instance of 'primitivism' and 'anachronism' – proves to be essential and key.

Zbigniew KLOCH

Przedstawienie i prawda w kulturze doświadczenia potocznego

Historia filozofii zna wiele różnorodnych koncepcji prawdy. Jej klasyczna, arystotelesowska definicja mówi o zgodności sądu z rzeczywistością. Definicja marksistowska, akceptując w zasadzie tę antyczną, dodaje sobie właściwe kryterium prawdy – jest nim praktyka społeczna. Dawne i nowsze kompendia filozoficzne, podręczniki, słowniki i encyklopedie podają, że istnieją także nieklasyczne definicje prawdy: prawdziwe jest to, co oczywiste, ewidentne i co się zgadza z powszechnym przekonaniem. Za prawdziwy uważa się sąd niesprzeczny logicznie. W dyskursie filozofii o prawdziwości mówi się w odniesieniu do sądu lub zdania, prawda jest więc przynależna wypowiedzi, przejawia się w mówieniu, w słowie, które może zarówno przybrać postać *logosu*, jak i złośliwej uwagi pod adresem sąsiada.

Prawdziwość jest zatem związana z wypowiedzią, ta zaś z oznaczaniem, przedstawianiem. Myśl (sąd, zdanie), żeby zaistnieć społecznie, musi zostać wypowiedziana i choć komunikowanie nie jest gwarantem myślenia, filozofia powinna używać języka, aby się stać przedmiotem refleksji społecznej. Kultura jest logocentryczna, operuje przede wszystkim znakiem pisanym, myślenie zaś konstruuje sobie właściwe postaci komunikowania: „Z filozofii retoryka”¹, jak rzecz ujął Jacques Derrida.

W rozumieniu potocznym prawda sprowadza się do stwierdzenia faktu (nazwania, przedstawienia go). Status faktu przypisuje się zdarzeniom, które miały miejsce. Do faktów odnosi się więc kryterium prawdziwości i to zarówno w rozu-

¹ J. Derrida *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 3. Nawiązuje też do H. Arendt *Filozofia i metafora*, H. Buczyńska-Garewicz, „Teksty” 1979 nr 5 (47), s. 162-182.

mieniu potocznym, jak i naukowym. W rozumieniu potocznym prawdą jest powiadamianie o faktach. Zarówno rozważania potoczne, jak i refleksja filozoficzna pozwalają sformułować przekonanie, że prawda jest cenioną wartością kultury. (Personalisci sądzą nawet, iż jest wartością jedyną). Przysłowia i związki frazeologiczne wielu języków świadczą o tym, że choć prawda jest (ogólnie rzecz biorąc) wartością pożądaną, jej wypowiedzenie, a więc ujawnienie, może mieć wszakże nie tylko dobre skutki, lecz także – złe. Mówi się przecież: „Ta prawda by go zabiła”; „Lepiej mu nie uświadamiaj tej przykrej prawdy”. W warstwie leksykalnej, a jeszcze wyraziściej – w planie frazeologicznym, język jest nośnikiem wpisanego weń obrazu świata, kulturowych punktów widzenia i społecznych wartości. Semantyką i analizą pojęć uniwersalnych w różnych językach od lat (z powodzeniem) zajmuje się Anna Wierzbicka. Jest wiele nazw i językowych oznaczeń „prawdy”, które nawet w podobnych językach nie opisują świata w taki sam sposób. W rosyjskim oprócz wyrazu *prawda* występuje wyraz *istna*, który odnosi się nie tyle do stwierdzeń związanych z rzeczywistością, co do istoty rzeczy, do istoty świata, zatem do *p r a w d y a b s o l u t n e j*. Pisze Wierzbicka: „O ile charakterystyczna dla kultury rosyjskiej idea «istoty» – «prawdy absolutnej» – zajmuje z pewnością poczesne miejsce, to jednak idea «zwykłej» prawdy [‘prawdy’] jest dla niej jeszcze bardziej kluczowa”².

Słowo *prawda* w języku rosyjskim używane jest często z czasownikiem *rezat’* („ciąć”, „rżnąć”), co sugeruje, że doświadczanie prawdy może być czymś bolesnym (por. polskie zwroty: „wygarnął mu całą prawdę”, „rzuciłem jej prawdę w twarz”). Warto dodać, że w koncepcji Wierzbickiej „prawda” to kategoria, która należy do językowych uniwersaliów, jest pojęciem z repertuaru jednostek prostych – za ich pomocą definiuje się wypowiedzi złożone³. Prawda jest czymś powszechnie doświadczanym. Jest przeciwieństwem nie tylko „kłamstwa”, „fałszu”, lecz także „bajki”, „zmyślenia”, i przeciwstawieniem tego, co z różnych powodów musi (może, powinno) wcześniej czy później zostać ujawnione („Jeśli masz wątpliwości, mów prawdę”). Jest czymś, do czego się dochodzi powoli („Prawda jest córką czasu”), często mozolnie, z trudem, czego odkrycie sprawia radość, ale też rozczarowanie i ból.

Antropologicznie rzecz ujmując, jest prawda ważnym czynnikiem różnicującym: „rerum indem sui et fasi”⁴. W rozumieniu potocznym prawda ma swój „kształt”, „wygląd” („Przestań się oszukiwać, spójrz wreszcie prawdzie w twarz”),

² A. Wierzbicka *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, przeł. I. Duraj-Nowsielska, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007, s. 39. Zob. też A. Wierzbicka *Język, umysł, kultura*, wyb. prac pod red. J. Bartmińskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

³ A. Wierzbicka *Słowa klucze*, s. 62.

⁴ „Prawda jest probierzem samej siebie i fałszu”. Uwagi o potocznym rozumieniu prawdy formułuję na podstawie zwrotów i przysłów zawartych w: H. Markiewicz, A. Romanowski *Skrzydlate słowa. Seria druga*, PIW, Warszawa 1998, s. 1259-1260.

można ją wizualizować. Jest zatem inaczej niż w ujęciu filozoficznym, gdzie sąd lub twierdzenie prawdziwe ma przede wszystkim postać werbalną. Jednak (warto przypomnieć), że to właśnie w filozofii (aż do czasów Bergsona) prawda kojarzona była ze zmysłem wzroku, z widzeniem⁵.

Teoria znaku skłonna jest z „widzeniem” kojarzyć przede wszystkim znak graficzny, zaś wśród znaków, które „coś pokazują”, szczególne miejsce w iluzji przedstawienia przypisywać znakom ikonicznym, obrazom. Obraz jest więc takim typem znaku, który prezentuje (przedstawia, unaocznia) własną treść. Wiadomo też, że interpretacja znaku ikonicznego dokonuje się poprzez odniesienie do potocznej wiedzy o świecie, wpisanej w świadomość tego, kto się stara znak „przeczytać”, bowiem ten rodzaj znaków rozumiany jest przede wszystkim w odniesieniu do doświadczenia przeszłego⁶. Wartość znaków języka wyznacza kod, znaków przedstawiających – doświadczenie: musimy wiedzieć, jak wygląda koń, aby na rysunku (fotografii, filmie) rozpoznać to zwierzę. Znaki ikoniczne są z tego powodu powszechnie rozumiane (rozpoznawalne), a dzięki swej naturze (zasadzie oznaczania) bardzo podatne na zjawisko mitologizacji i przydatne do celów tworzenia „złudzeń” mitycznych. Przydatne, ponieważ adresat ma przekonanie, że to, co ogląda własnymi oczyma, jest autentyczne, prawdziwe, rzeczywiste⁷.

Rozwój technik utrwalania obrazu i przypomniane tu właściwości znaku przedstawiającego przyczyniły się z pewnością do upowszechnienia fotografii jako środka rejestracji i konstruowania rzeczywistości, jako dokumentu i narzędzia artystycznej kreacji.

Fotografia reprodukuje świat i zarazem „koduje” go. Obraz przedstawia to, co widać, „nazywa” w ten sposób fakty, zdarzenia, zaszłości, co do których istnieje mniemanie, że warto je utrwalić. Obraz fotograficzny reprodukuje rzeczywistość w określonej postaci – „nadaje” jej kształt i wygląd. To między innymi dzięki pracy zawodowych reporterów i zdjęciom anonimowych fotografów kształtuje się nasza wiedza o tym, jak w 2001 roku wyglądał atak terrorystów na World Trade Center i – wiele lat wcześniej – jak wyglądali więźniowie obozów zagłady w chwilę po wyzwoleniu przez aliantów. Dzieje się tak mimo istnienia zapisów filmowych zdarzenia, które często pozostaje w naszej pamięci jako nieruchomy obraz, scena. Fotografia kawałkuje rzeczywistość, pozbawia ją ciągłości, „parceluje”, przekształca w znaki, sytuuje poza czasem, pozwala światu trwać w postaci obrazu, będącego w istocie znakiem indeksalnym wydarzenia. To ją różni od reportażu filmowego i telewizyjnego, która raczej reprodukuje rzeczywistość, niż ją oznacza. Fotografia przed-

⁵ H. Arendt *Filozofia i metafora*, s. 185.

⁶ Sprawę teoretycznych aspektów znaczenia obrazów i znaków werbalnych upraszczam tu w znacznym stopniu. Por. R. Jacobson *Kilka uwag o Peirce’u poszukiwaczu dróg w nauce o języku*, w: tegoż *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wyb. i wstęp M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989, s. 57.

⁷ J. Łotman *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 51.

stawia świat w bezruchu, podczas gdy telewizja i film, wykorzystując rytm zmieniających się obrazów, stwarzają złudne wrażenie powtarzalności czasu i zdarzeń⁸. Jestem skłonny sądzić, że to fotografia, nie film z wpisanymi w jego istotę obrazami ruchu, kształtuje nasze wizualne wyobrażenia faktów, których bezpośrednio nie doświadczamy.

Piszący o fotografii uparcie podkreślają, że jest ona zarazem rekonstrukcją i konstrukcją rzeczywistości, istnieje więc w przestrzeni pomiędzy dokumentem a sztuką. To sąd, z którym trzeba się zgodzić: fotografia jest tekstem budującym świat znaczeń, lecz także tekstem ten świat odwzorowującym. Tak twierdzi między innymi André Rouillé, tak też uważają inni piszący na ten temat, między innymi Sławomir Sikora, którego książka o fotografii sytuuje swój przedmiot gdzieś pomiędzy dokumentacją a symbolizacją rzeczywistości⁹.

Sikora przytacza wątpliwości związane ze zdjęciem *Spanish Republican Soldiers in Very Instant of his Heath* (opublikowanym w „Vu” w roku 1936), które zrobił znany fotograf Robert Capa. Tytuł zdjęcia, który jest przecież modulatorem semantyki obrazu, sugeruje, że mamy do czynienia z dokumentem, zdarzeniem utrwalonym w ułamku sekundy, z faktem. Komentatorzy zdjęcia Capy uważają, że w istocie chodzi tu o *quasi*-dokument, zdjęcie w pewnym stopniu pozowane, choć z pewnością nie inscenizowane. Wiedza o genezie tej fotografii nie ma większego znaczenia dla zrozumienia obrazu, który daje się łatwo zinterpretować w warstwie wizualnej, w planie denotacyjnym, nie stwarza też większych trudności podczas lektury znaczeń symbolicznych. Przedstawienia tego rodzaju przez większość odbiorców zdjęcia odbierane będą jako przedstawienie wydarzenia prawdziwego, skoro fotografia przede wszystkim odwzorowuje świat. W swym prymarnym aspekcie obraz podlega identyfikacji. Ale fotografia jako tekst semiotyczny podlega interpretacji, w trakcie której w obraz „wpisywane” i „dopisywane” są znaczenia symboliczne.

Fotografii przypisuje się potocznie status przedstawienia prawdziwego, prawda zdjęcia daje się jednak spostrzegać jako zjawisko stopniowalne. Chcę w ten sposób powiedzieć, że chociaż w powszechnym przekonaniu to, co widać na fotografii, ma status faktu, zdarzenia, to jednak użyta konwencja prezentacji obrazu, stylistyka zdjęcia, ma duży wpływ na postrzeganie fotografii bądź jako prostej prezentacji (odwzorowania świata), bądź też jako konstrukcji, kreacji: ingerencji w świat przedstawiany.

Z tego punktu widzenia spróbuję porównać zdjęcie z powstania warszawskiego [il. 1] i dwie fotografie z wojny w Iraku i walk w Afganistanie, nagrodzone na konkursie „Word Press Photo 2007” w roku 2008: Tima Hetheringtona i Mike’a Kam-

⁸ Zob. S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAiF, Warszawa 1985; A. Rouillé *Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Heldman, w: tegoż *Fotografia*, Universitas, Kraków 2007.

⁹ S. Sikora *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.



Il. 1 Zdjęcie z powstania warszawskiego

bera¹⁰. Używając kategorii, jakimi posłużył się Roland Barthes w książce o fotografii¹¹, powiedzieć można, że s t u d i u m tych zdjęć odsyła oglądającego do wyobrażeń walki, wojny, konfliktu i ich obrazowych kodów, intertekstów, wyznaczanych przez już widziane przedstawiania. Tytuł lub podpis pod zdjęciem steruje lekturą tekstu obrazowego; mówię o zjawisku znanym, wręcz oczywistym. Ale, o ile fotografie Hetheringtona i Kamera mają podpisy („Amerykański żołnierz drugiego plutonu [...] w bunkrze w Korengal Valley w Afganistanie [...]”, „Poszukiwania zaginionego żołnierza [...]”), zaś zdjęcie z powstania podpisu nie ma. Ale i nie mamy też wątpliwości, że chodzi tu o fotograficzny dokument, zdarzenie utrwalone przed laty. Zdjęcie przedstawia żołnierzy, ciężarówkę i budynki różnej wysokości. Jest to fotografia powstańców zrobiona w 1944 roku w okolicach Nowego Świata (dziś numer 69) w pobliżu Kościoła św. Krzyża w Warszawie (to trzeba wiedzieć, gdyż trudno te informacje wywnioskować ze zdjęcia). W identyfikacji znaczenia obrazu potrzebna jest wiedza o świecie, która pozwala na interpretację tego, co zdjęcie przedstawia. Oraz – wiedza pozatekstowa o rzeczywistości, jej wyglądach, zaszłościach historycz-

¹⁰ Do obejrzenia na stronie www.worldpressphoto.org, sekcja „Contest”, zakładka „Contest archive”.

¹¹ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 43. Zdjęcia z powstania uzyskałem dzięki uprzejmości pana Roberta Przybysza, który pokazał mi je w Internecie oraz pomógł w gromadzeniu pozostałego materiału ilustracyjnego.

nych. Umieszczenie obrazu w takich kontekstach pozwala nadać sens przedstawieniu. I w tym, i w kolejnych przypadkach, *spectrum* (tu także nawiązuję do terminologii Barthes'a) zdjęcia odsyła do kodów, wyobrażeń walki i wojny w ich XX-wiecznej postaci. To wiedza, która fotografię pozwala opisać w kategoriach faktu, a faktem przecież przypisuje się kwalifikację prawdziwości. Stylistyka zdjęcia (będąca często pochodną użytych zabiegów technicznych) wprowadza dodatkowe wartości semantyczne: sepia i zdjęcie czarno-białe, na którym widnieją niegdyśjsze pojazdy i ludzie ubrani inaczej niż to jest dzisiaj w modzie, wskazują na czas przeszły, sugerują autentyzm wydarzeń („Tak było”).

Zdjęcia z Afganistanu i Iraku także przedstawiają żołnierzy. Tło, oznaki identyfikacji przedstawienia, kody obrazowe miejsca i czasu, czyli wszystko to, co według terminologii Barthes'a składa się na *spectrum*, są w tym przypadku również łatwo rozpoznawalne. U Hetheringtona pólleżący żołnierz trzyma się za głowę, fotografia z cyklu zrobionego przez Kamera przedstawia żołnierzy idących nocą, ich ledwie zarysowane sylwetki na tle fioletowego nieba. Co w tych fotografiach uderza, zaskakuje, przyciąga, niepokoi, co jest zatem ich *punctum* (znów się odwołuję do terminologii Barthes'a), to jednorodność kolorystyczna obrazu: postaci są częścią świata, którego wygląd współtworzą. Nagrodzone na „Word Press Photo” zdjęcia eksponują swe walory artystyczne w taki sposób, że można powiedzieć, iż *punctum* zdjęcia odnosi się nie tylko do tego, co fotografia przedstawia, lecz do samego przekazu. Dokument przekształca się zatem w ten sposób w tekst artystyczny, w sztukę. Albo inaczej: „kreacyjność” dominować zaczyna nad „prawdziwością”, co nie oznacza, że ta w ogóle znika, lecz że się nie objawia w taki sam sposób, jak w przypadku zdjęć z walczącej w latach wojny Warszawy. Chodzący po pionowej ścianie mnisi z fotografii zrobionych przez Tomasza Gudzowatego w klasztorze Shaolin prowokują pytanie: jak to jest możliwe, nie zaś – czy się autor fotografii posłużył tu sprytnym trikiem.

Obrazowi fotograficznemu przysługuje cecha prawdziwości, lecz w kulturze ogromnych możliwości elektronicznej kreacji obrazu prawda zdjęcia nie jest już tą, która odnosiła się do dawnych dagerotypów. Fotografia odwzorowująca świat jest mimetyczna, zaś fotografia artystyczna, kreacyjna – epifaniczna: przedstawia rzeczywistość za pomocą sobie właściwych kodów estetycznych. Jest jej obrazem i tropem¹².

Ale znane są także przypadki, gdy fotografia mająca za zadanie rejestrować i utrwalać świat, fotografia faktograficzna, staje się w społecznym odbiorze dziełem sztuki¹³. Myślę o zdjęciach z kartotek policyjnych z Sydney z lat 1912-1948,

¹² Nawiązuję do pomysłu opisanego relacji tekst – rzeczywistość z książki: R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

¹³ „Miasto cieni. Mug shots – fotografia policyjna z początków XX wieku”, Sydney, Australia, 31.01.2008–16.03.2008, Krakowskie Przedmieście 33, Warszawa, Yours Galery.

o zdjęciach, które uporządkował i zaprezentował Peter Doyle, autor kryminalów i kurator Muzeum Wymiaru Sprawiedliwości z Sydney.

W założeniu te zdjęcia są dokumentem. Przedstawiają osoby skazane lub podejrzane; na zdjęciu jest numer ewidencyjny, widać ślady linii, które ten numer pozwoliły na negatywie w miarę prosto wpisać, nad fotografowanymi widnieje nazwisko. Ich autorzy są anonimowi, pracują w policji w Sydney. Zdjęcia nie służą sztuce, lecz identyfikacji. Wiedzą o tym fotografowani, np. przestępca T. Bede, który nie pozwolił się sfotografować z otwartymi oczami. Na zdjęciu widnieje napis: „This man refused to open his eyes”. To ciekawe, ale w takiej decyzji fotografowanego doszukiwać się można chyba jeszcze mitycznego przekonania o spojrzeniu jako świadectwie prawdy i o obrazie jako dowodzie istnienia. I dziś zresztą znane jest mniemanie, że człowieka można „rozpoznać” po oczach, że spojrzenie jest świadectwem charakteru, obrazem duszy. Przestępcy fotografowani są w przestrzeniach komisariatu: na korytarzu, na tle toalety, chodzi więc o rejestrację, o utrwalenie wyglądu osoby. Te zdjęcia to najczęściej kadry w planie amerykańskim, fotografie całej postaci. Identyfikacja to przede wszystkim oczy, twarz, a dalej – cała sylwetka. Fotografowani przyjmują pozy, wykonują gesty, które sugerują, że chcą uniknąć identyfikacji lub przeciwnie – jak podczas zdjęć rodzinnych – ładnie się zaprezentować. Można zastanawiać się, jak silnie oddziałuje na nas repertuar gestów i póz, które określają kanony wizualne estetyki naszej kultury, że nawet w sytuacjach, o jakich tu mowa, podsądni się do nich odwołują. Obraz reprezentuje sam siebie. Jest, istnieje, a dzięki tym właściwościom istnieją też osoby na zdjęciach. Ale zdjęcie reprezentuje zawsze czyjś punkt widzenia, obiektywność przekształca więc w subiektywność widzenia świata, trójwymiarową rzeczywistość sprowadza do dwu wymiarów, a w sumie – realność transformuje w znaki. Zasady ich funkcjonowania, estetyczne konwencje naszej kultury, zmiana pierwotnej funkcji fotografii z czysto informacyjnej na informacyjną i symboliczną sprawiają, że zdjęcia wystawiane przez Doyle’a stają się obiektem sztuki. I tak są też spostrzegane: „Wartość artystyczną tych zdjęć odkrywamy dopiero dziś. Ich prostota i bezpretensjonalność robią ogromne wrażenie”¹⁴. Są spostrzegane jako sztuka, bo zarówno w planie przedstawienia, jak w wymiarze stylistycznym pozwalają się łatwo zsemantyzować, a tym samym przełożyć, przetłumaczyć informacyjny wymiar przekazu na znaczenia symboliczne. Komentarz słowny i ekspozycja na wystawie z pewnością się do tego przyczyniają. Stają się sztuką, ponieważ wpisują się w nasze wyobrażenia o sztuce. Są przy tym nietradycyjne jak na potoczne wyrażenia o zdjęciach z policyjnych kartotek (zdjęcie *en face* i profil, numer identyfikacyjny etc.). Ale „mug shot” w slangu oznacza zdjęcie gęby, bo to przecież przede wszystkim twarz pozwala ustalić tożsamość. W zdjęciach z Sydney zawarty jest pewien nadek w stosunku przedstawienia koniecznego, wyrażający się w sposobie kadro-

¹⁴ *Mug shots – fotografia policyjna z początków XX wieku*. „Policyjne zdjęcia prostytutek i złodziei stały się sztuką”. („Czas Wolny”, dodatek do: „Polska. The Times” 1.02.2008, s. 14).

wania, technikach wykorzystania światła: „Fotografowie korzystali z naturalnego światła w celi, co zmiękczało rysy pozującego”¹⁵. Zdjęcia te to także obraz czasu przeszłego. To wszystko otwiera przestrzeń interpretacyjną dla dokumentu, przekształca informację przypisaną dokumentowi w tekst, któremu z kolei przypisujemy właściwości wypowiedzi artystycznej.

I dokument, i sztuka stanowią bowiem przekład zdarzeń na znaki, na opowieść, narrację. Porównajmy z tego punktu widzenia wspomnienia Władysława Szpilmana, *Śmierć miasta* (1946) i film Romana Polańskiego *Pianista* (z 2002 roku). Zarówno w książce, jak i w jej filmowej adaptacji ważną rolę w opowiadaniu o doświadczeniach Szpilmana odgrywają zwłoki zastrzelonej na ulicy dziewczyny, prawdopodobnie łączniczki AK. Obraz koduje informację wraz z wpisanym weń punktem widzenia. W filmie Polańskiego dziewczyna po raz pierwszy pojawia się w planie ogólnym, jest widziana z góry, z okien mieszkania, gdzie się ukrywa Szpilman. Plan ogólny konotuje obiektywny punkt widzenia, prawdę przedstawienia, choć w tym konkretnym przypadku jest to punkt widzenia Szpilmana, w więc subiektywny właśnie. Narracja filmowa dokonuje prawie wiernego przekładu opowiadania Szpilmana na znaki ikoniczne:

Ulica była poza tym pusta tylko chodnikiem pod moimi oknami szła para ludzi, mężczyzna i kobieta, z podniesionymi rękami. Z mojego punktu obserwacyjnego nie widziałem konwojujących ich Niemców. W pewnej chwili oboje poderwali się i zaczęli biec. Kobieta krzyknęła: „W lewo, w lewo!”. Mężczyzna pierwszy znikł z pola widzenia. W tej samej chwili huknęła seria strzałów, kobieta zatrzymała się, złapała za brzuch, potem osunęła się miękkim, workowatym ruchem na zgiętych kolanach ku ziemi. Nie tyle upadła, ile przysiadła na tych kolanach, opierając się prawym policzkiem o asfalt jezdni i w tej sztucznej, trudnej pozycji została.¹⁶

W filmie Polańskiego Szpilman widzi zwłoki kobiety także przez wizjer w drzwiach, gdy – już z wysokości parteru – stara się zorientować, co się dzieje na ulicy. I po raz kolejny, gdy czołga się przez ulicę w stronę zniszczonego szpitala, licząc, że znajdzie tam bezpieczniejszą kryjówkę:

Szeroka jezdnia zasłana dość gęsto trupami, wśród których leżał dotąd trup kobiety zabitej drugiego dnia powstania, oświetlona była czerwono łunami pożarów. Położyłem się na brzuchu i zacząłem czołgać w stronę szpitala. Co pewien czas przechodzili Niemcy, pojedynczo lub grupami. Wówczas zamierałem udając, że jestem jednym trupem więcej.¹⁷

W książce Szpilmana narracja konsekwentnie prowadzona jest z personalnego punktu widzenia: opowiada ten, który spraw i rzeczy doświadczył, który przeżył

¹⁵ A. Jacewicz *Zbrodnia i sztuka. Zakazane rewiry*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do: „Gazeta Wyborcza” 9.02.2008, s. 41.

¹⁶ W. Szpilman *Śmierć miasta. Pamiętnik Władysława Szpilmana 1939-1945*, oprac. J. Waldorff, Wiedza, Warszawa 1946, s. 165.

¹⁷ Tamże, s. 173.

wszystko to, co wydawało się niemożliwe do przeżycia. Szpilman jest więc i świadkiem, i źródłem; i opowiadającym i poświadczającym prawdę opowiadania. Fakt, że *Śmierć miasta* w istocie zapisana została przez Jerzego Waldorffa¹⁸, niczego nie zmienia w kwestii, jaką się tu zajmuję. Polański konstruuje swoją opowieść o Szpilmanie w taki sposób, że jest ona zbudowana z elementów narracji, jakie bez reszty można przypisać optyce bohatera, i takich, które eksponują inne punkty widzenia. Trzecie spotkanie Szpilmana z trupem jest pokazane w półzbliżeniu, z perspektywy narratora, który Szpilmanem z pewnością nie jest. Polański eksponuje silniej niż w książce cienką granicę bycia i niebytu, prześlizgiwanie się bohatera

między życiem a śmiercią. Kadr omawianej tu sceny jest tak zbudowany, że w pewnym momencie głowa Szpilmana znajduje bardzo blisko głowy nieżyjącej łączniczki, obie postaci na ekranie wydają jak trupy [il. 2, 3].

Leżąca znajduje się w dość dziwnej pozycji,



Il. 2. Kadr z filmu *Pianista*

mówi się o tym kilkakrotnie w książce, a film to zdarzenie eksponuje. Ułożenie ciała (policzek na asfalcie albo – w filmie – na bruku, ręka nienaturalnie leżąca wzdłuż ciała¹⁹) ułatwia symbolizację przedstawienia: „dziwny” obraz, podobnie jak

„dziwna” wypowiedź prowokują odczytania metaforyczne. Tekst słowny trzeba skonkretyzować w postaci obrazu, ten zaś podsuwa określoną wizualizację zdarzenia, która współtworzy stereotyp wyobraźniowy tego, co się stało. Obraz konstruuje namiastkę realnej sceny, sytuując relacje w przestrzeni, ukazując jej zabudo-



Il. 3 Zbliżenie postaci z ilustracji 2

¹⁸ Fakt udziału Waldorffa negowany jest przez Andrzeja Szpilmana, autora wstępu do drugiego wydania pamiętników. Zob. na ten temat J. Leociak *Pamiętniki Władysława Szpilmana. Zdumiewająca przemiana*, „Rzecz o książkach” 2001 nr 13, dodatek do: „Rzeczpospolita” 3.01.2001.

¹⁹ U Polańskiego kobieta leży na bruku, a nie na asfalcie.

wanie, rozmieszczenie rzeczy i osób. Buduje wyobrażenie o wyglądach. Jednakże punkt widzenia w języku i opowiadaniu za pomocą obrazów jest zawsze punktem widzenia osoby, jakiejś postaci (o czym wiadomo z prac Michaiła Bachtina). Prawda narracji jest zatem prawdą personalną, prawdą pewnej świadomości. Weryfikacja prawdziwości opowiadania przebiega w odniesieniu do wiedzy o zdarzeniach, faktach. Ale to nie słowom, lecz obrazowi skłonni jesteśmy przypisywać walor prawdziwości, zgodnie z formułą: „Nie wierzę słowom, gdyż widzę oczyma”. Obraz ukazuje, a zatem stwarza to, co pokazuje, sam przy tym jest czymś realnym, widocznym, istniejącym i wskazującym na istnienie, któremu przynależy cecha prawdziwości, zgodnie z przekonaniem powszechnym. „Prawda jest najlepszym obrazem i najlepszą propagandą” – twierdził Capa w wywiadzie dla „New Word-Telegram”, z września 1937 roku²⁰. Powracam do znanej tezy: fotografia oscyluje pomiędzy odtworzeniem, dokumentacją a symbolizacją, kreacją przedstawienia. Ta właściwość wiąże się z iluzorycznością znaku ikonicznego, z dopełnieniem funkcji prostego oznaczania:

Iluzoryczność znaku polega na tym, że zawsze „wydaje się” on, to jest znaczy coś innego niż jego postać zewnętrzna. Do tego należy dodać, że w sferze sztuki wieloznaczność planu treści gwałtownie wzrasta. Sprzeczność między realnością a iluzorycznością tworzy to pole znaczeń semiotycznych, w których żyje każdy tekst artystyczny.²¹

I powtórzę raz jeszcze: w rozumieniu potocznym prawda jest czymś stopniowo-
walnym, wypowiedź (sąd, twierdzenie, opowiadanie) może być nią nasycone w mniejszym lub większym stopniu (zgodnie z formułami: „Cała prawda, całą dobę” albo „Te drobne kłamstewka nikomu nie szkodzą”). Takiemu mniemaniu sprzyja natura dwu podstawowych systemów znakowych kultury: zbudowanych ze słów i z obrazów. Znaki ikoniczne, podatne na mityzację²² ze swej natury, poprzez fakt, że pokazują to, co oznaczają, są szczególnie predysponowane do tworzenia złudzenia prawdziwości świata, który reprezentują.

²⁰ Cytuję za A. Kershaw *Capa. Szampan i krew. Burszliwe życie legendarnego fotoreportera, jednej z wielkich ikon XX wieku*, przeł. M. Piekoszowski, Fontanna, Warszawa 2008, s. 63.

²¹ J. Łotman *Semiotyka sceny*.

²² O relacjach obrazu, metafory i mitu pisała między innymi Olga Frejdenberg, do której koncepcji tu nawiązuję. Zob. O. Frejdenberg *Obraz i pojęcie*, przekł. i pośl. B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2007.

Abstract

Zbigniew KLOCH
University of Warsaw

(Re)presentation and Truth in the Culture of Common Experience

This article attempts at determining the relation between common ideas on what truth is and the characteristics of representing signs that encode the image of reality in a certain specific way, thus creating an illusion of a true nature of such representation. The role of photography is also discussed in the shaping of the image of historic events. Another subject-matter is the relation between iconic signs and verbal signs, on the example of, inter alia, *The Pianist*, the film made by Roman Polański based on Władysław Szpilman's book *Śmierć miasta* ['Death of a City']. Moreover, an analysis is provided of photographs from police files of the Justice & Police Museum of in Sydney, Australia, and of those from the 2007 Word Press Photo contest edition. The article is concluded by remarks on the role of photography in today's culture.

Paweł ZAJAS

O naturze pośledniego owada.

Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcjonalną

Geert Mak – znany holenderski autor literatury niefikcjonalnej – uskarżał się w wykładzie wygłoszonym w 1999 roku, że w kwestii zawikłanych relacji pomiędzy fikcją i literaturą mamy do czynienia z dwoma nieporozumieniami. Pierwsze z nich to stwierdzenie: każdy tekst fikcjonalny jest literaturą. Drugie nieporozumienie wydaje się jeszcze bardziej rozpowszechnione i brzmi następująco: każdy tekst literacki ma status fikcjonalny. Nasuwa się więc pytanie: jaki status ma literatura niefikcjonalna, literatura faktu, reportaż literacki, *creative non-fiction*? Zdaniem Maka w oczach większości krytyków i czytelników literatura (bezprzymiotnikowa) to – cytował w tym miejscu holenderskiego nestora dziennikarstwa Henka J.A. Hoflanda – coś w rodzaju „wyższego gatunku owada”. Wszelka inna produkcja literacka skazana jest na status „owada pośledniego”¹. Literatura faktu jest „kopciuszkiem”, pozostającym w cieniu gatunku królewskiego – powieści.

Uwaga wygłoszona przez holenderskiego pisarza mogła wydawać się polskiemu czytelnikowi już w momencie jej wygłoszenia całkowicie anachroniczna. Podczas gdy w Holandii lawinowy wzrost popularności literatury niefikcjonalnej datuje się dopiero od drugiej połowy lat 90. XX wieku, w Polsce reportaż literacki, ów „symboliczno-realistyczny produkt”², pojawił się niemal równolegle z amery-

¹ G. Mak *Enkele gedachten van een laag insect. Over non-fictie in de literatuur*, „Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden” 2009, s. 17.

² M. Zaręba *Dziennikarz jest świadkiem*, „Conrad Festival”, dodatek do: „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 23, s. 13 (tekst będący przedmową do wydanego w Szwecji wyboru polskich reportaży literackich zatytułowanego *Ouvertyr till livet*).

kańskim *New Journalism*. U nas jednak produkt ten był paradoksalnym wytworem działań komunistycznych cenzorów:

Ponieważ sami nie mogli wypowiadać rzeczy, które nie były budujące, młodzi reporterzy konstruowali często swoje teksty tak jak sztuki teatralne, gdzie sama diagnoza pojawiała się, migocząc w spotkaniach między autentycznymi scenami i replikami. I w taki to sposób cenzura nieświadomie wyswatała reportaż z literaturą i teatrem.³

Obecnie wielu twórców literatury niefikcjonalnej korzysta z technik narracyjnych wypracowanych na gruncie beletrystyki. Mamy też do czynienia z nurtem przeciwnym: autorzy kojarzeni z beletrystyką piszą książki ocierające się o literaturę niefikcjonalną. Jednocześnie pojawia się coraz więcej literatury niefikcjonalnej łączącej literacki styl z historyczną lub dziennikarską treścią.

Geert Mak poruszył jednakże w swoim wystąpieniu istotną kwestię, która do dnia dzisiejszego nie doczekała się należytego rozwiązania teoretycznoliterackiego. Postawił mianowicie pytanie o sens utrzymywania granicy pomiędzy fikcją i „nie-fikcją”. Oba obszary piśmiennictwa korzystają przecież z tych samych elementów: piszą o ludziach, a raczej o tym, co ludziom się przydarza. Czy powinno nękać nas pytanie, czy coś zdarzyło się naprawdę, czy też jest jedynie zmyśleniem – jeśli otrzymaliśmy efektowną narrację? A może rozgraniczanie obu gatunków leży właśnie w ich obopólnym interesie?

Pozostawię ową kwestię przez moment w zawieszeniu. Na samym początku wypada się bowiem wytłumaczyć z zasięgu używanego przeze mnie terminu „literatura niefikcjonalna”. Małgorzata Czermińska postawiła niegdyś pytanie o sens ujmowania literatury niefikcjonalnej jako całości. W ślad za innymi badaczami wyróżniła jej trzy zasadnicze obszary: literaturę faktu (reportaż i jego formy pokrewne, na przykład relacje z podróży), literaturę „dokumentu osobistego” (termin autorstwa Romana Zimanda obejmujący m.in. autobiografię, dziennik, pamiętnik, wspomnienia) oraz esej⁴. Stosując się to tego dość rozsądnego, jak się wydaje, podziału mógłbym zawęzić swoje rozważania do obszaru literatury faktu. Większość tekstów określanych angielskim terminem *creative non-fiction* mieści się z pewnością w pojemnej definicji słownikowej, która do literatury faktu zalicza „współczesną literaturę narracyjną o charakterze dokumentalnym, obejmującą gatunki z pogranicza literatury i dziennikarstwa” oraz dzieła „tworzone bez specjalnego zamiaru literackiego”, w których „swoista literackość stanowi wartość naddaną”⁵. Michał Głowiński, autor owej definicji, zaznacza jednocześnie, że

³ Tamże.

⁴ M. Czermińska *Badania nad prozą niefikcjonalną – sukcesy, pułapki, osobliwości*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 437.

⁵ M. Głowiński *Literatura faktu*, hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 285.

w wielu przypadkach „granice pomiędzy literaturą faktu a innymi odmianami literatury zacierają się” i podaje jako przykład pisarstwo Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall⁶. Mimo to pozostają przy terminie „literatura niefikcjonalna”. Dlaczego? Problematiczne wydaje mi się bowiem choćby oddzielenie współczesnej literatury faktu od literatury dokumentu osobistego. Ta pierwsza ma z założenia dążyć do bezstronności, koncentrować się na przedmiocie, starać unikać subiektywności. Druga oscyluje pomiędzy „naocznym świadectwem” (tym samym mogąc zbliżyć się do literatury faktu) a „pisanie o sobie wprost”⁷. Sama Czermińska przyznaje, że nie da się z niewzruszoną pewnością wytyczyć linii demarkacyjnej pomiędzy tymi dwoma obszarami prozy niefikcjonalnej⁸.

Snucie rozważań o „literaturze niefikcjonalnej”, ujmowanej jako pewna całość w opozycji do „powieści”, wynika nie tylko z genologicznych wątpliwości i dylematów klasyfikacyjnych. Ma być przede wszystkim odpowiedzią na coraz częściej kwestionowaną granicę (tym samym powracam do problematyki podnoszonej przez Geerta Maka) pomiędzy referencyjnością i fikcjonalnością. Zwrot narratystyczny uwidatnił konstrukcyjny charakter procesów poznawczych, pośredniczenie dostępu do nagich faktów, nieuniknioną beletryzację doświadczenia. Grzegorz Grochowski zwrócił uwagę na fakt, że coraz częściej „nawet teksty deklarujące przestrzeganie paktu referencyjnego traktuje się jako przekazy nieuchronnie zarażone wirusem kreacyjności i zmyślenia”⁹. Z punktu widzenia narratystów literatura niefikcjonalna będzie więc fikcją wypierającą się samej siebie, „fikcją obłudną, nieświadomioną, niepokodzoną ze sobą”. Ich zdaniem, literatura faktu to „fikcja, która z drugiej strony, przez absurdalne restrykcje, jakie na siebie nakłada, pozbawia się mocy kreacyjnej, mogącej wyprowadzić ją na inny poziom, ku innej formie prawdy. Jest to fikcja drugiej sfery, biedna, wstydliva i sparaliżowana”¹⁰. Sam koncept literatury faktu jest dla narratystów ułudą, ponieważ zakłada ona istnienie prawdy zewnętrznej oraz tekstu, który ją może odtwarzać.

Oddzielenie tekstów referencyjnych i fikcjonalno-artystycznych stanowi oczywiście osobliwość dość świeżej daty, którą należy łączyć z modernizmem. Jeszcze w świadomości romantycznej nie mógł zyskać na znaczeniu problem, czy pamiętnik należy do piśmiennictwa artystycznego, czy do twórczości pozaliterackiej. Oba rodzaje tekstów podlegały tym samym wzorcom retorycznym. Ekspansja literatu-

⁶ Tamże.

⁷ M. Czermińska *Badania nad prozą...*, s. 438.

⁸ Tamże.

⁹ G. Grochowski *Pytania o niefikcjonalną prozę dyskursywną*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2005, s. 651.

¹⁰ P. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Grabowski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001, s. 4.

ry niefikcjonalnej, zakładającej „rozdzielność funkcji poznawczych i estetycznych, dychotomię życia i dzieła, przeciwstawienie fikcyjnego narratora i rzeczywistego autora”, stanowiła tendencję opozycyjną wobec „uprzywilejowanego przez modernizm modelu literatury autonomicznej, samocelowej, antymimetycznej”¹¹. Obecnie jednak następuje widoczna erozja powyższych opozycji, relacje pomiędzy poszczególnymi odmianami piśmiennictwa stają się coraz bardziej zamazane. Wyrażne opozycje ustępują miejsca gatunkom hybrydycznym, transgresyjnym. Zarówno utwory związane z beletrystyką, jak i te kojarzone z dokumentaryzmem są opisywane jako pole „współdziałania prawdy faktów i kreacji artystycznej”¹².

W ten sposób we współczesnej myśli literaturoznawczej proza niefikcjonalna często jest traktowana jako forma tekstualizacji doświadczenia równorzędna z literacką fikcją. Grzegorz Grochowski pisze o przesunięciu akcentów badań w następujący sposób:

Można więc przyjąć, że obecnie tendencją dominującą w dyskursie humanistyki jest przechodzenie od genologii do antropologii. [...] Stosunkowo niewiele uwagi poświęca się też szczegółowym zagadnieniom genologicznym, takim jak na przykład sposób istnienia formy gatunkowej, teoretyczny status typologicznych kategorii [...]. Proza niefikcjonalna dość rzadko zostaje ujęta od strony swojej *differentia specifica*, znacznie częściej występując jako główny bohater w monograficznych omówieniach pewnych bloków problemowych, formacji kulturowych, doświadczeń i procesów dziejowych, a także w dysertacjach poświęconych dorobkowi poszczególnych pisarzy. [...] Innymi słowy, literatura ta wzbudza swoje szerokie i głębokie zainteresowanie, ale w większości przypadków nie jako przedmiot sam w sobie warty uwagi, ale jako swoiste medium dla spraw o wysokiej randze filozoficznej, moralnej, kulturowej, światopoglądowej.¹³

Jako przykład Grochowski podaje książkę Marka Zaleskiego *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*¹⁴ – pracę poświęconą dyskursowi autobiograficznemu, w której autor obywateli się bez jakichkolwiek specyfikacji genologicznych, szukając śladów jednej wspólnej postawy objawiającej się w podobny sposób w wielu tekstach o zróżnicowanej przynależności gatunkowej¹⁵. Podobną tendencję do porzucania taksonomicznego podejścia do badania

¹¹ G. Grochowski *Pytania o niefikcjonalną...*, s. 652.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 653.

¹⁴ M. Zaleski *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

¹⁵ Marek Zaleski nie podejmuje w swojej książce, jak zapowiada już we wstępie, kwestii referencjalności tekstów fikcyjnych i niefikcyjnych. Podziela jednak narratystyczne wątpliwości w kontekście przedstawialności przeszłości. Wchodząc w ślady przetarte przez Haydena White’a, pisze: „A zatem, co wobec teraźniejszości staje się przeszłością, nie stanowi istoty tego, co było. Inaczej mówiąc, Hegel mylił się, kiedy utrzymywał, iż «Wesen ist was gewesen ist» (Istota

gatunków i otwarcia na kontekst kulturowy Grochowski dostrzega w pracach takich polskich badaczy, jak Adam Fitas (2003), Dorota Kozicka (2003), Maciej Michalski (2003) czy Andrzej Zawadzki (2001)¹⁶. Wszyscy oni zwracają uwagę na postępującą subiektywizację prozy niefikcjonalnej, nasycenie literatury faktem spersonalizowaną ekspresją, rozluźnianie rygorów metodologicznych i faktograficznych, porzucanie klasycznych form reportażu

na rzecz swobody konstrukcyjnej, różnorodności gatunków i *quasi*-artystycznej inwencji. [...] Akcentują tym samym kreatywny stosunek podmiotu do schematów i porządków gatunkowych, poddawanych zindywidualizowanym rewizjom i przekształceniom, traktowanych jako poręczne narzędzie do wyrażania jednostkowego punktu widzenia.¹⁷

Grochowski jako jeden z nielicznych polskich badaczy zadaje fundamentalne dla moich rozważań pytanie dotyczące zagrożeń, jakie niesie ze sobą ów zwrot od genologii ku antropologii. Czy skupienie uwagi jedynie na podmiotowych i kulturowych motywacjach pisania nie prowadzi aby do „pewnej dezorientacji w uniwersum tekstów kultury”? Pisze:

Kolejna obawa wiąże się z potencjalnym niebezpieczeństwem całkowitego unieważnienia literackich wymiarów analizowanych wypowiedzi i rozmycia wiedzy o literaturze w ogólnej socjologii kultury, kiedy to wszystkie zapisy z interesującego nas zakresu czytałyby się tak samo jak przewodniki turystyczne, przepisy kulinarne, listy motywacyjne czy etnograficzne ankiety. I nie powinna być to troska podyktowana jedynie taktyczną chęcią obrony dogmatycznie wytyczanych linii demarkacyjnych. Chodzi raczej o to, by pamiętać – że rozmaite – rozpoznawalne m.in. przez poetykę – struktury tekstowe czy gatunkowe nie są jedynie neutralnym nośnikiem postaw i punktów widzenia, a l e ż e

jest to, co było)” (M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 7). Owe wątpliwości przybierają jednak postać apologii literatury, która w sposób, zdaniem autora, najbardziej trafny jest w stanie odtworzyć rzeczywistość. To istotne stanowisko w świetle moich rozważań nad potrzebą rozgraniczenia gatunków fikcyjnych i niefikcyjnych. Dla Zaleskiego podobne genologiczne dylematy nie wydają się, zupełnie inaczej niż dla mnie, istotne. Pisze otwarcie: „Gdybym miał odpowiedzieć najkrócej na pytanie, czym jest w tej książce literatura, odpowiedziałbym, że jest właśnie rodzajem szczególnego powtórzenia: powtórzenia, które dąży do tego, aby być przedstawieniem rzeczywistości” (tamże, s. 7). Sprawa jest więc dla niego jasna: w opowieści o „przygodach estetyki *mimesis*” przynależność do fikcji lub literatury faktu nie gra żadnej roli. Niniejszy artykuł jest próbą polemiki z tak sformułowanym stanowiskiem.

¹⁶ A. Fitas *Głos z labiryntu. O pismach Karola Ludwika Konińskiego*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2003; D. Kozicka *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Universitas, Kraków 2003; M. Michalski *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2003; A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Universitas, Kraków 2001.

¹⁷ G. Grochowski *Pytania o niefikcjonalną...*, s. 654.

Zajas ○ naturze pośledniego owada

cieszą się względną autonomią, zapewniającą im szczególnie wpływ na charakter przekazywanych sensów.¹⁸

Wyróżniony przeze mnie fragment cytatu jest dość mgliście sformułowaną istotą problemu, któremu chciałbym się bliżej przyjrzeć w niniejszym tekście. Nie ulega wątpliwości, że narracja we współczesnej prozie niefikcjonalnej coraz częściej dopełniana jest różnymi elementami kreacji artystycznej. Jej beletryzacja jest coraz bardziej widoczna na obszarze literatury faktu, dążącej niegdyś programowo do obiektywizmu, przezroczystości języka i wierności autentycznym wydarzeniom. Problem nie leży jednak, moim zdaniem, w filtrowaniu rzeczywistości przez indywidualne doświadczenie (do czego autorzy mają bezsprzeczne prawo), ale w coraz częściej podejmowanych próbach negowania lub zamazywania przynależności gatunkowej tekstów oferowanych czytelnikowi jako literatura faktu. Interesuje mnie szczególnie kwestia następująca: jakie są skutki łamania przez autorów paktu referencjalnego – owej niepisanej umowy zawartej z czytelnikiem? Innymi słowy: czy autor prozy niefikcjonalnej, który nie tylko „tanecznym krokiem przekracza granice ku literaturze”¹⁹, ale również podaje w wątpliwość zasadność istnienia owej granicy, postępuje uczciwie?

Uczciwość pozornie nie mieści się w repertuarze terminów literaturoznawczych. Jednakże gdy przyjrzymy się literaturze niefikcjonalnej, w szczególności literaturze faktu, w ramach koncepcji struktury tekstu jako gatunku tworzonego przez autora i odbieranego przez czytelnika w pewnym horyzoncie oczekiwań, wówczas nieodzowny okaże się ton stróża etycznego, którym ponad trzy dekady temu przemawiał Phillip Lejeune, definiując pakt autobiograficzny. Literatura faktu to, podobnie jak autobiografia, gatunek „umowowy”. Ma na celu nie proste podobieństwo, ale podobieństwo do prawdy, nie złudzenie rzeczywistości, ale obraz rzeczywistości. Literatura faktu jest, jak sama nazwa mówi, oparta na faktach (ich kwestionowalność odsuwam póki co na dalszy tor), a nie na relacji do faktów podlegającej dyskusji i stopniowaniu. Literatura ta zakłada to, co Lejeune nazwał „paktem referencjalnym”, ujawnionym lub domyślnym, wyznaczającym zarówno sferę rozpatrywanej rzeczywistości, jak też zasady i stopień pożądanego w tekście podobieństwa²⁰. Idąc za Lejeunem, można z tą samą powagą stwierdzić, iż pakt referencjalny:

to poważna sprawa. Osadza on tekst w realnych stosunkach z innymi, uruchamia współgranie sił wewnętrznych z siłami zewnętrznymi, tego, co intymne, z tym, co społeczne, opiera się na pojęciu prawdomówności (świadectwa), uwydatnia prawa i obowiązki. Podmiot indywidualny nie jest iluzją, lecz kruchą rzeczywistością.²¹

¹⁸ Tamże, s. 655 [podkr. moje – P.Z.].

¹⁹ M. Pollack *Trzy podziękowania i jeden ukłon*, w: *Podróże z Ryszardem Kapuścińskim. Opowieści trzynastu tłumaczy*, red. B. Dudko, Znak, Kraków 2007, s. 161.

²⁰ P. Lejeune *Wariacje na temat...*, s. 47.

²¹ Tamże, s. 285.

W swojej książce o autobiografii Lejeune odwołuje się do pragmatyki Paula Ricoeura, który obietnicę mówienia prawdy postrzega jako podstawę wszystkich relacji społecznych²². Tak samo funkcjonuje umowa, którą autor literatury faktu zawiera z czytelnikiem: jest ona obietnicą ofiarowania prawdy. Możemy więc, jak narratywiści, uznawać, że prawda jest nieosiągalna, ale pragnienie jej przekazania określa pole umowy pomiędzy autorem i czytelnikiem. Dla obszaru piśmiennictwa niefikcjonalnego ważny jest charakter świadectwa. Sam tekst nie musi być prawdziwy, liczy się zaangażowanie autora w obietnicę mówienia prawdy. Dlatego istotne wydaje się zachowanie pewnej gatunkowej czystości. Powróćmy więc do granicy pomiędzy powieścią (paktem powieściowym) a literaturą niefikcjonalną (paktem referencjalnym). Jak czytać pakt referencjalny? Kiedy autor podpisuje cyrograf zobowiązujący do jego przestrzegania? Wystarczy przejrzeć dostępne definicje, aby zorientować się, że w dyskusji o pisarstwie niefikcjonalnym panuje nadzwyczajna, iście pirrandelowska niejasność słownika. Próba zakreslenia gatunkowego pola nie ma być w żadnej mierze znalezieniem magicznej formuły, próbą przyłożenia śmiesznego łoża Prokrusta do interesujących mnie tekstów. Chodzi raczej o wypracowanie pewnego modelu analizy. Nie ukrywam też, że pełnymi rękami czerpię z ustaleń Lejeune'a dotyczących autobiografii – te bowiem, choć miejscami niespójne i ocierające się o terminologiczne aporie, najszczelniej wypełniają istniejące luki.

Różnica pomiędzy literaturą fikcjonalną i niefikcjonalną jest nadzwyczaj trudna do precyzyjnego określenia. Literatura faktu, jak chociażby reportaż literacki, jest pewną kreacją i konstrukcją narracji i musi z tego tytułu zawierać elementy fikcji, choćby zaangażowanie autora w mówienie prawdy było niezwykle silne. Różnicy pomiędzy tymi dwoma gatunkami na próżno szukać wewnątrz tekstu, w fabule czy technikach narracyjnych. Proza niefikcjonalna jest – najprościej rzecz ujmując – pewnym sposobem lektury, będącym rezultatem obustronnej umowy: umowy zawartej pomiędzy autorem i czytelnikiem. Autor tekstów niefikcjonalnych określa siebie jako realnie istniejącą osobę mającą do tematu osobisty stosunek (jest obecnie wśród swoich bohaterów jako reporter, kontaktuje się z informatorami, bada dane zagadnienie studiując dostępne źródła). Czytelnik, biorąc do ręki jego książkę, często posiada już wstępną wiedzę o autorze. Jest to wiedza oparta na wcześniejszych książkach tego samego pisarza (również książkach z gatunku literatury faktu) lub też recenzjach, omówieniach prasowych lokujących twórczość autora w gatunku literatury niefikcjonalnej. Dla czytelnika autor ten jest osobą społecznie odpowiedzialną (można mu zaufać), wytwórcą określonego typu tekstów. Definiowanie literatury niefikcjonalnej poprzez czytelnika ma tę zaletę, iż uwalnia nas od trudnego (i raczej niemożliwego) obowiązku ustalenia kanonu gatunku. Jest to jednocześnie definicja dość trafna: teksty niefikcjonalne zostały napisane bądź co bądź dla nas, czytelników, i czytając je, sprawiamy, że funkcjonują.

Umowa zawarta z czytelnikiem nie jest po prostu jednym z warunków lektury, lecz zostaje często przez autora zapowiedziana w początkowej części czytanego tekstu. W owej „preamble” tekstu niefikcjonalnego autor skłania czytelnika, aby wszedł do gry, i stwarza wrażenie ugody podpisanej przez obie strony. Warto na przykład przeanalizować początek tekstu: czy punkt widzenia jest punktem widzenia postaci czy narratora? Użycie pierwszej techniki bliższe będzie gatunkom fikcjonalnym, drugie niefikcjonalnym. Czytelnik zostaje postawiony wobec sygnału tego rodzaju, zanim jeszcze może mieć jakieś wyobrażenie co do związku istniejącego pomiędzy imieniem postaci a imieniem autora. Oczywiście czytelnik może równie dobrze przyjąć sposób lektury różny od tego, sugerowanego mu przez autora. Wiele tekstów niefikcjonalnych nie posiada również jasno sformułowanego paktu referencjalnego. Także ze strony autora może istnieć niezgodność pomiędzy intencją początkową a tą, którą przypisuje mu czytelnik,

bądź dlatego, że autor nie docenił efektów spowodowanych przez sposób przedstawiania, który wybrał, bądź dlatego, że pomiędzy nim a czytelnikiem istnieją inne instancje: wiele elementów, które warunkują lekturę (podtytuł, klasyfikacja gatunkowa, reklama, informacja) mogło zostać wybranych przez wydawcę i być już omawianych przez media.²³

W końcu mogą również współlistnieć różne lektury tego samego tekstu niefikcjonalnego, różne interpretacje tego samego paktu referencjalnego. Publiczność literacka nie jest przecież homogeniczna. Mimo to umowa, pakt referencjalny, ów pakt prawdy, odgrywa niezwykle istotną rolę w procesie lektury. Z literaturą niefikcjonalną sprawa ma się bowiem tak, jak z obrazem powieszonym w muzeum. „Wszystko zależy od plakietki. W muzeum ludzie spędzają więcej czasu na czytaniu napisów niż na oglądaniu obrazów. Dozuje się swój podziw, dostosowuje spojrzenie w zależności od autora lub tematu”²⁴.

Badając teksty niefikcjonalne, należy więc wyjść nie od sposobu ich pisania, lecz od ich czytelniczego odbioru. Badanie powinno dotyczyć całości „dossier” danego pisarza, w którym można odczytać intencje autora (wywiady, korespondencja, autorskie strony internetowe) lub w których wyrażają się reakcje czytelnicze (krytyczny dyskurs na temat poszczególnych pozycji książkowych, który rozwija się na łamach literackich periodyków, czasopism i pism codziennych). Analizie należy poddać wypowiedzi na temat literatury niefikcjonalnej i wszystkich lekturowych postaw z nią związanych. Warto zwrócić uwagę, jak pakt zawarty z czytelnikiem, forma tekstu i jego treść wchodzi we wzajemne relacje. Pakt referencjalny nie we wszystkich tekstach będzie pełnił tę samą funkcję: w jednych będzie dominantą, w innych drugorzędnych wyszczególnieniem. Analiza paktu referencjalnego powinna uwzględniać czynniki związane z warunkami produkcji i publikacji tekstów: uprzednie rozpowszechnienie wiedzy o autorze (od tego zależy nastawienie czytelnika i sposób lektury), konwencje zbiorowe zawierane pomiędzy

²³ Tamże, s. 187.

²⁴ Tamże, s. 206.

autorami a czytelnikami (wywiady prasowe i telewizyjne, autokomentarze do twórczości etc.), politykę wydawnictwa, w których różnorodność serii rządzi zarówno wytwarzaniem jak i lekturą tekstów (na przykład dzięki serii „Reportaże” wydawca uwiarygodnia siebie i autora wobec kupujących książki czytelników, którym zapewnia zgodność produktu z pewnym horyzontem oczekiwań, wykorzystując i pobudzając postawy czytelnicze). Ostatni punkt wydaje się szczególnie istotny: usytuowanie paktu referencjalnego w całości aktualnego pola wydawniczego pozwala przyrzec się wymogom gatunkowym współczesnej produkcji literackiej.

Wychodząc z nową propozycją badań nad literaturą niefikcjonalną, pragnę w szczególności sposób zwrócić uwagę na powstawanie form pośrednich, form mieszających oba pakiety, co jest zabiegiem świadomie uprawianym przez pewnych autorów (zachęcanych często przez wydawców – ponieważ łączą ze sobą dwojakie motywacje lektury). Moje główne pytanie będzie dotyczyło umowy z czytelnikiem: co się stanie, kiedy moja łatwowierność, ufność w to, że realna osoba opowiada mi o realnej, przeżytej, zbadanej rzeczywistości, zostanie oszukana? Możemy bowiem założyć, że czytelnik literatury niefikcjonalnej jest inaczej aktywny: reaguje najpierw na rodzaj kontaktu ustalonego przez autora. „Pojawia się tutaj ryzyko, którego nie ma w fikcji: dreszcz przenikania [...], bezpośredniość wzruszenia i przede wszystkim powrót do samego siebie, czego trudniej uniknąć niż wówczas gdy zabawiamy się w dowierzanie fikcji. Jest to spotkanie twarzą w twarz”²⁵. Sprzeciwiając się ujmowaniu przedmiotu literatury niefikcjonalnej jako fikcji (lub pogranicza fikcji i „nie-fikcji”), pytam, identycznie jak Lejeune, zajmując postawę etyczną: „A jeśli Cię ukuje, to też będzie fikcja?”.

Przyjrzyjmy się, jak ów problem jest podejmowany przez czterech autorów: Ryszarda Kapuścińskiego, Franka Westermana, Martina Pollacka oraz Claudio Magrisa. Wybór nie jest oczywiście w żadnej mierze przypadkowy. Ryszard Kapuściński jest postrzegany przez pozostałych trzech pisarzy jako niezwykle istotny punkt odniesienia, ktoś w rodzaju mistrza i inspiratora ich własnych reporterskich fascynacji. Dla mnie interesująca pozostaje przede wszystkim kwestia granicy pomiędzy fikcją i „nie-fikcją” – kwestia dość specyficznie pojmowana przez Kapuścińskiego, do której odwoływali się następnie Holender Westerman, Austriak Pollack oraz Włoch Magris. Z góry uprzedzam, że trzej pierwsi pisarze zostali przeze mnie (gwoźli ilustracji) obsadzeni w roli czarnych charakterów, bohaterów negatywnych igrających z zawartym z czytelnikiem paktem prawdy, podczas gdy Magris jest przykładem bohatera pozytywnego.

Małgorzata Czermińska, określając pisarstwo Kapuścińskiego mianem „narracji niepowieściowych”, zwraca uwagę, iż pisarz ten, który rekonstruuje minione wydarzenia podobnie jak historyk (sięgając do naocznych świadków, źródeł pisanych lub innych dokumentów), w sposobie prowadzenia opowiadania postępuje jednak jak narrator wszechwiedzący powieści, mówiący o świecie fikcyjnym: „Proponuje czytelnikowi zawarcie paktu o zawieszeniu niewiary i przyjęciu propono-

wanej wersji wydarzeń na takiej zasadzie jak w klasycznej powieści historycznej, budującej iluzję minionego czasu”²⁶. Czermińska dotyka tutaj istotnego problemu, choć jest w swojej ocenie dość oszczędna. Kapuściński proponował bowiem swoim czytelnikom nie „pakt o zawieszeniu niewiary”, lecz pakt ofiarowania najczystszej prawdy. Wszystkie swoje teksty opatrywał plaketką „prawdziwe”, po czym zabierał się do konstruowania pojemnych fikcji. Swój „autorytet etnograficzny” (mówiąc słowami Clifforda Geertza) budował niezwykle pieczołowicie, powtarzając wielokrotnie, iż pisze „z jeżdżenia”, nie jest „wymyślnikiem”, nie opisuje „jakiegoś wyobrazonego czy własnego świata”, lecz „świat, który realnie istnieje”²⁷. Autorytet ów wzmacniał dodatkowo zapewnieniami o „antyturestycznym” sposobie pracy, odróżniającym pracę terenową reportera od beztrudnej kanikuli. „To jest zupełnie inny typ doświadczenia i percepcji świata”²⁸. Pełna zgoda. Pamiętajmy jednak, że ostatecznie otrzymujemy nie zapis doświadczenia (zgodny z zawartym z czytelnikiem paktem referencjalnym), lecz tekst zbudowany z innych tekstów, swoisty centon, czego najpełniejszym przykładem jest *Imperium*. Rosyjski krytyk Maxim K. Waldstein, który pakt referencjalny zawarty przez Kapuścińskiego z czytelnikiem wziął za obowiązującą monetę i poczuł się „ukłuty” wyrażoną w tekście prawdą²⁹, został skarcony przez polską badaczkę za niedostrzeganie literackiego aspektu książki i związanej z nim wieloznaczności oraz symboliczności³⁰. Trudno o bardziej wymowny przykład łamania „umowy prawdy”: krytycy przyznali polskiemu pisarzowi prawo do posiadania dwóch paszportów, dzięki któremu mógł bez żadnych konsekwencji (dla siebie) płynnym ruchem przekraczać granicę pomiędzy fikcją i „nie-fikcją”. W przypadku (dość rzadkiej co prawda) krytyki szkicowanej przez niego reprezentacji rzeczywistości niefikcjonalność instrumentalnie i tymczasowo ustępuje miejsca fikcji.

Frank Westerman (1964) – autor sześciu książek, jeden z najważniejszych przedstawicieli prozy niefikcjonalnej w Holandii – w licznych wywiadach podkreśla swoje powinowactwo z pisarstwem Ryszarda Kapuścińskiego³¹. W przypadku Holendra łamanie paktu referencjalnego wygląda nieco inaczej. Podczas gdy Kapuściński

²⁶ M. Czermińska „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3, s. 20.

²⁷ R. Kapuściński *Autoportret reportera*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 13.

²⁸ Tamże.

²⁹ M.K. Waldstein *Observing Imperium. A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuscinski's Account of Soviet and Post-Soviet Russia*, „Social Identities” 2002 no 3 (8), s. 481-499.

³⁰ A. Chomiuk „Nowy markiz de Custine” albo historia pewnej manipulacji, „Teksty Drugie” 2006 nr 1/2, s. 312.

³¹ F. Westerman *Het hondje van Haile Selassie. Het scherpe oog van Ryszard Kapuscinski 1932-2007*, <http://www.nrcboeken.nl/recensie/het-hondje-van-haile-selassie> (sprawdzono 04/2009).

pisał często rzeczy fikcyjne, ale podawał je zawsze za prawdę, Westerman postępuje dokładnie odwrotnie: próbuje sprzedawać prawdziwe ludzkie historie jako literaturę, choć nie opatruje swoich produktów jednoznaczną etykietą „powieść”. Tym samym korzysta w pełni z panującej obecnie na holenderskim rynku książki koniunktury na „prawdę”, a jednocześnie, starając się o liczne nagrody literackie (oraz otrzymując je), może bez problemu konkurować z literaturą bezprzymiotnikową; chce mieć – podobnie jak Kapuściński – luksus posiadania dwóch paszportów. Do Kapuścińskiego zbliża Westermana równie niezwykła dbałość o „autorytet etnograficzny”. Dziennikarska przeszłość jest nieodłącznym składnikiem jego pisarskiego życiorysu, podkreślanym w niemal wszystkich prasowych wywiadach: praca dla holenderskich czasopism *HP/De Tijd*, korespondent *Volkskrant* w Belgardzie, sprawozdawca z obłężonej przez bośniackich Serbów Srebrenicy, w końcu korespondent *NRC Handelsblad* w Moskwie. Pierwsze dwie książki Westermana – *De brug over de Tara (Most nad Tarą, 1994)* oraz *Het zwartste scenario (Najczarniejszy scenariusz, 1999)* – można uznać za „klasyczną” literaturę niefikcjonalną: z wrażliwością na niuanse, poczuciem językowym jak u pisarzy, ale o takiej dokładności w opisie, jaka cechuje naocznych świadków lub historyków. Jednak począwszy od trzeciej książki coraz wyraźniej zarysowuje się pisarskie ego autora. Choć wciąż potwierdza autentyczność każdej opisanej sceny, podkreśla, iż „zebrane trofea ustawił i oświetlił w taki sposób, że za ich pomocą – niczym dyrektor muzeum poprzez swoją wystawę – opowiada w ł a s n ą historię”³². Westerman z jednej strony zawiera z czytelnikiem pakt referencjalny (liczne fotografie i mapy zamieszczane w książce, zdjęcia opisywanych dokumentów oraz ludzi, lista cytowanych źródeł i informatorów zamieszczana każdorazowo na końcu tekstu), z drugiej zaś strony dryfuje coraz wyraźniej w stronę paktu powieściowego (liczne wzmianki o kreacyjnym charakterze przedstawionego świata). W 2005 roku, odbierając belgijską nagrodę „De Gouden Uil”, oświadczył, że ma już dość sąsiadowania na listach bestsellerów z takimi pozycjami, jak *Schudnij w sześciu etapach* czy *Windows dla seniorów* i postulował zniesienie granicy pomiędzy literaturą fikcjonalną i niefikcjonalną. W miejsce niderlandzkich terminów *fictie* i *non-fictie* proponował podział z uwzględnieniem wyłącznie jakościowej dystynkcji na „dobrą” i „kiepską” literaturę, którą określił odpowiednio mianem *fictie* i *non-fictie*. Pierwsza to ta, która nas zaskakuje, porusza, oburza, coś w nas wyzwala. Druga opisuje jedynie to, co już dawno wiedzieliśmy, przeczuwaliśmy, która nie budzi żadnego innego uczucia poza efektem rozpoznania. Inny podział literatury, twierdził Westerman, nie jest nam potrzebny³³. W ostatniej książce, *Ararat* (2007), pisarz konsekwentnie realizuje program „podwójnego paszportu”. Wciąż przyciąga czytelników swoim „etnograficznym doświadczeniem” (informacje o dziennikar-

³² F. Westerman *De graanrepubliek*, Atlas, Amsterdam 1999, s. 253 [przekład i podkreślenie moje – P.Z.].

³³ H. Ceelen, J. van Bergeijk *Meer dan feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*, Atlas, Antwerpen–Amsterdam 2007, s. 25.

skiej przeszłości i dziennikarskich metodach zbierania informacji, mapy, rysunki, lista źródeł i informatorów), nadal wydaje swoje teksty w wydawnictwie Atlas, specjalizującym się w literaturze niefikcjonalnej (głównie reportażach); jednak czytelnikowi pozyskanemu dzięki „obietnicy ofiarowania prawdy”³⁴ przedstawia bliżej nieokreśloną konstrukcję, która prawdą wcale być nie musi: „Lubię budować słowa z liter – pisze – a z tych słów opowieść. Robię to dla dźwięku, rytmu, znaczenia. I dla iskier. Kiedy dwa zdania potrzasz o siebie powstanie ogień. [...] Jak się uda, opowieść powstanie z luźnych zdań”³⁵.

Martin Pollack (1944) – były korespondent *Der Spiegel* w Polsce – widzi w Ryszardzie Kapuścińskim, podobnie jak Frank Westerman, swój „wzór literacki, doradcę”³⁶. Jako tłumacz wszystkich książek Kapuścińskiego na język niemiecki podejrzewa, że „maestria Kapuścińskiego” wywarła na jego technikę pisarską duży wpływ, choć sam nie potrafi powiedzieć, w czym ów wpływ konkretnie mógłby się objawiać. „To musieliby przeanalizować inni, zakładałam jednak, że takie wpływy były i są. Prawdopodobnie nie sposób ich uniknąć w sytuacji wielokrotnego, intensywnego obcowania z autorem”³⁷. Książki Kapuścińskiego Pollack określa mianem *comfort literature*³⁸ – literatury szczególnie bliskiej, działającej uspokajająco (w analogii do *comfort blanket* – kocyka działającego kojąco na małego Linusa w amerykańskim komiksie *Fistaszki* Charlesa M. Schulza). Austriacki pisarz podkreśla, że choć niełatwo ustalić zależność pomiędzy nim a Kapuścińskim, to z całą pewnością przykład polskiego autora dodał mu odwagi w jego akcesie na rzecz literatury dokumentarnej. Moim jednak zdaniem, ich daleko idące pokrewieństwo kryje się w podobnie beztroskim podejściu do paktu referencjalnego, owej umowy zawieranej z czytelnikiem, będącej w moim przekonaniu najważniejszym wyznacznikiem prozy niefikcjonalnej.

Przyjrzyjmy się dla przykładu dziennikarskiemu śledztwu, które Martin Pollack prowadził w sprawie okoliczności śmierci swojego ojca, dr Gerharda Basta – członka SS, człowieka, którego nie dane mu było poznać³⁹. Niemiecki podtytuł książki *Bericht über meinen Vater*⁴⁰ w sposób bardziej dobitny niż jego polskie tłumaczenie (*Opowieść...*) stanowi nieodłączną część umowy z czytelnikiem. Jednak i polski czytelnik jest informowany o dziennikarskiej przeszłości pisarza oraz jego książkach lokujących się w polu literatury niefikcjonalnej. *Śmierć w bunkrze* została

³⁴ P. Lejeune *Wariacje na temat...*, s. 5.

³⁵ F. Westerman *Ararat*, Atlas, Amsterdam–Antwerpen 2007, s. 21 [przekład mój – P.Z.].

³⁶ M. Pollack *Trzy podziękowania...*, s. 162.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ M. Pollack *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006.

⁴⁰ M. Pollack *Der Tote im Bunker. Bericht über meinen Vater*, Zsolnay Verlag, Wien 2004.

opublikowana w serii „Sulina” Wydawnictwa Czarne, w której ukazują się „książki historyczne i antropologiczne, proza podróżna, reportaże i eseje – szeroko pojęta literatura faktu”. Owa adnotacja na wewnętrznym skrzydełku okładki jest także częścią paktu referencjalnego: czytelnik trzymający w ręku książkę Pollacka od początku otrzymuje zapewnienie, że nie ma do czynienia z fikcją. Pakt, już od pierwszego zdania, jest podtrzymywany również przez pisarza: „Z początkiem lata 2003 roku pojechałem z żoną do Tyrolu Południowego na przełęcz Brenner, żeby odszukać bunkier, w którym pięćdziesiąt lat wcześniej znaleziono ciało mojego ojca”⁴¹. Zdanie to mogłoby równie dobrze być początkiem powieści. Autor dba jednak o to, by stopniowo odsłonić swoje pokrewieństwo z postacią narratora (co podkreśla we wszystkich wywiadach oraz spotkaniach autorskich poświęconych książce). Umowy dopełniają liczne pozostawione w tekście ślady badań archiwalnych⁴², czarno-białe fotografie rodzinne, cytowanie źródeł bez przepuszczania ich przez aparat mowy pozornie zależnej oraz końcowe podziękowania potwierdzające raz jeszcze „prawdę” tekstu.

Problem leży jednak w tym, że nieliczne informacje źródłowe – kwestia, na którą Pollack wielokrotnie wskazuje⁴³ – zostają uzupełnione literacką imaginacją, zaciera się granicą między faktem a „późniejszym ubarwieniem tej historyjki, o której nie wiem już nawet, kto mi ją opowiedział”⁴⁴. Historia opowiadana przez Pollacka nie jest historią zmyśloną, ale nie jest również historią prawdziwą. Jest historią m o ż l i w ą. Głównymi bohaterami *Śmierci w bunkrze* stają się zdjęcia: uszkodzone fotografie z zatartymi konturami, odnalezione ślady pozbawione pierwotnego kontekstu. Owe niezliczone zdjęcia są częstym punktem wyjścia dla m o ż l i w y c h narracji. To bardzo wygodny wybieg, jako że fotograficzna entropia jest „wyrażeniem zgody na fałszywy ruch, na błąd, przyznaniem, że więcej piękna w poszukiwaniu niż w dojściu do celu. Jest przyglądaniem się z rezygnacją: to lepsze, niżbym sam wymyślił, więc coś, przystaję”⁴⁵. Dokumenty pamięci prywatnej, rodzinne pamiątki, raporty, protokoły z przesłuchań i adnotacje w aktach zostały wypuszczone przez Pollacka na wolność, lecz wywołały w jego wyobraźni „jedynie nieostre obrazy – jak zdjęcia za wcześnie wyjęte z wywoływacza, na których można rozpoznać kontury, a c a ł a r e s z t a n a l e ż y d o f a n t a z j i”⁴⁶. Pollack snuje możliwe historie, na zadawane przez siebie pytania często odpowiada „nie wiem”. Niewiedza jest częścią jego „faktografii”. Być może jest to niewiedza uprawniona, jako że dotyczy materiału nadzwyczaj intymnego: własnego ojca. Ale czy tak jest istotnie? Czy rekonstrukcja charakteru ojca istotnie może być dowolna?

⁴¹ M. Pollack *Śmierć...*, s. 5.

⁴² Tamże, s. 113, 114, 204, 206.

⁴³ Tamże, s. 136, 140, 145, 176, 178, 241.

⁴⁴ Tamże, s. 76.

⁴⁵ W. Nowicki *Entropia*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 28, s. 42.

⁴⁶ M. Pollack *Śmierć...*, s. 234 [podkr. moje – P.Z.].

Czy literatura faktu płynnie przechodząca w fikcję, domniemanie, rekonstrukcje historii tkwiącej w starych fotografiach, nadawanie kontekstu pojedynczym artefaktom są w pełni uprawnione?⁴⁷ Czy książka ta nie powinna nosić zwyczajowej dla niemieckojęzycznego rynku wydawniczego etykiety „*Roman*” w miejsce „*Bericht*”?

Na tle dwóch bohaterów negatywnych – prezentujących fikcję jako fakt (Kapuściński, Pollack) oraz fakt jako fikcję (Westerman) – najbardziej przyzwoicie wypa-

⁴⁷ Identyczne pytanie można zadać po lekturze artykułu Martina Pollacka *Gdy kobiety uśmiechają się z rowu* („Res Publica Nowa” 2009 nr 8, s. 60-64). Pollack opisuje w nim proceder handlu historycznymi zdjęciami pamiątkowymi, który świadczy jego zdaniem o „zaniku wstydu wobec ofiar drugiej wojny światowej” (s. 60). Za cenę 28,50 euro pisarz zakupił dwa zdjęcia młodych Żydówek wykonujących przymusową pracę. Wziął udział w aukcji, „by dowiedzieć się, jak funkcjonuje i ile płaci się za coś takiego” (s. 60). Czterostronicowy artykuł jest próbą rekonstrukcji historii na podstawie dwóch zdjęć pozbawionych szerszego kontekstu – technika do złudzenia przypomina tę, którą Pollack posługuje się w *Śmierci w bunkrze*, mająca nie tyle coś wspólnego z realną historyczną rzeczywistością, ile z czystą imaginacją. (Najpełniejszy opis owych „fotograficznych fabulacji” Pollack zawarł w artykule *Obrazkowa historia. Fotograficzne znaleziska*, włączonym do tomu *Dlaczego rozstrzelali Stanisławów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009, s. 96-114). Podawanie wymiarów zdjęć, zamieszczenie ich reprodukcji, drobiazgowe informacje o ich opisie mają sprawiać wrażenie obiektywnych danych. Uwadze czytelnika może jednak podczas szybkiej lektury artykułu umknąć prosty fakt, że historia odczytywana przez Pollacka jest jedynie domysłem, próbą literackiej rekonstrukcji. To historia domniemana, podobnie jak w *Śmierci w bunkrze* jedynie historia m o ż l i w a. W krótkim tekście mnożą się znaki zapytania, „mroczne przypuszczenia na temat dalszych losów kobiet”, sformułowania takie jak „z dużym prawdopodobieństwem”, „można wynioskować” itp. Pollack spekuluje na temat pobudek fotografa robiącego ujęcie mało atrakcyjnej sceny: „Może był to strażnik i sprawiało mu radość stać tak w czystym uniformie bez zajęcia na skraju rowu i fotografować młode kobiety, być może w tym samym wieku co on podczas ciężkiej, niecodziennej dla nich pracy?” (s. 61). Owe spekulacje przechodzą jednak w płynny sposób w oskarżenie, już nie fikcyjne, nie spekulatywne: „To forma poniżania, dowód jego władzy nad Żydówkami” (s. 61). Mocne oskarżenie jest oparte na „dowodzie”, a ów „dowód” jest niczym innym jak owocem pisarskiej imaginacji. To przykład literatury niefikcjonalnej będącej w swojej istocie fikcją najczystsza, tyle że podstępnie (dla czytelnika) opatrzoną etykietą „prawdziwe”. Nie wątpię ani przez moment w dobre intencje Pollacka, który stawia pytanie o motywację kolekcjonerów takich zdjęć. Podobnie jak on odpowiedzi mogą się jedynie domyślać. Interesuje mnie jednak bardziej przyzwolenie na konstruowanie fikcyjnych opowieści będących „dowodem” winy, przy jednoczesnym krytycznym osądzaniu „mrocznego obszaru pożądań i rozkoszy, które tłumaczą także sukces krwawego SS-eposu Johnatana Littlela” (s. 63). Rozumiem, że w mniemaniu Pollacka fikcyjne wspomnienia równie fikcyjnego oficera SS Maximiliena Aue, służącego w czasie II wojny na froncie wschodnim, są bardziej niebezpieczne niż imaginacyjna, m o ż l i w a historia o ofiarach, będąca oskarżeniem r e a l n y c h oprawców. W imię prawdy (patetycznie rzecz ujmując): uważam, że jest dokładnie na odwrót.

da inny admirator polskiego „mistrza reportażu”: Claudio Magris (1939). Choć literaturę niefikcjonalną uważa on za „najbardziej autentyczną” a Kapuścińskiego za twórcę, który „zanurza się w rzeczywistość i przedstawia ją z rygorystyczną precyzją”⁴⁸, sam wybiera zupełnie inną drogę. Swoją twórczość, odwołującą się do badań historycznych, poszukiwania konkretności i naukowości, przedstawia nie jako literaturę faktu, lecz profiluje się konsekwentnie jako powieściopisarz. Choć jego powieści oparte są na faktach i historycznie istniejących ludziach, pozostają one powieściami. Magris nie zawiera z czytelnikami paktu referencjalnego, lecz powieściowy; tym samym nie oferuje, jak Kapuściński czy Westerman, złudnej obietnicy prawdy:

W *Dunaju* lub *Mikrokosmosach* podróz, osoby, widziane rzeczy, historie zebrane po drodze zostały wymyślone i opowiedziane na nowo – stały się historią pewnej postaci, w dużej mierze fikcyjnej. Nie należą już do tamtej podróży, mają inną miarę, inny czas, mieszaniny i niejednorodności, ów czas literatury, który nie jest zbliżony do czasu gramatyki ani nawet do czasu Historii.⁴⁹

Jest moim zdaniem duża uczciwość w owej rezygnacji z „obietnicy ofiarowania prawdy”, uczciwość pisarza określającego w sposób jawny umowę zawieraną z czytelnikiem jako umowę powieściową. Choć Irena Grudzińska-Gross pisze, że Magris „nie szanuje podziału na fikcję i fakt”⁵⁰, to nie jest on z całą pewnością typem pogranicznym, posiadaczem dwóch paszportów, który chroni się to w obszarze fikcji, to na terytorium faktu – w zależności od chwilowego upodobania i możliwych korzyści. „Nie ma tu kłamstwa – ani kłamstwa słowa, ani kłamstwa formy”⁵¹. Nie ma też, dodajmy, kłamstwa gatunku. Powieściowa wyobraźnia Magrisa zaspokaja nasze poszukiwanie prawdy, choć od początku (na szczęście) wiemy, na jakich prawach owa prawda jest oparta.

Nowe podejście do badania literatury niefikcjonalnej definiuję tym samym jako „etyczne” ujęcie problemu, rozpatrujące przestrzeganie paktu referencjalnego

⁴⁸ C. Magris *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Zeszyty Literackie, Warszawa 2009, s. 16. Ciekawy jest fakt, że Magris z równie dużą atencją odnosi się do pisarstwa Martina Pollacka. We wstępie do austriackiego wydania *Śmierci w bunkrze* pisał: „To książka przykuwająca uwagę, a zarazem wyważona, ba, chłodno naukowa. Przede wszystkim jednak bije z niej głęboki humanizm i okiełznany ból. To literacki wyraz dojrzałości, która nie ucieka przed prawdą, lecz akceptuje ją, choć czyni to z wielkim wysiłkiem i dziecięcym poczuciem wstydu” (<http://www.ksiazka.net.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=6284>, sprawdzono 08.2009).

⁴⁹ C. Magris *Podróż...*, s. 25 [podkr. moje – P.Z.].

⁵⁰ I. Grudzińska-Gross *Z ukosa*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 25, s. 31 [skrótowa wersja laudacji wygłoszonej 19 maja 2009 roku w Sejnach podczas uroczystości nadania Claudio Magrisowi tytułu Człowieka Pogranicza, przyznawanego przez Fundację Pogranicze i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur i narodów” Małgorzaty i Krzysztofa Czyżewskich].

⁵¹ Tamże.

go, zawartego pomiędzy autorem i czytelnikiem, paktu będącego, moim zdaniem, głównym wyróżnikiem tego rodzaju prozy. Rozważania o pakcie referencjalnym i jego łamaniu stają się interesujące w przypadku takich twórców literatury niefikcjonalnej, jak chociażby przywoływani powyżej Ryszard Kapuściński, Frank Westerman i Martin Pollack, którzy zawłaszczają gatunki reportażowe, aby dzięki zdobytemu autorytetowi dziennikarskiemu sprzedawać własne produkty jako gatunki zmacone, na pograniczu prawdy i fikcji, pretendować do miana pisarzy bezprzymiotnikowych, jednocześnie zapewniając, że wszystko co zostało zawarte między okładkami ich książek zmyśleniem nie jest (choć nadana przez nich samych „rozmyta” klasyfikacja gatunkowa takie zmyślenie zakłada i dopuszcza). Są to więc pisarze, którzy uważając „czystą” literaturę faktu za daleko niezadowalającą ich ambicje, zawłaszczają sobie pakt referencjalny, ów pakt prawdy, nielegalnie obozując na jego terytorium. Pisarze ci otwarcie powołują się na własne doświadczenie, występują w tekście pod swoim nazwiskiem i grają w ten sposób z ciekawością i łatwowiernością czytelnika. Z jednej strony powołują się na swój „etnograficzny autorytet”, posługują się mapami, listami informatorów, autentycznymi dokumentami i długą listą cytowanych źródeł, z drugiej zaś strony ciągnie ich w stronę fikcji. Choć nie opatrują swoich tekstów etykietą „powieść”, deklarują otwarcie, iż poruszają się w sferze mieszanej, która, jak wszystkie miejsca skrzyżowań, bardzo sprzyja twórczości. Ciągną w ten sposób podstępne korzyści z paktu referencjalnego, nic za to nie płacąc. Być może poprawia im to pisarskie samopoczucie, lecz jednocześnie otwiera pole do wirtuozerskich ćwiczeń pełnych ironii.

Abstract

Paweł ZAJAS

Adam Mickiewicz University (Poznań), University of Pretoria (South Africa)

On the Nature of an Ordinary Bug. A New Perspective on Non-Fiction Research

The paper proposes a new perspective on non-fiction research, an area in which there is some room for improvement. The existing investigations rarely take into consideration the basic problem undertaken in the present discussion: the relationship of the real and the fictitious and the more and more frequent appearance of hybrid genres which wipe out the line between fiction and non-fiction. The new approach is defined as an ethical one, investigating the breach of the referential pact, which constitutes – in the author's opinion – the main distinctive feature of this type of writing. The discussion is illustrated with the examples drawn from four writers: Ryszard Kapuściński, Frank Westerman, Martin Pollack and Claudio Margris.

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

Homo loquens. O różnicy antropologicznej¹

|

Niniejszy esej ma na celu rozważenie kwestii graniczności świata ludzi i świata zwierząt z punktu widzenia filozofii oraz lingwistyki. Nie interesuje mnie jednak wykazanie, że któreś z tych dwóch istot – ludzie bądź zwierzęta – są istotami lepszymi bądź wyższymi. Interesuje mnie natomiast perspektywa zarysowania różnicy – nieusuwalnej, jak mówią jedni, czy usuwalnej, jak twierdzą inni – która istoty te od siebie oddziela. Linie demarkacyjną pomiędzy światem ludzkim a światem zwierzęcym da się wykreślić, biorąc pod uwagę różnorakie kryteria, można też ją próbować zacierać. Tu zajmiemy się próbą nakreślenia granicy dzielącej oba obszary, wychodząc od kryterium zdolności posługiwania się językiem. Owa – jak się zdaje przyrodzona ludziom – zdolność ustanawia różnicę, którą chciałbym opatrzyć mianem różnicy antropologicznej; ta zaś z kolei konstituuje różnicę epistemologiczną. Pytając o język, jego posiadanie bądź brak, dotkniemy równocześnie kwestii myślenia i świadomości.

Już tych kilka wstępnych słów zawiera załączek wielkiego sporu, toczonego początkowo przez filozofów, a od co najmniej stulecia także lingwistów. Spór ten dotyczy natury granicy językowej oddzielającej człowieka i zwierzę. Istnieją w tej debacie dwa główne stanowiska. Zwolennicy pierwszego z nich twierdzą, że przejście między jednym a drugim światem dokonuje się w sposób skokowy, że mamy

¹ Niniejszy tekst był pierwotnie – w nieco innej, obszerniejszej postaci – podstawą dwóch wykładów wygłoszonych w ramach cyklu wykładowego Pracowni Pytań Granicznych UAM pt. „Granice człowieczeństwa. Między światem ludzkim a zwierzęcym” (semestr zimowy 2007/2008).

tu do czynienia z różnicą jakościową. Możemy ich nazwać z w o l e n n i k a m i l u d z k i e j w y j ą t k o w o ś c i. Stronnicy przeciwnego poglądu są zdania, że przejście między jednym a drugim światem dokonuje się liniowo, wspomniana różnica jest zatem jedynie różnicą ilościową. Tych z kolei nazwiemy s t r o n n i k a m i c i ą g ł o ś c i g a t u n k o w e j².

Pośród tych pierwszych, myślicieli przekonanych o ludzkiej wyjątkowości ufundowanej na zdolności do posługiwania się językiem, znajdziemy tak różne postacie, jak Arystoteles, Tomasz z Akwinu, Kartezjusz, Herder, Wittgenstein, Chomsky, Dennett czy Davidson. Drugą tezę, czyli tę dotyczącą ciągłości gatunkowej, reprezentują natomiast między innymi Platon, Voltaire, Hume, Darwin, Savage-Rumbaugh, Churchland i Searle. Sue Savage-Rumbaugh, światowej sławy uczona amerykańska zajmująca się prymatologią, uważa, że człowiek dzieli zdolności językowe z innymi gatunkami, a przynajmniej jednym – małpami człekokształtnymi. Noam Chomsky, jeden z najbardziej wpływowych lingwistów, uważa tego typu sugestie za nonsens. Co jest właściwie stawką w tym sporze? Jego sedno ujmuje w zwężonej formule eminentny filozof amerykański Paul Churchland, pisząc:

Jeśli Chomsky ma rację, twierdząc, że tylko ludzie posiadają umiejętności językowe, i jeśli Dennett ma rację, utrzymując, iż przetwarzanie językopodobne jest istotą ludzkiej świadomości, to należy uznać, że różnica między świadomością ludzi a nielingwistyczną świadomością zwierząt nie sprowadza się jedynie do stopnia, ale ma charakter jakościowy.³

Oto mamy więc wstępny zestaw pytań: Czy zdolność posługiwania się językiem jest cechą specyficzną ludzką? Jeśli tak, to co z tego wynika? Czy myślenie musi być w sposób konieczny powiązane z posiadaniem języka? Czy istnieje myślenie bez języka? Czy brak umiejętności językowych musi być nieodwołalnie sprzężony z nieposiadaniem świadomości introspekcyjnej? Odnosząc się do tych kwestii, omówię szczególnie poglądy adherentów ludzkiej wyjątkowości, wspominając przy tym i komentując zarzuty ich adwersarzy, stronników ciągłości gatunkowej.

II

Człowieka określa Arystoteles mianem „zoon legon echon”, a zatem istoty posiadającej *logos*, czyli rozum, zdolność myślenia, a bardziej źródłowo – język. Język jest zdaniem greckiego filozofa ową *differentia specifica*, odróżniającą człowieka od zwierząt i umożliwiającą mu tworzenie stałych wspólnot. W *Polityce* w taki oto sposób formułuje Arystoteles swe objaśnienie:

Człowiek jedyny z istot żyjących obdarzony jest mową. Głos jest oznaką radości i bólu, dlatego posiadają go i inne istoty (rozwój ich posunął się bowiem tak daleko, że mają

² Por. D. Jamieson *Animal Language and Thought*, w: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. by E. Craig, Routledge, London 1998, t. 1, s. 269-273.

³ P.M. Churchland *Mechanizm rozumu, siedlisko duszy. Filozoficzna podróż w głąb umysłu*, przeł. Z. Karaś, Fundacja Aletheia, Warszawa 2002, s. 286

zdolność odczuwania bólu i radości, tudzież wyrażania tego między sobą). Ale mowa służy do określania tego, co pożyteczne czy szkodliwe, jak również tego, co sprawiedliwe czy też niesprawiedliwe. To bowiem jest właściwością człowieka, odróżniającą go od innych stworzeń żyjących, że on jedyny ma zdolność rozróżniania dobra i zła, sprawiedliwości i niesprawiedliwości i tym podobnych; wspólnota zaś takich istot staje się podstawą rodziny i państwa.⁴

-
- ⁴ Arystoteles *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 27 [1253a, 9-20]. – Oczywiście nie sposób nie zauważyć na marginesie, że ujmowanie człowieka jako istoty mówiącej posiada jedną zasadniczą wadę. Aby rzecz unaocznić, przywołam wpiery obrazowe porównanie Stanisława Lema: „Jeśli przełożyć upływ czasu na metry, to od narodzin Chrystusa minęły w tej skali dwa metry (jeśli oczywiście zrównamy jeden tysiąc lat z jednym metrem), początek kambru jest odległy od nas o pięćset kilometrów, panowanie dinozaurów rozpoczęło się dwieście kilometrów temu, a skończyło 65 kilometrów od nas. Pierwsze ślady życia są odległe o trzy tysiące kilometrów, a powstanie planety Ziemi o 4 600 kilometrów. Ot i miarka, ażeby uznać, że człowiek żyje sobie mniej więcej od kilometra z hakiem, a cywilizacja jego od *dziesięciu* metrów” (S. Lem *Sex Wars*, postł. J. Jarzebski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 48). Tyle Lem. Język musiał wyewoluować co najmniej 50 000, a większość badaczy wysuwa przypuszczenie, że raczej 100 000 lat temu. Jakkolwiek rozbieżności mogą być znaczne, na przykład Martin Kuckenburg (*Pierwsze słowo*, przeł. B. Nowacki, PIW, Warszawa 2005) skłania się ku hipotezom sytuującym powstanie języka już około 700 000 lat p.n.e. Porównując różne dawne języki, możemy odtworzyć prawdopodobny stan sprzed około 10 000 lat. Najdawniejsze dostępne zapisy mają około 5 000 lat. A ponieważ człowiek pojawił się jakiś kilometr temu, język powstał zaś jakieś pięćdziesiąt-sto metrów temu, możemy odtworzyć jego przypuszczalny stan sprzed dziesięciu metrów, a najstarsze zapiski pochodzą sprzed pięciu metrów. Kim jednak był człowiek na osiemset pięćdziesięciu-dziewięciuset metrach przed pojawieniem się języka? Co z człowieczeństwem istot kopalnych? Wydaje się, że moglibyśmy przyznać im cechę człowieczeństwa jedynie na mocy bycia poprzednikiem w pewnym łańcuchu gatunkowym. Czy zatem zwolennicy tezy o ludzkiej wyjątkowości ufundowanej na posiadaniu języka muszą w stosunku do samego człowieka zastosować tęzę ciągłości gatunkowej? Niekoniecznie, to zależy od kwestii pochodzenia języka. Czy język pojawił się nagle, niczym królik wyciągnięty z kapelusza magika, kiedy rozrośnięty mózg hominidów stał się zdolny do przejęcia nowych zadań? Czy też może powstawał stopniowo, rozwijając się wolno na przestrzeni tysiącleci – niczym ślimak sunący po ścianie? Z tym pytaniem wiąże się z kolei tzw. kwestia ameby – czy język narodził się niczym ameba o niewyraźnym kształcie, nabierając stopniowo kształtu w procesie ewolucji, czy też może przypominał raczej rozczłonkowaną płataninę, gdzie jedne możliwości uległy wzmocnieniu, a inne wygaszeniu? Współcześnie naukowcy skłaniają się ku koncepcji stosunkowo nagłego pojawienia się języka – na zasadzie ogniska: wolny początek (od około 250 000 lat temu) i szybki rozwój (od około 100 000 lat temu) ze stabilizacją jako długotrwały żar około 50 000 lat temu – jako pewnej płataniny możliwości (por. J. Aitchison *Ziarna mowy. Początki i rozwój języka*, przeł. M. Sykulska-Derwojed, PIW, Warszawa 2000, s. 26-30 i 83-89). Do tej ostatniej kwestii powrócę jeszcze dalej.

Wedle Arystotelesa człowiek jest zatem istotą posiadającą język, umożliwiającą mu wchodzenie w rozmaite interakcje społeczne, co stanowi zasadniczy rys *homo sapiens* i odgranicza go z jednej strony od „dzikiej inteligencji” zwierząt (by posłużyć się zwrotem etologa amerykańskiego Marca Hausera⁵), z drugiej zaś – dodajemy dziś – od sztucznej inteligencji maszyn. Puentując, można by rzec, że wprowadzone przez Johanna Gottfrieda Herdera określenie *homo loquens* opisuje najpełniej istotę *homo sapiens*. Obdarzony językiem trwam zatem samotnie pomiędzy moim psem a moim komputerem, bliski im w pewien różny dla każdego z nich sposób, choć przecież równocześnie niezmiernie od nich oddalony.

Obdarzony językiem – cóż jeszcze kryje się za tym stwierdzeniem? Rozważmy to pokrótce. Arystotelesowską definicję łacińskie średniowiecze przekuło w formułę *animal rationale*, człowiek jako zwierzę rozumne. Przekładając z kolei tę formułę na język dzisiejszej filozofii umysłu czy kognitywistyki, powiemy, że człowiek jest istotą posiadającą umysł (w ramach innego dyskursu mowa w tym miejscu o duszy – za pomocą tych pojęć oznaczamy każdorazowo siedzibę świadomości; pomijam tu kontrowersje dotyczące dychotomii umysł/ciało). Zapytajmy więc, czy prawdziwy jest następujący sylogizm: jeśli myślenie uzależnione jest od posiadania języka analogicznego do języka ludzkiego i jeśli zwierzęta w takim sensie języka nie posiadają, to zwierzęta nie myślą, *ergo* – ich umysły są diametralnie różne od umysłu człowieka. Kwestia ta jest nader złożona. Chociaż permanentna antropomorfizacja jest z natury przynależna ludzkiemu sposobowi postrzegania świata, to nie przychodzi nam raczej na myśl zapytywać o umysł roślin czy przedmiotów nieożywionych. Tak samo naturalnym jest, że przypisujemy umysł ludziom, naszym bliźnim. Przypisujemy im go, gdyż przypisujemy im, po pierwsze, świadomość fenomenalną, tj. doświadczenie tego, jak to jest mieć jakieś doświadczenie; po drugie – stany intencjonalne, tzn. intencjonalne odnoszenie się do czegoś; po trzecie – język *sensu stricto*; oraz po czwarte – umiejętność logicznego myślenia, czyli poprawnego wnioskowania niezależnego od teoretycznej znajomości praw logiki⁶. Cech tych nie sposób sensownie przypisać roślinom, stąd nie pojawia się tu problem, na jaki napotykamy w przypadku świata zwierząt. A ponieważ według kognitywistów-minimalistów wystarczy spełnienie przez organizm choćby jednego z przytoczonych kryteriów, nasz namysł nad tym, czy zwierzęta mają język, jest równocześnie namysłem nad tym, czy posiadają umysł (analogiczny do ludzkiego). W tym miejscu musimy poczynić jeszcze jedno rozróżnienie – otóż posługujemy się niezwykle nieostrym pojęciem „zwierzęta”, obejmującym przecież zarówno jednokomórkowe pierwotniaki, które nie zawsze łatwo odróżnić od roślin, jak i małpy człekokształtne, wykazujące – na co wskazuje już sama nazwa – niezwykle podobieństwo do ludzi. Sprecyzujmy zatem nieco: mówiąc tu o zwierzętach, bę-

⁵ M. Hauser *Wild Minds. What Animals Really Think*, Henry Holt, New York 2001.

⁶ Por. D. Perler, M. Wild *Der Geist der Tiere – eine Einführung*, w: *Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion*, hrsg. von D. Perler, M. Wild, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2005, s. 12.

dziemy rozważali kwestię posiadania języka bądź jego braku przede wszystkim u takich ssaków, jak psy, koty czy małpy.

Obserwacja zachowań zwierząt skłania nas nierzadko do myślenia, że także one dysponują nader rozbudowanymi formami komunikacji, przypominającymi prymitywny język. Czy wypada się zatem zgodzić ze wspomnianym już znakomitym badaczem umysłu Paulem M. Churchlandem, że „dopóki charakter i złożoność odmiennych systemów komunikacji pozostaną dla nas nieprzejryste, dopóty nie będziemy mieć pewności, czy różnią się od ludzkiego języka rodzajem, czy jedynie stopniem złożoności”⁷? Zanim rozważymy tę kwestię, powinniśmy sprecyzować definicję języka, czy też zestaw cech specyfikujących to, co językiem nazywamy.

Definicji takowych istnieje naturalnie legion. Spróbuję wybrać ujęcie, które w naszym kontekście zdaje się najbardziej przydatne. Otóż język jest pewnym zorganizowanym systemem semiotycznym, czyli systemem znaków językowych (prymarnie dźwiękowych, wtórnie pisemnych), nieodzownym nam do komunikowania się, a zatem wyrażania bądź wymiany myśli czy informacji, a także do gromadzenia i przekazywania wiedzy. Język wykształca się w interakcji ze światem, a dane społeczeństwo tyleż go warunkuje, ile samo jest przez niego warunkowane. Nie jest język tworem skostniałym, rozwija się i podlega historycznym zmianom⁸. Do czego zatem właściwie człowiek używa języka? Do trzech głównych funkcji, wyodrębnionych przez Karla Bühlera – reprezentatywnej, ekspresywnej i impresywnej – Roman Jacobson dodał funkcję komunikacyjną, fatyczną, metajęzykową i poetycką. Co ciekawe, brak pośród wymienionych funkcji tej, która, jak sądzę, rozstrzyga o specyfice ludzkiego języka, tj. funkcji – nazwijmy ją tak – światotwórczej. Co to znaczy?

Język jest transcendentálny w Kantowskim sensie tego pojęcia, gdyż umożliwia wszelkie (świadome) poznanie⁹. Świat pozajęzykowy poznajemy poprzez język i opisujemy w języku. Wyrazić nieskonceptualizowaną myśl w taki sposób, aby była dostępna dla innych, mogą tylko wówczas, gdy znajdę w języku odpowiednie słowa. Język otwiera przed nami świat, udostępnia go nam – oto być może najważniejsza jego funkcja. Barbara Skarga pisze w swoich łagrowych wspomnieniach: „Nazwać to uchwycić, to zobaczyć coś, czego się wpięrw nie dostrzegało. Nazwać to zapanować, podporządkować sobie”¹⁰. Nietrudno zauważyć, że słowa Skargi są wariacją na słynne stwierdzenie Ludwiga Wittgensteina z jego *Traktatu logiczno-*

⁷ P.M. Churchland *Mechanizm rozumu...*, s. 283.

⁸ Por. *Lexikon der Sprachwissenschaft*, hrsg. von H. Bußmann, Kröner, Stuttgart 1990, s. 699.

⁹ Por. także G. Keil *Sprache*, w: *Philosophie. Ein Grundkurs*, Bd. 2, hrsg. von E. Martens, H. Schnädelbach, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1998, s. 552.

¹⁰ B. Skarga *Po wyzwoleniu... (1944-1956)*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 267.

filozoficznego: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”¹¹. W naszym poznawaniu świata uwikłani jesteśmy w strukturę określoną przez Martina Heideggera mianem „struktury jako”¹². Nie postrzegamy po prostu krzesła, pulpitu czy długopisu, tylko postrzegamy coś jako krzesło, jako pulpit czy jako długopis. Nakładamy na substancję świata pewną formę naszego języka, kategoryzujemy świat, wyodrębniając z niego poszczególne części. Nazywanie świata przypomina odsłanianie kolejnych puzzli w odwróconym obrazku – nazywając coś, a więc określając coś jako coś, odsłaniamy kolejny kawałek świata, uprzednio dla nas niedostępny. Metaforyczny obraz puzzli posiada jednak jedną znaczącą słabość – czy rzeczywiście odkrywamy gotowe puzzle? Oznaczałoby to, że świat jest już w zasadzie skategoryzowany w jakimś tajemnym boskim języku czy też w języku natury, który musimy tylko zdekodować. Tym, co faktycznie robimy, jest raczej wycinanie puzzli z pewnego wprawdzie niewidocznego dla nas obrazka, a następnie odsłanianie tych wyciętych fragmentów, dodawanie do nich nowych i w ten sposób tworzenie naszego obrazu świata albo inaczej: obrazu świata dla nas. W świetle tych uwag widać, jak niedorzeczna jest obawa, że język zagraża nam drogę ku rzeczom, że jest przeszkodą, jaką wzniesiono między nami i rzeczami, przeszkodą, którą należy przezwyciężyć, aby dotrzeć do rzeczy samych. Nie ma żadnych rzeczy samych, rzecz, którą poznajemy bez pośrednictwa języka, nie jest w ogóle żadną rzeczą, jest przelewającą się nam przez palce substancją pozbawioną formy. Oto jak można by wyłożyć trafne sformułowanie Hansa-Georga Gadamera: „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache” („Bytem, który może być rozumiany, jest język”)¹³.

Jeśli taki sposób rozumowania wydaje się komuś osobliwy, spróbujmy przyjąć się dokładniej relacji znaku językowego i świata. Relację tę ujmowano pierwotnie w ramach pewnej ekonomii reprezentacji za pomocą łacińskiej formuły „aliquid stat pro aliquo”, a więc znak jako coś, co stoi za coś innego. Słowo „krzesło” było reprezentantem przedmiotu, krzesła. Tak też i dziś ujmujemy potocznie istotę znaku językowego, istotę języka. Język jest w tym ujęciu pewnym zbiorem nazw, którym odpowiadają rzeczy, albo – w przypadku pojęć ogólnych – ogólne definicje. W tym ujęciu język jest niby lustro, w którym przegląda się świat. Język odgrywa rolę ledwie drugorzędną, daje nam tylko odbity obraz świata, odtwarza go, odwzorowuje. Musi istnieć zatem jakiś przedjęzykowy świat, który odwzorowywany jest przez język, jakim się posługujemy. Świat jako taki sam już do nas

¹¹ W polskim przekładzie teza 5.6 brzmi następująco: „G r a n i c e m e g o j ę z y k a o z n a c z a j ą g r a n i c e m e g o ś w i a t a”. Por. L. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, przekł. i wstęp B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

¹² Por. M. Heidegger *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 2001, s. 149.

¹³ H.-G. Gadamer *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen 1999, s. 478. Tłum polskie wg H.-G. Gadamer *Prawda i metoda*, przekł. i wstęp B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 637.

mówi, a my tylko niejako musimy nastroić się na odbiór tego, co chce nam powiedzieć. Ksiądz Chmielowski postawił w haśle *Koń* swej słynnej encyklopedii z roku 1756 (*Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna*) pytanie: „Koń jaki jest?” i odpowiedział na nie zwięźle, a przenikliwie: „Každy widzi”¹⁴. Tak ujmujemy też świat, kiedy myślimy o języku, w którym niczym w zwierciadle przegląda się rzeczywistość. W jaki jednak sposób może istnieć przedjęzykowy świat? Czy mówienie o świecie przedjęzykowym nie jest nonsensem? Kiedy mówię o świecie przedjęzykowym, ujmuję go naturalnie zawsze już w kategoriach językowych, w tym sensie o świecie przedjęzykowym mogę mówić tylko *ex post*, umieszczony w nim byłbym bezradny niczym niemowlę, które tkwi właśnie w takim przedjęzykowym świecie, ale nie potrafi o nim naturalnie niczego powiedzieć, gdyż jest dlań tylko jednym wielkim beładem niewyraźalnych barw, kształtów, dźwięków i zapachów. Świat niemowlaka to „świecący, huczący zamęt”¹⁵, jak mówi amerykański filozof i psycholog, Wiliam James.

Szwajcarski lingwista Ferdinand de Saussure podsunął nam pomysł, jak o języku myśleć inaczej. Znak językowy jest według niego połączeniem nie słowa i rzeczy, lecz nierozdzielny niby kartka papieru związkiem elementu znaczącego, czyli obrazu dźwiękowego, i elementu znaczonego, czyli znaczenia. W ten sposób de Saussure przenosi znak językowy w obręb umysłu, odrywa go zrazu od gotowego już świata. Koncepcja znaku językowego de Saussure’a jest koncepcją niereprezentacjonalistyczną – w pierwszym rzędzie znak niczego nie reprezentuje. Cóż zatem czyni? Otóż przede wszystkim znak wydobywa z chaosu to, co dopiero później będzie reprezentował. Słowo „krzesło” reprezentuje krzesło tylko w porządku synchronicznym, tzn. tu i teraz denotatem tego znaku językowego faktycznie jest ten przedmiot. Jednak w sensie genealogicznym połączenie fonemów składających się na obraz dźwiękowy „krzesło” z wyobrażeniem służącego do siedzenia mebla wydobywa ów mebel z nicości. To prawdziwa rewolucja kopernikańska – język jest wprawdzie lustrem, takim jednak, w które wbudowano projektor: odbija ono to tylko, co wprawie samo niejako rzutowało. Inaczej mówiąc: język funkcjonuje w ramach pewnej umowy społecznej i oferuje pewnego rodzaju odzwierciedlenie obiektów i zdarzeń świata zewnętrznego, wszelako obiektów i zdarzeń utworzonych wprawie mocą pewnej konwencji¹⁶.

Dzięki językowi odnajdujemy się w świecie i potrafimy sobie ze światem radzić – język nie odbija jednak żadnego ukrytego porządku świata. Czy oznacza to,

¹⁴ Cyt. wg W. Gombrowicz *Bestiariusz*, wyb. i układ W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 11.

¹⁵ Cyt. wg D. Dennett *Słodkie sny. Filozoficzne przeszkody na drodze do nauki o świadomości*, przekł. i wstęp M. Miłkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 93.

¹⁶ Więcej na ten temat m.in. w znakomitej książce berlińskiej filozofki Sybille Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2001, s. 19.

że nasze kategoryzacje są absolutnie arbitralne? Nie, nominaliści – nieakceptujący idei obiektywnego przedjęzykowego porządku naturalnego – uważają, że podstawowym hamulcem zapobiegającym chaosowi dziwacznych klasyfikacji jest konieczność efektywnej indukcji. Obecność jednego znaku językowego pociąga za sobą konieczność istnienia wielu znaków językowych, gdyż tożsamość – a zatem znaczenie – pojedynczego znaku rodzi się z jego odmienności od innych znaków. Kolejne wyodrębnione całości musimy dopasowywać do tego, co wyodrębniliśmy wcześniej – inaczej przestalibyśmy po prostu rozumieć język, którym się posługujemy. Jak powiada Richard Rorty: „Świat nie mówi. Mówimy tylko my. Świat, kiedy już zainstalowaliśmy w nas pewien język, może być przyczyną pewnych przekonań, jakie żyjemy. Nie proponuje nam jednak żadnego języka, to uczynić mogą tylko inni ludzie”¹⁷. Język nadaje bezkształtnej substancji świata pewną formę, pytanie o świat przedjęzykowy jest zaś nonsensowne bądź banalne. Banalne, jeśli pytamy, czy kiedy nas nie było, istniały drzewa i dinozaury – oczywiście, że istniały, choć że były to drzewa i dinozaury potrafimy mówić dopiero odąd, odkąd mamy język, który postawił je przed nami. Oczywiście, istnienie dinozaurów różni się nieco od istnienia na przykład szkół – szkoły są czystym konstruktem społecznym, dinozaury są tylko konstruktem językowym, można jednak wyobrazić sobie świat, w którym nie ma ani szkół, ani dinozaurów – to na przykład świat Buszmenów przed językowym najazdem Europejczyków.

Tyle w ujęciu ogólnym. W eseju *Widzieć poprzez język* Donald Davidson stawia następujące pytanie:

Co trzeba dodać do nic nieznaczącego dźwięku, wydawanego w chwilach stosownych dla tego samego dźwięku, wypowiedzianego jako mowa, żeby przemienić ten pierwszy w ten drugi? Nie wystarczy sama okoliczność, że nic nieznaczący dźwięk został wzmocniony w przeszłości i jest wydawany obecnie z uwagi na swą magiczną moc; gdyby chodziło tylko o to, wówczas fakt, że koty miauczą, żeby je nakarmić, zostałby uznany za posiadającą znaczenie mowę. Cóż zatem? Nie mam żadnych złudzeń, że mogę dostarczyć tu czegoś na kształt analizy; być może nie ma odpowiedzi, która nie prowadziłaby do błędnego koła [...]. Sam sądzę jednak, że to język dodaje tu pewien niezbędny (choć niewystarczający) element.¹⁸

Nazwę zatem teraz i opiszę kilka fundamentalnych cech języka ludzkiego, mających odróżniać go od systemów komunikacji zwierząt. Z pewnymi mniej lub bardziej istotnymi modyfikacjami będę się przy tym opierał na klasyfikacji zaproponowanej w latach 60. XX wieku przez jednego z nestorów dwudziestowiecznej lin-

¹⁷ R. Rorty *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1989, s. 6. Na temat koncepcji języka Rorty’ego por. A. Żychliński *Zeichen und Geräusche. Richard Rortys sprachtheoretischer Ansatz*, w: *Terra grammatica. Ideen – Methoden – Modelle*, hrsg. von B. Mikołajczyk, M.L. Kotin, Lang, Frankfurt/M. 2007, s. 475–483.

¹⁸ D. Davidson *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, w: „Teksty Drugie” 2007 nr 3, s. 139.

gwistyki amerykańskiej, Charlesa Francisa Hocketta¹⁹. Oto owe cechy: (1) Kreatywność: cecha bodajże najważniejsza, opisująca zdolność do tworzenia i rozumienia nieskończenie wielu nowych wypowiedzi. W tym sensie język można nazwać systemem otwartym. System komunikacji pszczoł (taniec pszczoł) jest w pewnym stopniu otwarty, choć można postawić nieprzekraczalne granice owej otwartości, pszczoły potrafią niejako kombinować pewną liczbę stałych elementów, nie dodają jednak elementów nowych. (2) Abstrakcyjność: tworzone komunikaty nie muszą odnosić się do rzeczy pozostających w bezpośrednim zasięgu czasoprzestrzennym i dostępnych dla definicji ostensywnych (a więc poprzez wskazanie). Przez pojęcie abstrakcyjności możemy zatem rozumieć zarówno odnośność na dystans, tzn. możliwość odnoszenia się do czegoś pozostającego poza zasięgiem percepcji rozmówców (w czasie lub przestrzeni), jak i odnośność przenośną, tzn. możliwość odnoszenia się do czegoś będącego pojęciem ogólnym, niemającym żadnego konkretnego odpowiednika. Komunikaty niektórych zwierząt cechuje odnośność na dystans czasoprzestrzenny (na przykład tańce pszczoł), w żadnych chyba nie występuje jednak odnośność przenośna. (3) Dwustopniowość struktury (podwójna artykulacja): każdy język składa się z systemu fonologicznego i nadbudowanego na nim systemu gramatycznego. Pojedyncze fonemy łączą się na wyższej płaszczyźnie poprzez reguły morfologiczne w leksemy, a te z kolei mocą reguł syntaktycznych tworzą zdania, podstawowe jednostki wypowiedzi językowych. Dzięki tej cesze języka kombinacje niewielkiej liczby fonemów (żaden język nie liczy mniej niż dziesięć i więcej niż siedemdziesiąt fonemów, w tym przynajmniej dwie samogłoski) umożliwiają tworzenie ogromnej liczby leksemów, a te z kolei są podstawą do budowy nieskończonej liczby zdań. Systemy komunikacji zwierząt nie posiadają tak rozumianej dwustopniowości. (4) Arbitralność: każdy znak językowy składa się z obrazu dźwiękowego oraz wyobrażenia, stosunek między nimi – zatem stosunek między elementem znaczącym, czyli formą, a znaczoną, czyli treścią – jest arbitralny, tzn. niemotywowany, konwencjonalny. Odwrotnością byłaby relacja ikoniczna, występująca w nielicznych przypadkach, na przykład wyrazów dźwiękonaśladowczych. Komunikaty zwierząt nie są w zasadzie arbitralne, na przykład taniec pszczoł odwzorowuje ikonicznie drogę ku celowi. „Relacja między krajobrazem namalowanym a rzeczywistym jest ikoniczna, relacja zaś między wyrazem krajobraz a krajobrazem – arbitralna”, pisze Hockett. (5) Dyskretność: komunikat językowy nie stanowi niepodzielnego kontinuum, lecz składa się z odgraniczalnych, dyskretnych elementów. Pojedynczy leksem złożony jest z abstrakcyjnych obiektów dyskretnych – fonemów, zdanie składa się z elementów dyskretnych wyższego rzędu – leksemów. Znaki arbitralne dają się podzielić na tworzące je elementy dystynktywne, znaki ikoniczne – a takie przeważają w komunikacji zwierząt – można analizować pod tym kątem tylko w niektórych wypadkach.

¹⁹ Por. Ch. Hockett *Zagadnienie uniwersaliów w języku*, w: *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska i A. Weinsberg, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979, s. 209-228.

(6) Przemienność: władający danym językiem są na przemian nadawcami i odbiorcami komunikatów językowych. W przypadku zwierząt cecha ta nie występuje zawsze – na przykład u pewnych gatunków świerszczy samice i samce są odbiorcami ćwierkania, ale nadawcami są tylko samce. (7) Całkowite sprzężenie zwrotne: nadawca sygnałów językowych jest równocześnie ich odbiorcą. W przypadku komunikacji ruchowo-wzrokowej – taką stanowi choćby godowy taniec ciernika – nadawca nie jest w stanie dostrzec pewnych relewantnych cech swego komunikatu. (8) Kanał głosowo-słuchowy: komunikaty językowe nadawane są kanałem głosowo-słuchowym. W przypadku zwierząt nie jest to regułą, świerszcze na przykład posiadają komunikację słuchową, ale nie głosową, inne zwierzęta dysponują natomiast jeszcze innymi kanałami (i tak taniec pszczół jest ruchowo-dotykowo-chemiczny – *notabene* porozumiewanie się drogą trofalaksji jest częste w obrębie społeczeństwa owadów). (9) Możliwość fałszu: komunikaty językowe mogą być prawdziwe, fałszywe lub pozbawione sensu. Zwierzęta raczej udają lub maskują się, niemal zawsze w celach zaczepno-obronnych, niż celowo wprowadzają w błąd²⁰. (10) Wyuczalność: użytkownik danego języka może nauczyć się każdego innego; jeśli dorastanie ma miejsce w odpowiednim otoczeniu językowym, każdy nabyty naturalnie język będzie funkcjonował na prawach języka pierwszego²¹.

²⁰ Choć trzeba przyznać, że jest to obszar wielu sporów, gdyż etolodzy zaobserwowali w ostatnich latach wiele zachowań zdających się świadczyć o intencjonalnym wprowadzaniu w błąd. Por. na przykład D.R. Griffin *Umysły zwierząt. Czy zwierzęta mają świadomość?*, przeł. M. Ślósarska, A. Tabaczyńska, GWP, Gdańsk 2004, s. 195.

²¹ Omówię tę cechę obszerniej, ponieważ posiada ona ważne implikacje we współczesnej lingwistyce. Możemy zapytać tak: Jak to się dzieje, że każdy z nas, ludzi, z taką łatwością nabywa w dzieciństwie język – jeden, dwa, czy nawet większą ich ilość? Otóż zważywszy na to, że internalizacja i rozwój języka następują niezależnie od ilości bodźców zewnętrznych – jeśli tylko owa ilość przekroczy pewną masę krytyczną – możemy założyć za jednym z wpływowych dwudziestowiecznych lingwistów, Noamem Chomskym, że posiadamy pewną wrodzoną strukturę językową, będącą podglebieniem dla przyszłego języka. Spośród bogatej literatury omawiającej tzw. argument ubóstwa bodźca warto sięgnąć wprost do źródła, por. Noam Chomsky *Rules and Representations*, Columbia University Press, New York 1980. Opisując rzecz obrazowo, zaryzykowałbym metaforę, że przychodzimy na świat z siecią kolejową w głowie. Pociągi symbolizują różne języki, zaś to, w jakim kierunku, dokąd i jakimi drogami wyruszą, zależne jest od dyspozytorów – czyli środowiska językowego, w jakim wzrastamy. Trakcja jest niezwykle meandryczna i złożona; tory, po których nie jeżdżą żadne pociągi, szybko zarastają i stają się niemal nieprzejezdne. Zdołamy może jeszcze puścić nimi jakiś pojazd, ale niemal zawsze będzie się on poruszał po nich wolniej, z możliwością wywrotki. Jak jednak wprawimy w ruch pociągi? W obszarze syntaktyki dziecko ekstrapoluje po prostu z usłyszanych zdań pewne ogólne reguły jazdy. A co ze znaczeniem, czyli stacjami, na jakich pociągi mają się zatrzymywać, co z mijanymi po drodze miejscowościami? Dziecko uczy się znaczeń poprzez definicje ostensywne, tworzenie wyobrażeń pojęć ogólnych oraz – co najważniejsze – poprzez użycie. Na krzesło mogę wskazać, mogę także określić, że jest czarne.

(11) Metajęzykowość (lub samozwrotność): język umożliwia komunikację na temat komunikatów. Za pomocą ćwierkania można sygnalizować gotowość podjęcia czynności seksualnych, ale nie można opisać samego ćwierkania.

Co wynika z takiego ujęcia języka? Otóż to jedynie, że języka w powyższym sensie zwierzęta z pewnością nie posiadają. Pominę w tej chwili kwestię, czy należałoby przychylić się do zdania części zoosemiotyków, twierdzących, że różnice w występowaniu poszczególnych cech konstytutywnych nie są w wybranych wypadkach faktycznie zero-jedynkowymi różnicami jakościowymi, lecz raczej linearnymi różnicami ilościowymi. Jeśli zwierzęta nie posiadają języka *sensu stricto*, to jednym z nasuwających się pytań jest pytanie o to, czy posiadają język *sensu largo*? Wydaje się, że tylko w najszerszym sensie tego słowa, kiedy za język będziemy uważać każdy, najprostszy nawet kod ikoniczny.

III

Zanim rozważymy teraz z kolei argumenty natury filozoficznej skłaniające do przyjęcia tezy o nieposiadaniu języka przez zwierzęta, omówię wpierrw krótko kontrowersyjną uwagę jednego z najważniejszych dwudziestowiecznych filozofów języka, Ludwiga Wittgensteina. Uwaga ta raz jeszcze pozwoli wyostrzyć nasze rozumienie pojęcia języka.

W swym głównym dziele, aforystyczno-meandrycznych *Dociekaniach filozoficznych*, Wittgenstein stwierdza, że zwierzęta „nie używają języka – jeżeli pominąć najprymitywniejsze formy językowe” (§ 25) – co *notabene* nie znaczy oczywiście, że zwierzęta nie odczuwają uczuć czy emocji. W dalszej części rozważań pada słynne zdanie „Wenn der Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen”²² („Gdyby lew umiał mówić, nie potrafilibyśmy go zrozumieć”). W jaki sposób interpretować tę konstatację, stanowiącą tak jawną refutację dwunastu tomów powieści Hugh’a Loftinga o Doktorze Dolittle? „Wyobrazić sobie jakiś język”, mówi Wittgenstein w § 19 *Dociekań...*, „znaczy wyobrazić sobie pewien sposób życia”. „Sposób życia” albo „forma życia”, *Lebensform*, to ogół praktyk danej wspólnoty językowej, a więc związek między użyciem wyrażen językowych a zakorzenionymi sposobami działania. Na formę życia – tak samo jak na język – „można patrzeć jak na stare miao: płatanina uliczek i placów, starych i nowych domów, domów z dobudówkami

Znaczenia słowa „wygodny” nie nauczymy się jednak inaczej, niż tylko poprzez odczucie pewnego komfortu. Znaczenia słów „przyjaźń” czy „miłość” uczymy się zarówno poprzez bezpośredni kontakt z bliskimi, jak i poprzez pośredni kontakt ze składnikami pewnej pamięci kulturowej. Nic nie wskazuje na to, aby zwierzęta posiadały w swoim wyposażeniu genetycznym tego rodzaju trąkcie.

²² L. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, w: tegoż *Werkausgabe in 8 Bänden*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1999, s. 568. Cyt. polski wg L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 313.

z różnych czasów; a wszystko to otoczone licznymi nowymi przedmieściami o prostych i regularnych ulicach, ze standardowymi domami” (§ 18). Istnieje naturalnie wiele miast, jednak orientować się w jednym znaczy posiadać umiejętność orientacji we wszystkich. Dlaczego? Ponieważ wiemy, jak skonstruowane są miasta, wiemy, że muszą być w nich gdzieś ulice ze sklepami, domy mieszkalne, skrzyżowania, kina, kościoły, meczety czy synagogi, urzędy. Jeśli tylko mamy mapę, poradzimy sobie w każdym mieście. A jeśli teraz za miasto wstawimy język? W § 206 Wittgenstein powiada: „Wyobraź sobie, że przybywasz jako badacz do nieznanego kraju, z zupełnie obcym językiem. W jakich okolicznościach powiedziałbyś, że tamtejsi ludzie wydają rozkazy, rozumieją je, wykonują, sprzeciwiają się im itd.? Układem odniesienia jest tu wspólny ludziom sposób działania, poprzez który interpretujemy obcy nam język”. Innymi słowy – rozumiemy innych ludzi, ponieważ ich forma życia jest analogiczna do naszej mimo wszelkich różnic. Te różnice, to – żeby pozostać w ramach naszej miejskiej metafory, „tylko przedmieścia, choć ekskluzywne, pewnego uniwersalnego schematu”²³. Jak jednak mielibyśmy rozpoznać się w „mieście”, które nijak nie przypomina nam naszego miasta? Jak mielibyśmy czytać mapę, która żadną miarą nie da się porównać ze znanymi nam mapami? Cóż, takiego „miasta” nie nazwalibyśmy w ogóle miastem, taka „mapa” nie byłaby dla nas żadną mapą. To właśnie ma na myśli Wittgenstein, wygłaszając swoje *dictum* o lwie, którego nie potrafilibyśmy zrozumieć nawet wówczas, gdyby mówił. Wrócimy jeszcze do tego przykładu, tymczasem przyjrzyjmy się nieco odmiennej argumentacji odmawiającej zwierzętom języka, jaką przedstawił Donald Davidson.

Davidson jest autorem eseju *Zwierzęta racjonalne* (*Rational Animals*; ponieważ jednak terminem zwierzęta autor obejmuje również istoty ludzkie, gwoli ujednolicenia możemy zmienić tytuł na *Istoty racjonalne*). Otóż powiada Davidson, że pewne istoty są istotami racjonalnymi – tzn.

myślą i rozumują; rozważają, sprawdzają, odrzucają i przyjmują hipotezy; działają z pewnych powodów, niekiedy po namyśle, po wyobrażeniu sobie konsekwencji i ocenieniu prawdopodobieństw; mają pragnienia, nadzieje i żywią nienawiść, często nie bez racji. Popołniają także błędy w rachubach, działają wbrew rozsądkowi lub przyjmują doktryny na podstawie nieadekwatnych świadectw.²⁴

Racjonalność jest zatem dla Davidsona równoznaczna z posiadaniem postaw propozycjonalnych – to jest zajmowaniem pewnego stanowiska wobec *p*. Mogę na przykład myśleć, że *p*, wierzyć, że *p*, sądzić, że *p* jest złe i nienawidzić *p*. Uzależnienie racjonalności od posiadania postaw propozycjonalnych jest o tyle przekonujące, o ile trudno wyobrazić sobie istotę racjonalną nie operującą na pewnym zesta-

²³ Por. D. Davidson *Widzieć poprzez język*, s. 129.

²⁴ D. Davidson *Zwierzęta racjonalne*, przeł. C. Cieśliński, w: tegoż *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, wyb. i wstęp B. Stanosz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 234.

wie pragnień, przekonań i intencji. Zestawie, ponieważ postawy propozycyjne nie występują pojedynczo, posiadanie jednej pociąga za sobą wiele innych. Jeśli na przykład sądzę, że jest zimno, muszą również wiedzieć, jak rozpoznać, kiedy jest ciepło, w jakich warunkach bywa zazwyczaj zimno, co można zrobić, żeby było mniej zimno itp. W tym sensie trzymiesięczne dziecko i chomik nie posiadają postaw propozycyjnych, nawet jeśli odczuwają oczywiście zimno – na przykład kulą się i kwilą. Jeśli jednak dziecko mimo wszystko uznajemy za istotą racjonalną, mamy po prostu na myśli to, że ma ono wszelkie predyspozycje ku temu, aby taką istotą zostać, stąd – niejako awansem – od samego początku już je tym mianem określamy. Predyspozycji takowych brak w przypadku chomika, zatem odmawiamy mu racjonalności. Przejdźmy teraz z kolei do przypadku psa. Davidson przytacza historię opowiedzianą przez Normana Malcolma, która ma pokazać, że psy potrafią myśleć (choć nie mają myśli). Wyobraźmy sobie psa goniącego kota. Uciekający pozornie wskakuje na pobliski dąb, faktycznie jednak tylko się od niego odbija i znika na rosnącym obok klonie. Pies nie zauważa tego ostatniego manewru i nerwowo ujada, okrążając dąb. Przeglądając się tego rodzaju scenie z pozycji obserwatora, mówimy często: pies myśli, że kot wspiął się na dąb. Zdaniem Malcolma twierdzenie przypisujące psu powyższe przekonanie jest słuszne. Czy jednak rzeczywiście, pyta Davidson, możemy przypisać psu postawę propozycyjną, tzn. sądzenie, że kot wszedł na drzewo? Cóż miałoby ono jednak właściwie znaczyć? Czy pies wie, że kot wspiął się na dąb? Czy jeśli przypadkiem jest to najwyższe drzewo w okolicy, to pies posiada również tę informację? A jeśli kot wdrapywał się na ten dąb wielokrotnie, czy pies łączy również te przekonania? Czy pies wie, że ściga kota? Czy pies może sądzić o czymś, że to coś jest drzewem? Jeśli tak, to musielibyśmy przypisać mu również wiele innych postaw propozycyjnych – gdzie wówczas leży granica? Czy pies może sądzić o pewnym obiekcie, że ów jest drzewem, nie posiadając innych przekonań na temat drzew, w rodzaju: drzewa są rzeczami, które rosną, potrzebują gleby i wody, mają igły albo liście i są łatwopalne? Co miałoby wchodzić do zestawu psiej pojęciowości, a co pozostawać poza nią? Przede wszystkim jednak – w jaki sposób pies miałby mieć postawy propozycyjne, nie dysponując mową? Postawy propozycyjne są równoznaczne z myślami, czym innym bowiem jest myślenie, jeśli nie sądzeniem, że; życzeniem sobie czegoś; zamierzaniem czegoś etc. Davidson podsuwa nam myśl, że wprawdzie być może z naszego punktu widzenia dobrze wyjaśniać zachowanie zwierząt, przypisując im postawy propozycyjne i tym samym pewne myśli, nie musi to jednak wcale oznaczać, że faktycznie je posiadają. Aby nas o tym przekonać, filozof – wychodząc od założenia, że postawy propozycyjne wymagają, jak wspominałem, tła przekonań – argumentuje dwustopniowo w następujący sposób: po pierwsze, dla posiadania przekonania niezbędne jest posiadanie pojęcia przekonania. Po drugie, aby posiadać pojęcie przekonania konieczny jest język.

Dlaczego posiadanie pojęcia przekonania jest niezbędne dla posiadania przekonania? Otóż dlatego, że tylko wtedy, kiedy jestem świadomy tego, że sądzę, iż jest zimno, mogę dojść do wniosku, że zapomniałem włączyć kaloryfer. Jeśli pies

byłby świadom swego przekonania, że kot jest gdzieś na dębie, to musiałby być również zdziwiony tym, że widzi go nagle na klonie, a tym samym musiałby dojść do przekonania, że jego początkowe przekonanie było fałszywe. Musiałby posiadać zatem pojęcie intersubiektywnej prawdy – tylko wówczas mógłby być zdziwiony brakiem kota na dębie. Gdyby posiadał jedynie pojęcie prawdy subiektywnej, nie mógłby być w ogóle niczym zdziwiony – po prostu najpierw obszczekiwałby jedno, a chwilę potem drugie drzewo (tak jak faktycznie psy to robią). Aby móc jednak posiadać pojęcie prawdy, intersubiektywnej prawdy, pies musiałby być uczestnikiem komunikacji, bo – jak pokazuje Davidson – intersubiektywna prawda jest zawsze wynikiem triangulacji, tzn. może się pojawić tylko w wyniku relacji między dwoma istotami i światem zewnętrznym.

Davidson przejmuje tu stosowane w astronomii i geodezji pojęcie „triangulacji”, czyli „metody wyznaczania w terenie współrzędnych punktów za pomocą układów trójkątów utworzonych przez te punkty”²⁵. Triangulację stosujemy na przykład w nawigacji, aby określić położenie jednostki na morzu. Metoda ta opiera się na prostym prawie trygonometrii, które stanowi, że jeśli znamy jeden bok i dwa kąty trójkąta, możemy łatwo wyliczyć pozostałe dwa boki i kąt. W omawianym właśnie eseju Donald Davidson wprowadził pojęcie triangulacji do filozofii umysłu i filozofii języka. Jak należy je rozumieć? Tu dłuższy cytat:

Dzielenie reakcji na bodźce uznane za podobne pozwala wyłonić się elementowi interpersonalnemu: istoty, które dzielą reakcje, mogą skorelować wzajemne reakcje z tym, na co reagują. Osoba A reaguje na reakcje osoby B na sytuacje, które zarówno A jak i B uznają za podobne. W ten oto sposób powstaje trójkąt, którego trzema wierzchołkami są A, B i przedmioty, zdarzenia bądź sytuacje, na które wspólnie reagują. Ta złożona, choć powszechna, trójkątna interakcja pomiędzy istotami a wspólnym środowiskiem naturalnym nie wymaga myślenia ani języka; zdarza się bardzo często wśród zwierząt, które nie myślą, ani nie mówią. Robią tak zarówno ptaki i ryby, jak i małpy, słonie i wieloryby. Cóż więcej trzeba gwoli językowej komunikacji i rozwiniętego myślenia? Odpowiedzią są, jak sądzę, dwie rzeczy, które zależą od tego podstawowego trójkąta, i wynikają z niego. Pierwszą jest pojęcie błędu, tzn. świadomość rozróżnienia między przekonaniem a prawdą. Interakcje trójkąta nie generują jako takie automatycznie tej świadomości, jak widzimy na przykładzie prostych zwierząt, ale trójkąt stwarza przestrzeń dla pojęcia błędu (a stąd i prawdy) w sytuacjach, w których korelacja reakcji, które były wielokrotnie dzielone, może być postrzegana przez tych, którzy je dzielą, jako ulegająca zerwaniu; jedna istota reaguje w sposób uprzednio skojarzony przez obie istoty z pewnym rodzajem sytuacji, lecz druga nie. Może to po prostu ostrzec niereagującego przed jakimś niezauważonym niebezpieczeństwem lub jakąś sposobnością, jednak jeśli antycypowane niebezpieczeństwo czy sposobność nie dojdzie do skutku, istnieje miejsce na myśl o błędzie. My, spoglądając na to, uznamy, że pierwsza istota pomyliła się. Same istoty są zatem również w stanie dojść do tej samej konkluzji. Jeśli to robią, uchwyciły pojęcie prawdy obiektywnej. Wraz z drugim, końcowym krokiem, zaczynamy kręcić się w koło, gdyż pojęcie prawdy zdołamy uchwycić tylko wówczas, gdy możemy przekazać treść – treść

²⁵ Por. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, wydanie CD-ROM, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

Szkice

propozycjonalną – wspólnego doświadczenia, a to wymaga języka. W ten oto sposób prymitywny trójkąt, utworzony przez dwie (a zazwyczaj więcej niż dwie) istoty zgodnie reagujące na cechy świata i na swoje wzajemne reakcje, dostarcza ram, w obrębie których może rozwijać się myślenie i język. Zgodnie z tym wyjaśnieniem ani myślenie, ani język nie mogą pojawiać się jako pierwsze, bo jedno wymaga drugiego. Nie stwarza to żadnej zagadki w kwestii pierwszeństwa: zdolność mówienia, postrzegania i myślenia rozwijają się stopniowo razem.²⁶

Wracając do punktu wyjścia naszego rozumowania: pies nie może uczestniczyć w tak ujętym procesie triangulacji, ponieważ nie dysponuje nieodzownym po temu językiem. *Ergo*: pies nie jest istotą racjonalną.

W ten oto sposób Davidson pragnie pokazać, że nieposiadanie przez zwierzęta – czy też w tym wypadku psa – języka w takim sensie, w jakim posiadamy go my, ludzie, uniemożliwia psu przyjmowanie postaw propozycjonalnych, czyli posiadanie myśli, a co za tym idzie myślenie. Pozbawiony języka pies nie jest zatem zdaniem Davidsona istotą racjonalną. Z takim stanowiskiem można naturalnie polemizować, czynili to choćby tacy myśliciele, jak John Searle czy Hans-Johann Glock²⁷. Niektórzy może powiedzą, że przecież nasz pies potrafi jednak odróżnić kość od buta czy aportowanego patyka, a więc zdaje się posiadać pojęcie kości, buta czy kija. Davidson odpowiada na te uwagi gdzie indziej w następujący sposób:

O ile nie chcemy przypisywać pojęć motyłom i drzewkom oliwnym, nie powinniśmy uznawać samej zdolności do rozróżniania między czerwonym i zielonym, czy wilgotnym i suchym za posiadanie pojęcia, nawet jeśli takie selektywne zachowanie zostało wyuczone. Posiadać pojęcie to k l a s y f i k o w a ć przedmioty, własności, zdarzenia czy sytuacje, rozumiejąc, że to, co zostało sklasyfikowane, może nie należeć do wyznaczonej klasy. Małe dziecko może nigdy nie powiedzieć „mama”, kiedy mama nie jest obecna, nie dowodzi to jednak, że doszło do konceptualizacji, nawet na prymitywnym poziomie, dopóki pomyłka nie zostanie rozpoznana j a k o pomyłka. Tak więc nie ma faktycznie różnicy między posiadaniem pojęcia i posiadaniem myśli o treści propozycjonalnej, ponieważ nie można mieć pojęcia mamy, jeśli nie wierzy się, że ktoś jest (albo nie jest) mamą albo nie życzy sobie, żeby mama była obecna, albo nie czuje złości, że mama nie zaspokaja jakiegoś pragnienia.²⁸

Pies szukający kości i znajdujący buta rozpoznaje wprawdzie swoją pomyłkę, nie rozpoznaje jej jednak j a k o pomyłki – po prostu ją popełnia, po czym porzuca but i dalej szuka kości.

Jak można podsumować te rozważania? Posiadanie myśli wymaga posiadania języka. Czy wynika stąd jednak, że myślenie musi być w każdym wypadku myśleniem opartym na języku? Oczywiście niekoniecznie, jeśli miałyby to oznaczać

²⁶ Por. D. Davidson *Widzieć poprzez język*, s. 140.

²⁷ Por. np. J.R. Searle *Animal Minds*, w: tegoż *Consciousness and Language*, Cambridge University Press, New York 2002, s. 61-76; H.-J. Glock *Begriffliche Probleme und das Problem des Begrifflichen*, w: *Der Geist der Tiere*, s. 153-187.

²⁸ Por. D. Davidson *Widzieć poprzez język*, s. 138.

natywne rozpoznanie w rodzaju tego, że patrząc na stół, myślimy „To jest stół”. Patrząc na stół, możemy odnotować jego obecność w sposób bezrefleksyjny, pozostając – by tak to ująć – na jałowym biegu myślenia. Nie jest też przecież tak, że czego nie potrafimy powiedzieć, tego nie możemy pomyśleć. Stąd oprócz istnienia treści pojęciowych przyjmuje się także istnienie treści niepojęciowych, dostępnych myśleniu nie w postaci pojęć, lecz poprzez bezpośrednie doświadczenie. Treść niepojęciowa nie jest jednak dla człowieka treścią nieświadomą – w razie potrzeby mogą opisać to, czego nie potrafią oddać w sposób pojęciowy²⁹. Otóż wydaje się, że zwierzętom dostępne jest myślenie poprzez treści niepojęciowe, jakkolwiek nie potrafią przekuć go w myślenie pojęciowe, ponieważ nie dysponują koniecznym po temu językiem.

IV

Filozofowie najczęściej rozmaicie tylko interpretowali interesujące ich zachowania zwierząt – zazwyczaj z za biurka. Ich postawę nieźle oddają słowa bohatera jednego z opowiadań Witolda Gombrowicza: „Trochę się znam na przyrodzie – rzekłem – ale teoretycznie”³⁰. Jest to rzecz w pewien sposób naturalna (nie trzeba przecież zaliczać pobytu na Księżycu, żeby móc coś o Księżycu powiedzieć), istnieją jednak pewne granice, które trudno przekroczyć, pozostając nadal za biurkiem. Rzeczywistość nierzadko weryfikuje najbardziej nawet wymyślne eksperymenty teoretyczne, za biurkiem bowiem nietrudno zakładać idealne warunki badawcze, które mogą wywoływać tylko zgrzytanie zębów przemokniętego etologa kryjącego się w kłujących zaroślach. Nie wszystkie kwestie da się rozstrzygnąć z za biurka. Niemniej jednak pewne pytania dadzą się z za biurka postawić, można tu też wygodnie i w spokoju przyrzeć się wynikom badań terenowych. Porozmawiajmy zatem teraz, „z za biurka”, o perypetiach i rozważaniach jednego z najwybitniejszych badaczy-kognitywistów Daniela Dennetta w Afryce. Dennett, profesor na Tufts University w Massachusetts, spędziwszy kilka lat na rozmyślaniach dotyczących problemów umysłu, świadomości, sztucznej inteligencji i inteligencji zwierząt, doszedł do przekonania, że czas „out of the armchair and into the field”³¹. W roku 1983 miał okazję odbyć wyprawę na wschodnioafrykańskie sawanny, gdzie wraz z dwójką uznanych etologów, Dorothy Cheney i Robertem Seyfarthem, badał zachowanie i sposoby komunikacji żyjących tam na swobodzie koczokodanów zielonosiwych (*cercopithecus*; *vervet monkeys*). Są one szczególnie interesującym przedmiotem badań, ponieważ dysponują czymś, co moglibyśmy nazwać rudymenarnymi formami języka. Formy te służą im do radzenia sobie w sytuacjach,

²⁹ Por. D. Casacuberta *Umysł. Czym jest i jak działa*, przeł. J. Krzyżanowski, Świat Książki, Warszawa 2007, s. 128-132.

³⁰ W. Gombrowicz *Bakakaj i inne opowiadania*, Kraków 2001, s. 138.

³¹ Por. D. Dennett *Out of the Armchair and Into the Field*, w: tegoż *Brainchildren. Essays on Designing Minds*, MIT Press, Cambridge, MA 1998, s. 289-306.

z jakimi musieli się spotykać również nasi odlegli przodkowie w zamierzchłej przeszłości. Koczkodany zielonosiwe posługują się systemem zawołań i chrząknięć, który zdaje się dobrze skodyfikowany. Największą uwagę zwracają początkowo zawołania alarmowe, każdorazowo odmienne zależnie od rodzaju napastników, tj. węży, orłów i panter. Odmienne sygnały powodują różnorakie reakcje odbiorców: słysząc ostrzeżenie o wypatrzonym wśród zarośli wężu, małpy poszukują dłuższych gałęzi, którymi mogłyby się przed nim obronić; alarm wskazujący na krążącego nad stadem orła skłania do ucieczki w gęste zarośla, natomiast informacja o skradającej się panterze sygnalizuje, że należy wspiać się na drzewo. W pierwszej chwili skłonni byłibyśmy naturalnie do rozpatrywania całej sytuacji w kategoriach czysto behawioralnych, a komunikaty małp nie znaczyłyby więcej aniżeli taniec pszczoł czy ostrzegawcze sygnały ptaków. Istnieją jednak pewne przesłanki, aby zajrzeć głębiej pod podszewkę tego, co widzimy – otóż nasze makaki, inaczej niż pszczoły czy ptaki, zdają się posiadać w obrębie swego systemu komunikacji miejsce na „uczenie się, nieszczerłość, wiarygodność, oszustwo i podzieloną lojalność”³². Młode koczkodany uczą się imitować dźwięki wydawane przez dorosłe osobniki i robią to na drodze generalizacji właściwych małym dzieciom – początkowo wszystkie czworonogi wielkości pantery skłaniają je do ostrzegania przed panterą, wszystkie ptaki na horyzoncie zwiastują pojawienie się orła, a mniejsze zwierzaki w gęszczu trawy brane są za węża. Dorosłe osobniki ignorują ostrzeżenia młodych, chyba że potwierdzi je któraś ze starszych małp. Czy można uznać, że młode osobniki są uczone przez starsze pewnego kodu komunikacyjnego, czy też mamy do czynienia po prostu z warunkowaniem możliwym do wyjaśnienia na poziomie bodźca i reakcji? W kontekście domniemanej nieszczerości relacjonuje zaś Dennett następującą historię: oto dwie grupy małp należących do odmiennych stad rywalizowały któregoś razu o przylegające do terenów obu terytorium. W pewnej chwili szala zwycięstwa w tym zaciętym sporze zaczęła się przechylać na rzecz jednej z grup, powiedzmy grupy A. W tym momencie jedna z małp z grupy B wpadła na genialny pomysł – wydała okrzyk alarmowy wskazujący na zbliżającą się panterę. Wszystkie małpy znalazły się momentalnie na drzewach, co wymusiło rozejm i pozwoliło odzyskać grupie A stracony obszar. W jaki sposób możemy zinterpretować opisaną sytuację? W pobliżu nie było wprawdzie pantery, czy jednak sygnał alarmowy został użyty w pełni intencjonalnie? Może była to zwyczajna pomyłka i szczęśliwy zbieg okoliczności, które jesteśmy gotowi interpretować na korzyść wielofunkcyjności kodu komunikacyjnego? Oto pytania, na jakie Dennett zamierzał poszukać odpowiedzi w Kenii.

Zanim przejdziemy jednak do dalszej części wywodu, krótka dygresja taksonomiczna³³. Małpami najbliższymi spokrewnionymi z człowiekiem są małpy człeko-

³² Tamże, s. 290.

³³ Poniższe informacje natury ogólnej podaję za *Encyklopedią Powszechną PWN*, wydanie CD, Warszawa 2003.

kształtne, *Pongidae*, należące do rodziny małp wąskonosych. W obrębie małp wąskonosych, podrzędu ssaków naczelnych, wyróżniamy około 85 gatunków zgrupowanych w 3 rodziny: prócz małp człekokształtnych (ang. *ape*) są tu jeszcze makaki (ang. *monkey*) i człowiekowate. Człowiekowate, hominidy, są dziś reprezentowane przez jeden tylko gatunek: *Homo sapiens*, czyli człowieka. Mianem małp człekokształtnych obejmuje się gibony oraz orangowate (szympans, goryl, orangutan). Szympans i goryl to małpy najbliższe człowiekowi, nieco dalej plasuje się orangutan. Koczkodany, jako rodzaj małp wąskonosych z rodziny makaków, są w takiej skali całe lata świetlne za orangutanem, ich pokrewieństwo z człowiekiem jest dużo mniejsze. Zachowania społeczne koczkodanów mocno różnią się od zachowań małp człekokształtnych, choć blisko współpracują one ze sobą na przykład w poszukiwaniu pożywienia, nie przychodzą z pomocą rannemu czy wygłodzonemu towarzyszowi. Pewne podobieństwo z naszymi przodkami dostrzega Dennett w cechach otoczenia, jakie stanowi naturalne środowisko koczkodanów – otóż sprawia ono, że ich życie jest najeżone różnego rodzaju niebezpieczeństwami, nieznanymi większym naczelnym. Z racji swoich niewielkich rozmiarów koczkodany są właściwie bezbronne, a co za tym idzie niezwykle wyczulone na percepcję potencjalnych niebezpieczeństw i nader ostrożne (inaczej niż na przykład należące również do makaków, ale większe i stąd nonszalanckie w zachowaniu pawiany). Być może wykształcenie nieco bardziej wyrafinowanego systemu komunikacji u koczkodanów wiązało się bezpośrednio właśnie z koniecznością stworzenia narzędzia niezbędnego do przetrwania.

Nestor amerykańskiej filozofii analitycznej, Willard Van Orman Quine, ukuł nazwę „przekład radykalny” na określenie sytuacji, kiedy to próbujemy wniknąć w obszar języka niedostępnego dla nas z uwagi na brak bilingwalnych pośredników³⁴. Co może uczynić lingwista, któremu przyszło badać nieznaną dotąd język jakiegos odległego plemienia? Nie pozostaje mu nic innego, jak tylko przyjąć, że między sygnałami dźwiękowymi wydawanymi przez członków owej grupy oraz bodźcami pozajęzykowymi istnieje pewnego rodzaju korelacja, a następnie obserwować cierpliwie zachowania językowe obcych i na tej drodze próbować zrekonstruować ich język. Bądź co bądź może on jednak założyć, że owe zachowania językowe są językiem *sensu stricto*, czyli językiem pojmowanym na sposób ludzki. Aby odwołać się do przywołanej wcześniej metafory Wittgensteina – sytuację tę można przyrównać do położenia kogoś, kto znalazł się w nieznanym sobie mieście, jednak już przelotny rzut oka wystarczy, aby zorientować się, że ma właśnie do czynienia z miastem, zatem trzeba teraz tylko czasu, aby zaczął się w nim orientować. Daniel Dennett znalazł się w podobnej, choć równocześnie odmiennej sytuacji – obserwowane małpy posługują się czymś, co nieco przypomina język, jak jednak zweryfikować bądź sfalsyfikować wstępne założenia? Metoda, jaką proponuje Dennett, jest następująca: po pierwsze, należy obserwować zwierzęta przez

³⁴ Por. W. van Orman Quine *Słowo i przedmiot*, przeł. C. Cieśliński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 39 nn.

jakiś czas i sporządzić wstępny katalog ich potrzeb – zarówno podstawowych, natury biologicznej, jak i pochodnych, natury informacyjnej, tzn. tego, co powinny wiedzieć, aby móc żyć i przeżyć we własnym świecie. Następnie należy zaadaptować do danych okoliczności strategię nastawiania intencjonalnego (*intentional stance*).

Tu musimy poczynić kolejną krótką dygresję, tym razem na temat przekonań i postaw. Chcąc zrozumieć innych, przypisujemy im przekonania. Przekonania są zdaniem Dennetta zjawiskiem całkowicie obiektywnym (tzn. albo ktoś ma przekonanie, że właśnie pada deszcz, albo nie ma takiego przekonania; w tym drugim wypadku może nie mieć zdania w tej kwestii), jednak można je rozpoznać tylko z punktu widzenia osoby, która stosuje określoną strategię predykcijną, a jego istnienie można potwierdzić tylko przez ocenę sukcesu tej strategii. Strategie, powiada Dennett, są różne, lepsze i gorsze. Istnieje na przykład strategia astrologiczna – przewidujemy przyszłe zachowanie danej osoby na podstawie danych dotyczących daty i godziny jej urodzin oraz pewnego algorytmu astrologicznego. Mamy jednak dobre powody sądzić, że strategia ta nie działa, a nawet jeśli niekiedy pozwala ona pozornie przewidywać zachowanie niektórych osób, to czyni to jedynie z bardzo dużym stopniem ogólności. Lepszą strategią jest strategia fizyczna, czy też inaczej: nastawienie fizyczne. Polega ona na tym, że „jeśli chcemy przewidzieć zachowanie systemu, określamy jego skład fizyczny (być może aż do poziomu mikrofizycznego) i fizyczną naturę oddziaływań, które go dotyczą, a następnie korzystamy ze znajomości praw fizyki, aby przewidzieć rezultat dla dowolnego czynnika działającego”³⁵. Stosując strategię fizyczną w naszym lokalnym otoczeniu, przewidujemy, co stanie się, kiedy położymy rozżarzony niedopałek na brulionie. Czasem oplać się jednak zmienić nastawienie fizyczne na nastawienie funkcjonalne – stosując tę strategię, bierzemy w nawias szczegóły składu fizycznego obiektu, na przykład telewizora, zakładając, że ma on pewną konstrukcję funkcjonalną, tzn. został zaprojektowany w pewnym celu i działa zgodnie ze swoją funkcją. Nie musimy wiedzieć i też najczęściej nie mamy o tym pojęcia, jak telewizor jest zbudowany, aby wiedzieć, co stanie się, kiedy naciśniemy ten czy inny przycisk. Oczywiście, kiedy system przestaje działać w sposób funkcjonalny, zawodzi także strategia funkcjonalna. Zachowanie wielu obiektów, zarówno artefaktów, jak i systemów biologicznych w rodzaju serca czy wątroby, da się przewidzieć przy użyciu strategii funkcjonalnej. Posiada ona jednak dość oczywiste granice stosowalności. Na przykład, funkcjonalnie rzecz biorąc, powiemy, że zwierzę chce przeżyć w każdej sytuacji, jest to jednak twierdzenie o tak dużym stopniu ogólności, że tylko w nielicznych przypadkach pozwoli nam sensownie przewidywać zachowanie zwierzęcia. Lepsze usługi odda nam strategia intencjonalna (*intentional stance*). „W pierwszym przybliżeniu – pisze Dennett – strategia intencjonalna polega na traktowaniu obiektu, którego zachowanie chcemy przewidzieć, jako racjonalnego podmiotu działającego z przekonaniami i pragnieniami oraz

³⁵ D. Dennett *Naprawdę przekonani. Strategia intencjonalna i dlaczego ona działa*, przeł. M. Miłkowski, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 4, s. 90.

innymi stanami umysłowymi, cechującymi się tym, co Brentano i inni zwą intencjonalnością³⁶. Każdy obiekt, dowodzi dalej Dennett, czy też inaczej mówiąc, dowolny system, którego zachowanie da się przewidzieć, stosując strategię intencjonalną, posiada przekonania. Mieć przekonania to być systemem intencjonalnym. Zatem strategia intencjonalna działa w następujący sposób, aby rzecz ująć słowami samego Dennetta:

Najpierw postanawiamy, że będziemy traktować obiekt, którego zachowanie ma być przewidywane, jako racjonalny podmiot działający; następnie wymyślamy, jakie przekonania ów podmiot powinien mieć, znając jego miejsce w świecie i cel działania. Następnie wymyślamy, jakie pragnienia powinien mieć na podstawie tych samych przesłanek, a następnie przewidujemy, że ten podmiot będzie działał tak, aby osiągnąć własne cele w świetle swych przekonań. Proste rozumowanie praktyczne na podstawie wybranego zbioru przekonań i pragnień w wielu – lecz nie wszystkich – wypadkach pozwala rozstrzygnąć, co podmiot działający powinien uczynić; to przewidujemy jako przyszłe działania podmiotu.³⁷

Strategia intencjonalna polega więc na tym, że traktujemy obiekt badań tak, jakbyśmy mieli do czynienia z racjonalnie działającym podmiotem – choć to, czy rzeczywiście takim jest, dopiero ma się okazać. Metoda ta pozwala prognozować zachowanie w zmienionych okolicznościach i o ile jako taka nie jest specjalnie nowa – stosujemy ją na co dzień niemal bez przerwy, nawykowo i bez większego wysiłku choćby w odniesieniu do naszych współbliźnich – o tyle jej konsekwentne i świadome użycie może być bardzo pomocnym narzędziem badawczym. Strategia ta działa w większości wypadków także na innych niż człowiek ssakach. Dennet pisze:

Można ją na przykład zastosować do zaprojektowania lepszych pułapek na te ssaki, rozumując o tym, co dana istota wie lub uważa o różnych rzeczach, co woli, czego chce unikać. Ta strategia działa na ptakach i na rybach, i na gadach, i na owadach i pająkach, a nawet na tak przyziemnych i mało zabawnych stworzeniach, jak małże (kiedy małż uważa, że jest w niebezpieczeństwie, nie zwolni mięśni trzymających jego skorupkę, dopóki nie nabierze przekonania, że niebezpieczeństwo minęło). Działa też na pewnych artefaktach: komputer grający w szachy nie zbije skoczka, ponieważ wie, że gra wówczas mogłaby się potoczyć tak, że straciłby wieżę, a tego nie chce. Skromniejszym przykładem jest termostat, który wyłączy bojler, kiedy tylko nabierze przekonania, że w pokoju panuje właściwa temperatura.³⁸

Nie chodzi tu jednak o prostą antropomorfizację, lecz o próbę takiego opisu danego systemu, która pozwoli przewidywać jego przyszłe zachowania. W ten sposób formułujemy na przykład hipotezy na temat tego, co małpy sądzą i czego pragną na podstawie założeń, co w danych okolicznościach p o w i n n y sądzić i czego p o w i n n y pragnąć. Istnieją różne stopnie intencjonalności, hierarchia obej-

³⁶ Tamże, s. 89.

³⁷ Tamże, s. 91.

³⁸ Tamże, s. 96.

muje systemy intencjonalne pierwszego, drugiego i trzeciego rzędu. Systemy intencjonalne pierwszego rzędu to systemy, które mają tylko pewne przekonania o świecie, czy też mówiąc inaczej, na określony bodziec reagują zawsze określoną reakcją. Wspominany przed chwilą termostat jest właśnie systemem intencjonalnym pierwszego rzędu. Oczywiście, mówienie o systemach intencjonalnych ma sens jedynie w odniesieniu do istot żywych oraz obiektów przetwarzających informacje z otoczenia, innymi słowy długopis – inaczej niż termostat – nie jest systemem intencjonalnym. Systemy intencjonalne drugiego rzędu to systemy, które mają przekonania o przekonaniach, na przykład kot wie, że jeśli będzie głośno, mysz przestraszy się i ucieknie – dlatego skrada się cicho. Systemy intencjonalne trzeciego stopnia to systemy, które mają przekonania o przekonaniach o przekonaniach, na przykład ktoś, kto celowo mówi, że pada deszcz, choć deszcz nie pada, chciałby, abym miał fałszywe przekonanie dotyczące jego własnego nieprawdziwego przekonania. Wiadomo, że część zwierząt to systemy intencjonalne drugiego rzędu, ludzie są systemami intencjonalnymi trzeciego rzędu i wyższych stopni. Wciąż natomiast nie wiadomo, czy istnieją zwierzęta, których zachowanie kazałoby je zaliczyć do systemów intencjonalnych trzeciego rzędu; m.in. to właśnie chciał zbadać Dennett w Afryce.

Wspomniani już na początku wykładu etolodzy Dorothy Cheney i Robert Seyfarth obserwowali zachowanie trzech sąsiadujących ze sobą grup koczokodanów zielonosiwych³⁹. Jednym z najbardziej zadziwiających faktów dotyczących koczokodanów jest to, że podczas gdy w odniesieniu do wybranych wycinków ich bycia w świecie zdają się bardzo bystre, w odniesieniu do innych pozostają, łagodnie mówiąc, niemądre. Zdają się dysponować inteligencją, którą Dorothy Cheney określiła mianem „inteligencji wiązki laserowej”⁴⁰, czyli inteligencji punktowej. W jaki sposób można wyznaczyć granice ich kompetencji? Badania można przeprowadzać jedynie drogą eksperymentów, a te bywają niejednoznaczne w interpretacji. Jednym z najciekawszych w kontekście naszych rozważań była próba rozszyfrowania znaczenia pewnego specyficznego pochrząkiwania koczokodanów zielonosiwych. Pośród kilku rodzajów chrząknięć – m.in. pochrząkiwanie wobec osobnika dominującego, pochrząkiwanie wobec osobnika podporządkowanego czy pochrząkiwanie oznaczające pojawienie się w polu widzenia osobnika z obcej grupy – badacze, tj. Dorothy Cheney i Robert Seyfarth, zidentyfikowali chrząkanie

³⁹ Generalna zasada, jakiej należy przestrzegać, obserwując małpy, jest prosta i można ją objaśnić, wychodząc od nastawienia intencjonalnego: należy postępować zawsze w taki sposób, aby małpom nie oplatano się zwracać na ciebie uwagi, aby uwaga poświęcona tak nieinteresującej istocie kręcącej się w ich pobliżu była tylko absolutnie niepotrzebną inwestycją uwagi. Nie wolno więc podawać koczokodanom jedzenia ani ostrzegać ich przed drapieżnikami, nie wolno także udzielać im pomocy. Należy stać się istotą podobną do antylopy gnu, guźca czy słonia – przebywającą w pobliżu koczokodanów, ale nie zwracającą ich uwagi, ponieważ absolutnie nieistotną dla ich formy życia.

⁴⁰ D. Dennett *Out of the Armchair...*, s. 298.

nazwane MIO⁴¹. Skróć pochodzi od wyrażenia *Moving Into the Open* – otóż małpy wychodzące z buszu na otwartą przestrzeń często wydawały ten właśnie zespół dźwięków. Małpy pozostające w buszu często odwzajemniały ten dźwięk. Jeśli osobnik chrząkający kod MIO nie otrzymywał nań odzewu, odczekiwał kilka minut i ponawiał sygnał. Dopiero usłyszawszy jedno bądź więcej odpowiadających chrząknięć udawał się ostrożnie w nieznane. W jaki sposób można zinterpretować ten dźwięk, jak można by go przetłumaczyć? Daniel Dennett dyskutował z Dorothy i Robertem poszczególne możliwości. Po pierwsze, sygnał i odzew mogłyby być elementami następującego dialogu „Idę” – „Słyszę cię. Idziesz”. Czemu jednak miałby służyć tego rodzaju dialog? Koczkodany z natury rzadko się odzywają i nie tracą czasu na bezcelową komunikację. Drugą sugestią było więc stwierdzenie, że może chodzi o rodzaj zapytania o pozwolenie, a zatem: „Czy mogę pójść?” i „Tak, daję ci pozwolenie na pójście”. Nie zgadza się to jednak z obserwacją, że chrząknięcia MIO wydają również osobniki dominujące wobec osobników podporządkowanych – a te pierwsze niewątpliwie nie muszą pytać tych drugich o zgodę na wyjście. Może zatem komunikację należy wyklądać jako formę komendy i odpowiedzi na nią, to znaczy: „Za mną” i „Tak jest, kapitanie”. Również ta koncepcja jest mało prawdopodobna, ponieważ jest rzeczą naturalną, że osobniki zajmujące niższe miejsca w hierarchii podążają za osobnikami dominującymi; byłaby to zatem strata czasu. Dorothy zaproponowała w zamian wykładnię egzystencjalną – może małpy pragną podzielić się swoim nastrojem przed opuszczeniem bezpiecznego miejsca. Dialog znaczyłby wówczas mniej więcej: „Bardzo się boję” i „Tak, ja też”. Bardziej przekonującą propozycją była inna możliwość – może chodzi o rodzaj krycia? Dialog brzmiałby wówczas na przykład tak: „Droga wolna?” i „Droga wolna. Kryjemy Cię”. Zaobserwowane zachowanie potwierdzałoby takie odczytanie tej krótkiej komunikacji, ponieważ koczkodan-respondent spogląda w kierunku, w którym odchodzi wychodzący na otwartą przestrzeń osobnik. Ta hipoteza zdaje się posiadać największy potencjał eksplanacyjny, jak jednak można by potwierdzić jej zasadność? Ciekawym eksperymentem byłaby w tym wypadku próba zaaranżowania takiej sytuacji, w której mamy dwa rywalizujące samce, przy czym samiec opuszczający busz nie widzi ukrytego napastnika, zaś samiec mający dać odzew „wolnej drogi” widzi go. Interesującą kwestią jest naturalnie odpowiedź na pytanie, co zrobi samiec proszony o odzew – nie da go, nie chcąc narażać życia swego kompana, czy też przeciwnie, będzie tak chytry, że wyda zdradzieckie chrząknięcie, chcąc pozbyć się rywala. Obranie drugiej drogi stanowiłoby przy okazji potwierdzenie tego, że koczkodany zielonosiwe są systemami intencjonalnymi trzeciego rzędu. Niestety, nie udało się stworzyć warunków pozwalających na zadowalające przeprowadzenie eksperymentu, ponieważ nie można było zapewnić warunków pozwalających stwierdzić z pewnością, że tylko respondent dostrzegał napastnika – mimo że wypróbowano wiele scenariuszy, a Daniel Dennett rozważał nawet przebranie się za koczkodana (był jednak zbyt duży). W tym wypadku nie

41 Tamże, s. 301.

wiadomo oczywiście, czy pochrząkiwanie dane w odpowiedzi jest intencjonalnym kłamstwem, czy też po prostu wynika z błędnego przekonania. Można oczywiście próbować przeprowadzać tego rodzaju eksperymenty na małpach zamkniętych w laboratoriach, jednak ich wyniki nie są jednoznaczne ze względu na radykalną zmianę naturalnej sytuacji, do reagowania w jakiej przygotowała małpy ewolucja.

Ten nieudany eksperyment pozwolił jednak poczynić Dennettowi pewną ważną obserwację – otóż forma życia koczokodanów, spędzających dni w dużych grupach, gdzie każdy osobnik niemal cały czas widzi innych, nie pozwala w ogóle na pojawianie się sytuacji, w których jeden osobnik widziałby i tym samym wiedziałby coś, co do czego mógłby równocześnie wiedzieć, że jest jedynym, który tę wiedzę posiada. Tylko możliwość zaistnienia tego rodzaju sytuacji mogłaby wykształcić na drodze ewolucji zdolność zwodzenia, celowego wprowadzania w błąd. Innymi słowy, stwierdza Dennett, uogólniając całą sytuację, forma życia koczokodanów jest zbyt prosta, aby mógł wykształcić się w niej tak skomplikowany instrument, jakim jest język pojmowany na ludzki sposób. Okazje do komunikacji są rzadkie, a potrzeby komunikacyjne radykalnie ograniczone (choć punktowo nader istotne). Oczywiście, gdyby ewolucja wyposażyla koczokodany w język, spowodowałoby to pojawienie się nowych potrzeb i radykalnie przeobraziło ich świat, jednak w przypadku koczokodanów napływające z zewnątrz informacje konieczne do przeżycia nigdy nie przekroczyły owej masy krytycznej, która wpawiłaby w ruch ewolucję prowadzącą do wykształcenia się wśród nich języka. Stąd wniosek, że analizowane pochrząkiwanie MIO żadną miarą nie da się przełożyć na ludzki język. Nie jest to ani przykład prośby o pozwolenie, ani komenda, ani okrzyk radości – forma komunikacji koczokodanów nie pozwala na czynienie tego typu rozróżnień, brak w niej możliwości uprawiania znanych nam z doświadczenia gier językowych. Kiedy pytamy psa, kontynuuje swój wywód Dennett, czy chce pójść na spacer, a ten przyskakuje do nas z radosnym szczekaniem, to nie powinniśmy sądzić, że mamy do czynienia z pytaniem i odpowiedzią we właściwym sensie. Pies nie dysponuje wieloma możliwościami reakcji, nie jest w stanie nam przekazać, że chciałby wyjść dopiero po zachodzie słońca, czy że zgadza się, ale tylko pod warunkiem nieprzekraczania autostrady. Z naszej perspektywy zadaliśmy poprawne pytanie w języku polskim, z perspektywy psa wydaliśmy znów kilka dźwięków powiązanych kausalnie z opuszczaniem domu. „Gdyby lew umiał mówić, nie potrafilibyśmy go zrozumieć”, powiada Wittgenstein. Daniel Dennett ujmuje rzecz nieco inaczej. Gdyby lew faktycznie potrafił mówić, twierdzi, całkiem dobrze potrafilibyśmy go zrozumieć, gdyż gdyby potrafił mówić, jego sposób życia musiałby w dużym stopniu przypominać nasz. Jednak lew nie potrafi mówić⁴².

⁴² Tamże, s. 306. – Ze względów objętościowych pominę tu komentarz do podejmowanych wciąż – aczkolwiek już bez euforii, jaka towarzyszyła im początkowo – prób nauczania małp człekokształtnych (a więc gibonów, szympanсів, goryli i orangutanów) jakiejkolwiek formy języka, prób zapoczątkowanych przez Allena i Beatrice Gardner, inicjatorów wdrożonego w połowie lat 60. XX wieku projektu mającego na celu nauczanie języka urodzonej

V

Jeśli zatem jedynie człowiek wykształcił formę życia, w której koniecznym do dalszego przetrwania elementem okazał się język, należy raz jeszcze rozważyć tego konsekwencje. Proponuję w tym kontekście namysł nad stwierdzeniem, jakie pada w mało znanym, a niezwykle inspirującym wykładzie Martina Heideggera z roku akademickiego 1929/1930 pt. *Podstawowe pojęcia metafizyki. Świat – skończoność – samotność*, a brzmi ono tak: „Der Stein ist w e l t l o s, das Tier ist w e l t a r m, der Mensch ist w e l t b i l d e n d”⁴³. Wypowiedź tę moglibyśmy oddać w języku polskim mniej więcej takim stwierdzeniem: „Kamień świata nie posiada, zwierzę jest w świat ubogie, człowiek zaś świat tworzy”. Jak rozumieć powyższe słowa? Człowiek tworzy świat, ponieważ będąc zawsze już w świecie, czyni sobie ów świat przystępnym za pomocą języka. Jeśli język jest dłutem, z pomocą którego rzeźbimy nasz świat, to jest on dłutem na trwale przyrośłym do naszej ręki. Język jest zatem narzędziem, takim jednak, jak oczy czy uszy – narzędziem/organem, który możemy rozwijać, nad którym też nie do końca jesteśmy w stanie panować. Zwierzę jest ubogie w świat, gdyż jego świat ogranicza się do najbliższego otoczenia, środowiska w którym żyje. Środowisko to nie jest zwierzęciu dostępne w sposób pojęciowy, zwierzę nie udostępnia sobie bowiem świata pojęciowo. Pies potrafi wprawdzie rozpoznać kota, ale nie dysponuje pojęciem „kota”, innymi słowy potrafi rozpoznać coś, co my nazywamy kotem, on sam nie wie naturalnie, że rozpoznał kota, rejestruje co najwyżej, że rozpoznał coś innego niż drzewo i fajka swego pana. Pies nie potrafi kłamać; nie potrafi także być szczery. Tylko jako zewnętrzni obserwatorzy możemy przypisać mu tego rodzaju zachowania intencjonalne. Aby pies potrafił kłamać, musiałby zdawać sobie sprawę z tego, że nie przekazuje praw-

na swobodzie samicy szympansa o imieniu Washoe. Gardnerowie uznali, że przyczyną początkowych niepowodzeń był brak rozbudowanego aparatu mowy oraz brak predyspozycji do nauki języka mówionego. By temu zaradzić, postanowili nauczyć swą podopieczną amerykańskiego języka migowego (tzw. „Ameslan” – „American Sign Language”). Ten eksperyment został uznany za sukces – Washoe miała przyswoić sobie ponad 100 znaków oraz wyrobić pewne zdolności konwersacyjne. Dało to początek bogatej serii doświadczeń z małpami człekokształtnymi, które spotkały się z bardzo ambiwalentnymi ocenami. Znacznie upraszczając, można by podsumować wyniki eksperymentów w następujący sposób – jakkolwiek małpy człekokształtne bywają nader pojętnymi uczniami, potrafiącymi przyswoić sobie od 40 do 200 znaków, to niemal zawsze wykorzystują je jedynie dla doraźnych celów indywidualnych (na przykład znak „chcę banana”), niemal nigdy spontanicznie. (Por np. J. Dupré *Gespräche mit Affen. Reflexionen über die wissenschaftliche Erforschung der Sprache*, przeł. D. Perler, w: *Der Geist der Tiere*, s. 295-322.) Odwołując się do zaproponowanej powyżej metafory trakcji kolejowej dla skonceptualizowania wrodzonego mechanizmu nabywania języka – nauczanie języka małp przypomina puszczanie pociągu po piasku: da się przejechać parę metrów, nie jest to jednak właściwe podłoże.

⁴³ M. Heidegger *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Klostermann, Frankfurt/M. 2004, s. 273.

dy, musiałby zatem posiadać pojęcie prawdy intersubiektywnej. Wszelako pojęcie prawdy intersubiektywnej mógłby nabyć tylko w wyniku społecznych interakcji z innymi psami. Postępując tak wprowadzie Puc i Bursztyn, jednak my zapominamy czasem zbyt łatwo, że psy owe są tylko bohaterami lektury szkolnej i to fikcyjne ujęcie kształtuje potem sposób, w jaki postrzegamy także naszego Burka. Sposób ten jest o tyle użyteczny, że umożliwia nam trafne predykcje; nie należy go wszakże absolutyzować na innym poziomie.

O formach komunikacji naczelnych wiemy dziś wprowadzie wiele więcej niż przed kilkoma wiekami i rzecznicy tezy o posiadaniu przez nie języka dysponują lepszymi argumentami niż stwierdzenie komentatora Kartezjusza, Antonie Le Granda, wskazującego na opinię „wielu mieszkańców Indii Wschodnich, którzy są przekonani, że małpy bezogonowe i pawiany, bardzo liczne na ich terenach, posiadały zdolność rozumienia, jak również umieją mówić, ale nie czynią tego z obawy, że zostałyby zmuszone do pracy”⁴⁴. Brak jednak przekonujących argumentów, że małpy człekokształtne potrafiłyby używać języka tak, jak robią to ludzie – aby organizować świat. Po prostu nie muszą tego robić, w przypadku ich formy życia wystarczająco dobrym narzędziem jest prosty system komunikacji, jakim dysponują. W tym sensie można więc zgodzić się Heideggerem, że zwierzę jest w świat ubogie – ubogie naturalnie z naszej ludzkiej perspektywy. Nie ma to znaczyć, że są one względem nas w jakiś sposób „kalekie”, bo nie postrzegają go tak, jak my, oznacza to jedynie, że z naszego punktu widzenia ich świat jest poprzez swe terytorialne zamknięcie na otoczenie (*Umgebung, Umwelt*) względem naszego świata uboższy, jakkolwiek może być na przykład intensywniej odbierany. Jeśli mówimy, że zwierzęta są w swym środowisku w pewien sposób zamknięte, to sprawa ta wygląda tak oczywiście jedynie z naszego punktu widzenia, jako że same zwierzęta się z tego powodu nie smucą. Johann Gottfried Herder w swej *Rozprawie o pochodzeniu języka* ujmuje rzecz następująco:

Każde zwierzę ma swój krąg, do którego należy od urodzenia, do którego od razu wkracza, w którym pozostaje przez całe życie i umiera. Dziwne jest tylko, że im bardziej wyostrzone są zmysły zwierząt i im cudowniejsze ich działania i dzieła, tym mniejszy jest krąg ich zadań, tym bardziej jednorodne jest ich dzieło. Śledziłem te zależności i wszędzie odnajduję cudownie zachowaną odwrotną proporcję pomiędzy mniejszą ekstensją ich ruchów, elementów, pożywienia, utrzymania, łączenia się, wychowania, stowarzyszania i pomiędzy ich instynktami i dziełami. Pszczoła w ulu buduje z mądrością, jakiej nie mogłaby Egeria nauczyć Numę, ale poza komórkami i poza określonym zajęciem w tych komórkach jest niczym. Pająk tka ze sztuką Minerwy, ale cała jego sztuka zużyta jest na tkanie w ciasnej pajęczynie, to jest jego świat. Jaki dziwny jest owad i jaki zawężony krąg jego działania!⁴⁵

⁴⁴ N. Chomsky *Forma i znaczenie w języku naturalnym*, przeł. K. Biskupski, w: *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 102.

⁴⁵ J.G. Herder *Rozprawa o pochodzeniu języka*, przeł. B. Płaczkowska, w: tegoż *Wybór pism*, wyb. i oprac. T. Naumowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 76.

Georgio Agamben w swojej znakomitej, choć kontrowersyjnej książce *L'aperto. L'uomo e l'animale* przypomina rozważania nieco dziś zapomnianego prekursora współczesnej etologii, niemieckiego biologa Jakoba von Uexküll'a (którego prace wywarły znaczny wpływ na myślenie o przyrodzie Heideggera). Do ulubionych strategii narracyjnych Uexküll'a należało relacjonowanie możliwego postrzegania pewnego wycinka naszego świata z punktu widzenia zwierzęcia – jeża, pszczoły, muchy czy psa. Największe wrażenie robi być może opis z perspektywy pajęczaka *ixodes ricinus*, czyli niecieszącego się najlepszą sławą kleszcza. Zwierzaczek ten po wykluciu się z jaja, niewykształcony jeszcze w pełni, żywi się przez jakiś czas krwią zwierząt zimnokrwistych (na przykład jaszczurek), na które uda mu się opaść ze żdzbla trawy. Nieco później gotów jest zapolować na większe zwierzaki ciepłokrwiste – po zapłodnieniu samica wspina się na czubek wystającej gałęzi czy większego krzaka, aby tam oczekiwać na przechodzącą pod nią lub obok niej zdobycz, czy też raczej: źródło niezbędnej energii. Uexküll każe nam sobie wyobrazić piękny letni dzień, mieniącą się od kwiatów łąkę skąpaną w słońcu, otaczający nas śpiew ptaków i oszałamiające zapachy – opis jest tak sugestywny, że chętnie zaryzykowalibyśmy pewnie nawet spotkanie z insektem, gdybyśmy tylko mogli się tam teraz znaleźć. Co z tego wszystkiego recypuje jednak nasz protagonista, sam kleszcz? Otóż nic, absolutnie nic. Kierując się umieszczonymi na skórze receptorami światła, bezoki kleszcz zajmuje przyczajony swoje stanowisko, zmysł węchu umożliwia mu – ślepeму i głuchemu – rozpoznanie, że zbliża się interesujący obiekt. Zapach wydzielanego przez ssaki kwasu mlekowego jest oznaką, że czas przemieścić się w dół. Jeśli po upadku zmysł temperatury wyczuje odpowiednią ciepłotę, pozostaje jeszcze tylko znaleźć z pomocą zmysłu dotyku nieowłosione miejsce, gdzie można się wkląć. Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że w tej chwili kleszcz popada w błogi nastrój, właściwy nam, kiedy raczymy się czymś wyjątkowo smacznym. Nic podobnego, kleszcze nie posiadają zmysłu smaku – przekonano się o tym w badaniach laboratoryjnych, kiedy to okazało się, że mechanizm ssący kleszcza włącza się automatycznie wówczas, kiedy obojętnie jaka ciecz, którą wyczuwa, posiada temperaturę 37 stopni Celsjusza, temperaturę krwi ssaków. *Notabene* koiniec ssania jest zawsze równoznaczny z przedostatnim aktem życia, ponieważ później nastąpi jeszcze tylko oderwanie się od ofiary, złożenie jaj na ziemi i śmierć. Wracając do rozważań Uexküll'a – otóż twierdzi on, że otoczenie, czy też „wokółświat” kleszcza składa się z trzech cech znaczących: po pierwsze, zapachu obecnego w pocie ssaków kwasu mlekowego; po drugie, odpowiadającej temperaturze krwi ssaków (37 stopni Celsjusza); oraz po trzecie, typologii skóry ssaków. Kleszcz żyje tylko w ramach tych trzech elementów, one to wypełniają jego życie i świat. W tym sensie z naszej perspektywy jest on ubogi w świat – choć jego związek z własnym światem jest odczuwany przezeń dużo intensywniej⁴⁶.

⁴⁶ Por. G. Agamben *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, przeł. D. Giuriato, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003, s. 54-56.

Inaczej jeszcze można powiedzieć, że najogólniej rzecz biorąc, możemy wyróżnić trzy byty, które istnieją w każdorazowo różny sposób: rzeczy, zwierzęta i ludzie. Istnienie rzeczy można by dookreślić mianem bycia obecnym, istnienie zwierząt mianem życia, ludzi zaś – egzystencji. Jak mówi Heidegger w *Liście o „humanizmie”*: „Der Mensch ist aber nicht nur ein Lebewesen, das neben anderen Fähigkeiten auch die Sprache besitzt. Vielmehr ist die Sprache das Haus des Seins, darin wohnend der Mensch ek-sistiert...”⁴⁷. Egzystencja jest czymś zasadniczo wykraczającym poza samo bycie obecnym, od nagiego życia różni ją natomiast to, że sama jest życiem zapośredniczonym. Żyjemy na sposób ludzki, kiedy żyjemy życiem zapośredniczonym. Życie życiem zapośredniczonym oznacza tu prowadzenie *vita interpretativa*, czyli życia interpretującego. Egzystując, interpretujemy – tworzymy świat i budujemy własną tożsamość. W jaki sposób się to odbywa, to już inna kwestia, w tym miejscu ograniczę się tylko do przywołania słów amerykańskiej religioznawczyni Karen Armstrong, która w swojej książce *Krótką historią mitu* pisze tak:

Jesteśmy istotami poszukującymi sensu. Psy, wedle tego, co wiemy, nie dręczą się swoją psią sytuacją, nie martwią się losem psów w innych częściach świata ani nie próbują spojrzeć na własne życie z jakiejś innej perspektywy. Za to my, ludzie, łatwo popadamy w rozpacz, toteż od samego początku wymyślaliśmy historie, dzięki którym mogliśmy własne życie umieszczać w szerszym kontekście, odkrywać jego głębszą strukturę i mieć poczucie, że wbrew całej jego oczywistej nędzy i chaosowi ma ono sens i wartość.⁴⁸

V

Powyższe rozważania miały na celu zarysowanie perspektywy różnicy antropologicznej wyznaczającej granicę między światem ludzkim a światem zwierzęcym. Kryterium podziału stanowi fakt posiadania bądź nie języka, pojętego na sposób ludzki. Przyjąłem przy tym dwa założenia (żadne z nich nie jest jednak bezsporne): po pierwsze, zakładam za Chomskym, że tylko ludziom przysługują umiejętności *stricte* językowe; po drugie, uznaję za Davidsonem i Dennettem, że przetwarzanie językopodobne stanowi o istocie ludzkiej świadomości. Lingwistyczną świadomość ludzi i nielingwistyczną świadomość zwierząt dzieli z tej perspektywy nieprzekraczalny uskok⁴⁹. Różnica antropologiczna konstytuuje z kolei róż-

⁴⁷ M. Heidegger *Brief über den „Humanismus”*, w: tegoż *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt/M. 1996, s. 333. Por. polski przekład: „Człowiek to jednak nie tylko żywa istota, posiadająca obok innych uzdolnień również mowę. Wszak mowa jest domostwem bycia. Człowiek zamieszkując w nim – ek-sistuje...” (M. Heidegger *List o „humanizmie”*, przeł. J. Tischner, w: tegoż *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac i wstęp K. Michalski, przeł. K. Michalski i in., Czytelnik, Warszawa 1977, s. 76-127, tu s. 96.

⁴⁸ K. Armstrong *Krótką historią mitu*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2005, s. 6.

⁴⁹ Por. także P.M. Churchland *Mechanizm rozumu...*, s. 286.

nicę epistemologiczną skutkującą odmiennym światodostępem w przypadku ludzi i zwierząt, jak starałem się to pokazać w ostatniej części rozważań.

Na zakończenie chciałbym w następujący sposób sformułować wyzwanie, przed jakim stają badacze umysłu wszelkiej proveniencji – jest nim, jak wolno sądzić, próba odpowiedzi na pytanie o to, jakimi drogami mogą przebiegać się już to u zwierząt, już to u maszyn procesy mentalne, które w przypadku ludzi nazywamy myśleniem, a które w przypadku nieludzi są zasadniczo różne od koordynowanego językowo myślenia ludzkiego. Zwierzęta nie dysponują bowiem wprawdzie językiem pojmowanym na nasz ludzki sposób, obserwacje etologów pokazują jednak ich zdumiewające przystosowanie i opanowanie swoich nisz ekologicznych. Oceniając rzecz z naszego ludzkiego punktu widzenia, nawet najinteligentniejsze małpy człekokształtne – na przykład Kanzi, zadziwiający szympanś bonobo – mogą osiągnąć w najlepszym razie poziom poważnie upośledzonej umysłowo istoty ludzkiej z zaburzeniami mowy. Różnica między systematami komunikacji zwierząt a językiem ludzkim jest jednak różnicą jakościową, nie ilościową. Oznacza to, że nie powinniśmy postrzegać komunikacji zwierząt jako nierozwiniętych załączków języka ludzkiego. Zwierzęta mają wprawdzie głos, lecz nie mają języka. Czy też wedle podsumowującego sformułowania Stephena R. Andersona, autora książki *Doctor Dolittle's Delusion. Animals and the Uniqueness of Human Language*: „Animals can communicate, but they can't talk”⁵⁰. Pamiętajmy jednak – mimo iż systemy komunikacji zwierząt wydają się słabo rozwinięte, gdy porównujemy je z ludzkim językiem, znakomicie spełniają przecież swoje funkcje. Podążając drogą ciągłego deprecjonującego bądź protekcyjnego paternalizmu porównań ich komunikacji z naszą, nigdy nie uda się nam być może ich pojąć. Pies, kot czy koczkodan nie potrafią wprawdzie mówić, źle byłoby jednak, gdybyśmy z tego powodu zaprzestali próbować ich zrozumieć⁵¹.

⁵⁰ Por. S.R. Andersona *Doctor Dolittle's Delusion. Animals and the Uniqueness of Human Language*, Yale University Press, New Haven–London 2004.

⁵¹ Niniejszy esej jest fragmentem większej całości, nad którą obecnie pracuję, stąd żadną miarą nie rości on sobie pretensji do wyczerpania tematu w jakimkolwiek sensie. To raczej preliminarza, ustawienie głosu – jakkolwiek empatyczne – jednej, przede wszystkim, strony sporu. Gdzie indziej należy wyeksplikować odnoszącą się do przytoczonych powyżej słów Heideggera „Der Stein ist weltlos,” uwagę Derridy o ich problematyczności, poczynioną w wykładzie *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*: „Pour des raisons que je ne peux déplier ici, rien ne me paraît plus problématique que ces thèses” (Galilée, Paris 2003, s. 79). Gdzie indziej także trzeba spróbować naszkicować koleje myślowe namysłu nad zwierzęciem i zwierzęcością w dwudziestowiecznej filozofii kontynentalnej, szczególnie u Derridy, Lévinasa i Agambena. Por. J. Derrida *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris 2006; *Zoologies. The Question of the Animal*, ed. by C. Wolfe, University of Minnesota Press, Minnesota 2003; L. Lawlor *This Is Not Sufficient. An Essay on Animality and Human Nature in Derrida*, Columbia University Press, New York 2007; M. Calarco *Zoographies. The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, Columbia University Press, New York 2008.

Szkice

Abstract

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Homo loquens. On Anthropological Difference

This essay discusses the question of the difference between human beings and non-human animals. The borderline is created by the faculty of language. Three assumptions are made and then critically discussed. The first is that the capacity for language is being unique to humans (Chomsky). The second is that language enables rational thinking (Davidson). The third is that language-like processing is the essence of human consciousness (Dennett). These three (controversial) suppositions form a difference that should be called the anthropological difference, which, in turn, establishes the so called epistemological difference. It means a different way of world-disclosure (Heidegger). It is to be supposed, then, that the non-human animals differ from human beings in kind, not just in degree. Realising this should have no ethical implications but only help grasp and describe mental processes fundamentally other than language-coordinated human thinking.

Roztrząsania i rozbiory

O domniemanych pseudonimach Józefa Czechowicza

W bieżącym roku mija 70 lat od śmierci Józefa Czechowicza. W tym czasie ukształtowała się cała tradycja obecności najwybitniejszego lubelskiego poety w kulturze polskiej. Regularnie pojawiają się kolejne edycje jego utworów (choć jak dotąd są to wydania zawsze niepełne, a niekiedy błędne)¹. Dysponujemy dwoma tomami wspomnień świadków jego krótkiego acz pracowitego życia². Mamy również pokaźną literaturę przedmiotu poświęconą Czechowiczowi i jego dziełu. Może się wydawać, że na temat tego autora i jego spuścizny literackiej wiemy już całkiem sporo. Jednak o rzeczach najistotniejszych dla tej twórczości wciąż wiemy

¹ Skaleę tego procesu widać, jeśli zwrócimy uwagę choćby na książkowe edycje samych tylko wierszy Czechowicza. Najważniejsze i najpopularniejsze z nich to: *Wiersze wybrane*, oprac. i wstęp S. Pollak, J. Śpiewak, Czytelnik, Warszawa 1955; *Wiersze*, wstęp R. Rosiak, Lublin 1963; *Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp T. Różewicz, PIW, Warszawa 1967 (i dwa kolejne wydania); *Wybór wierszy*, wyb. i oprac. J. Zięba, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1974; *Poezje*, wyb. i wstęp B. Zadura, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1982; *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985 (wyd. 2. poprawione); *Wiersze wybrane*, wyb., wstęp i noty T. Kłak, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986; *Przez kresy. Wybór wierszy i przekładów*, wyb. P. Szewc, przedm. Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994; *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Alkgo, Toruń 1997; *Wiersze*, wyb. i przedm. Cz. Miłosz, PIW, Warszawa 1997. Obecnie trwają prace nad wydaniem dzieł wszystkich Czechowicza.

² *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zeb. i oprac. S. Pollak, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1971; J. Zięba *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2006.

Roztrząsania i rozbiory

zaskakująco niewiele. Dobrym przykładem ukazującym skalę naszej niewiedzy jest kwestia autorstwa jego utworów. Zagadnienie atrybucji jest zresztą chyba przekłętym problemem wiedzy o Czechowiczu, towarzyszy jego twórczości od samego początku. Pierwszy druk Czechowicza (*Opowieść o papierowej koronie*) był anonimowy³; lapsus, na który twórca nie miał żadnego wpływu. Jeśli 70 lat po śmierci poety problem autorstwa jego tekstów powraca znów i to z niesłychaną siłą (a z taką sytuacją mamy właśnie do czynienia), to wykracza to chyba poza kategorię przy-padku.

Atrybucja to węzłowy problem dla każdego, kogo interesuje twórczość które-gokolwiek z pisarzy, ale sprawa nabiera wyjątkowej wagi w przypadku odbiorcy profesjonalnego. Czy to próbując jakąś twórczość wydać, czy po prostu skomento-wać, badacz (krytyk) powinien najpierw wiedzieć, co dany autor napisał. Wymaga tego nie tylko rzetelność warsztatu badawczego (krytycznego), ale po prostu zdro-wy rozsądek. Trudno formułować tezy opatrzone wielkimi kwantyfikatorami (typu: twórczość autora czy poetyckie dzieło autora), jeśli nie wiadomo dokładnie, co składa się na komentowaną rzeczywistość. Są przynajmniej dwa dobre powody, dla których właśnie teraz warto pochylić się nad zagadnieniem autorstwa utwo-rów przypisywanych Czechowiczowi. Trwające obecnie prace nad edycją dzieł ze-branych Czechowicza dostarczają zarówno pretekstu, jak i materiału do przemy-sleń na temat tej części dorobku twórcy *nuty człowieczej*, której autorstwo jest nie-pewne. Drugi powód jest natury wręcz interwencyjnej. Problem autorstwa dzieł Czechowicza stał się ostatnio przedmiotem ważnej publikacji⁴. Tezy atrybucyjne sformułowane przez Tomasza Pietrasiewicza w artykule na temat pseudonimów Józefa Czechowicza, jeśli przyjąć te tezy z całym dobrodziejstwem inwentarza, sta-nowią prawdziwą rewolucję w badaniach nad interesującą mnie twórczością. Do-niosłość wyводу dyrektora lubelskiego Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” jest tej natury, że można wręcz mówić o tradycji filologicznej dotyczącej autor-stwa Czechowicza przed Tomaszem Pietrasiewiczem (czyli przed tym artykułem) oraz po Tomaszu Pietrasiewicz. Co więcej, jeśli autor opublikowanego na łamach „Scriptores” studium ma rację, to wypada powiedzieć, że do jego wystąpienia ra-czej Czechowicza nie znaliśmy, niż znaliśmy. Zawiązana więc zostaje nowa, nie-zwykle istotna nić w tradycji badań nad interesującą nas twórczością; sformuło-wane zostały sądy reorientujące badania nad Czechowiczem, bo wprowadzające w pole tekstologicznych, edytorskich i literaturoznawczych dociekań całe mnó-stwo tekstów, które dotąd nie były postrzegane jako teksty Czechowicza. Prawdo-podobnie znakomita większość odkrytych przez Pietrasiewicza czechowiczianów do niedawna nie była w ogóle znana ani badaczom, ani miłośnikom twórczości Czechowicza. Jeśli Pietrasiewicz ma rację, to czechowiczologia wchodzi w kryzys, z którego nie wyjdzie już taka sama. Co ważniejsze, w ten kryzys wchodzi sam

³ „Reflektor” 1923, czerwiec, s. 4-28.

⁴ T. Pietrasiewicz *Pseudonimy Józefa Czechowicza*, „Scriptores” 2008 nr 32, s. 241-255. Cytaty lokalizuję w tekście.

Czechowicz. Za pochodzące spod jego ręki Pietrasiewicz uznał wiersze, prozę i publicystykę, które pokazują inną twarz poety, dotąd nieznaną. Jest nią zdumiony chyba sam badacz, skoro pisze o jednym ze swoich odkryć, o wierszu *On*: „Możliwe, że jego autorem jest Józef Czechowicz. Jeżeli tak, to wiersz ten powstał wiele lat wcześniej, co tłumaczyłoby brak wyrobienia poetyckiego autora” (s. 250). Czechowiczologia da sobie radę z tymi tezami. Ważne, żeby wnioski sformułowane w dyskusji nad tezami Tomasza Pietrasiewicza dotarły jednak do szerokiego grona czytelników. Stawką jest bowiem nie tylko stan badań, ale i miejsce Czechowicza w kanonie dwudziestowiecznej literatury polskiej.

Użyłem powyżej słowa „interwencyjny” na określenie powodu mojej wypowiedzi w sprawie artykułu Pietrasiewicza. Już na wstępie dopowiem, że moim zdaniem, autor *Pseudonimów Józefa Czechowicza* wprowadza czytelników w błąd. Co więcej, błąd ten jest przez większość odbiorców artykułu niezauważany. Poprosiłem o przeczytanie wspomnianego tekstu studentów wyższych lat polonistyki i nikt nie zauważył żadnych usterek w przeczytanym wywodzie; wszyscy bezdyskusyjnie przyjęli tezy Pietrasiewicza za dowiedzione. Podobnie rzecz ma się z obiegiem „fachowym”. Recenzent „Nowych Książek”⁵ nawet nie zająknął się na temat merytorycznej wartości tego tekstu, jakże ważnego dla trzytomowej edycji „Scriptores”, której tematem był Czechowicz⁶. Powód takiego stanu jest poniekąd zrozumiały. W trakcie edukacji uniwersyteckiej poloniści nie pobierają pogłębionego kursu (albo nie pobierają takiego kursu w ogóle) dotyczącego kwestii filologicznych. Młode pokolenie polonistyczne musi wiedzieć, co to gender i queer, co oznacza teza o śmierci autora, co do skarbnicy myśli humanistycznej wnieśli Greimas, Jakobson, Gadamer i Hjelmslev. To dobrze; taka wiedza nikomu jeszcze nie zaszkodziła. Z pewnością jednak nie ponieśliby także żadnej szkody, gdyby w toku studiów dowiedzieli się, jak radzić sobie z klasycznymi problemami filologicznymi, choćby z zagadnieniem autorstwa. Pisząc o interwencyjności niniejszej pracy, miałem na myśli to, że obliczyłem ją nie tylko jako polemiczną wobec określonych ustaleń. Przede wszystkim mam nadzieję, że w jakimś stopniu uwrażliwi ona na problematykę uchodzącą dziś za hermetyczną, a która wymaga przede wszystkim zdrowego rozsądku i metodycznej, ciężkiej pracy. Poloniści nie muszą być dziś bezbronni wobec takich rozpraw. Mając na uwadze taki cel, zrezygnowałem z detalicznego rozliczenia autora *Pseudonimów* z wszystkich jego tez. Skupiłem się na sprawach symptomatycznych. Mam nadzieję, że posłuży to nie tylko sprostowaniu ewidentnych błędów w wiedzy o Czechowiczu, ale także budowaniu kultury filologicznej.

Zanim przejdę do meritum – jeszcze jedna uwaga. Autor *Pseudonimów* już na wstępie zastrzega: „Przytoczenie wszystkich argumentów uzasadniających przy-

⁵ W. Kaliszewski *Lublin Józefa Czechowicza*, „Nowe Książki” 2009 nr 3, s. 49-50.

⁶ Omawiany tu artykuł pochodzi z numeru 32. lubelskiego periodyku. Dwa poprzednie numery również w całości poświęcone były autorowi *in bliskawicy*.

Roztrząsania i rozbiory

pisanie danych tekstów Czechowiczowi wymagałoby napisania osobnej publikacji naukowej. Niektóre z nich są zamieszczone poniżej” (s. 241). Rozgrzeszmy autora z tego zachowania. Nie musiał ujawniać wszystkich argumentów, przy użyciu których pokusił się o takie, a nie inne rozstrzygnięcie sprawy autorstwa. Wczytując się w jego wywód, można jednak dostrzec wystarczająco dużo, by spróbować zrekonstruować zręby jego metody badawczej.

Pierwszą kwestią jest stosunek autora do dokonań jego poprzedników. Jak już zaznaczyłem na wstępie, Pietrasiewicz próbuje zawiązać nową nić w tradycji badawczej dotyczącej Czechowicza, nić snującą się wokół kwestii autorstwa. Nie wchodzi jednak na ziemię niczyją. Wprowadzeniem do lektury jego tekstu jest przedruk artykułu prof. Józefa Kłaka *Nieznana twarz Czechowicza*⁷. Do niektórych publikacji ze stanu badań odniósł się autor w swoich rozważaniach jedynie w sposób doraźny, tylko wtedy, gdy było mu to potrzebne. Autor nie wspomina jednak w swoim tekście o wszystkich swoich poprzednikach, którzy do problemu atrybucji interesujących go publikacji Czechowicza dołożyli swoje istotne spostrzeżenia. Przede wszystkim nie odnosi się do relacji świadków życia i dzieła lubelskiego poety⁸. Uznając niektóre nazwiska realnych osób (jak choćby „Stanisław Czechowicz” czy „Kazimiera Głuszewska”) za pseudonimy poety, również nie przywołał w swojej pracy żadnych studiów, które mogłyby rzucić ciekawe światło na kwestię możliwości przypisania tych nazw Józefowi Czechowiczowi. Co więcej, akurat w tej sprawie badacz niezbyt się stara, żeby do swojego zdania przekonać.

Pietrasiewicz nie ma żadnej wątpliwości, że Czechowicz posługiwał się nazwiskiem siostry jako swoim pseudonimem. Uznaje, że podpisany mianem „Kazimiera Głuszewska” tekst dotyczący „Reflektora” jest w rzeczywistości autorstwa Józefa Czechowicza: „Nie ulega wątpliwości, że to nie ona jest autorką tego tekstu” (s. 248). Nie jest to jednak takie oczywiste. Jednoznacznie autorstwo notki o „Reflektorze” na łamach „Ziemi Lubelskiej” zostało w tekście przypisane właśnie jej przez niektórych badaczy: „Miała pewne uzdolnienia literackie, pisała kiedyś w „Ziemi Lubelskiej” o grupie «Reflektora», a także współpracowała z Czechowiczem i Madajem przy układaniu antologii poetów lubelskich”⁹. W sprawie noty o „Reflektorze” wypowiedziała się całkiem niedawno Ewa Łoś. Wskazała ona na różnorodność opinii wśród badaczy: „Niektórzy badacze sugerują, że być może artykuł napisał sam poeta, choć stylistycznie odbiega on od innych jego wypowiedzi. Jeśli nawet tak było, to użycie nazwiska siostry z pewnością świadczyło o jej akceptacji

⁷ „Scriptores” 2008 nr 32, s. 237-239. Z jakichś powodów tekst ten został przedrukowany bez jednego, dość istotnego dla poruszanego zagadnienia akapitu, a owo opuszczenie nie zostało przez redaktorów „Scriptores” zaznaczone.

⁸ Zob. np. uwagi Mariana Piechała o notach publikowanych przez autora *nuty człowieczej* na łamach „barykad” (*Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zeb. i oprac. S. Pollak, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1971, s. 287-288).

⁹ Zob. K. Miernowski *Moje wspomnienia o Czechowiczu*, w: *Spotkania z Czechowiczem* s. 74, przyp. 4. Przypis ten pochodzi najprawdopodobniej od Seweryna Pollaka.

dla zawartych w artykule sądów”¹⁰. We wspomnianym tekście Ewa Łoś nie porzuciła jednak na zrelacjonowaniu dotychczasowej wiedzy na ten temat. Przybliżyła również zawartość zdeponowanego w Muzeum Lubelskim (w Oddziale Literackim im. Józefa Czechowicza) archiwum Kazimierzy Głuszewskiej. Znajdują się tam m.in. próby przekładów z angielskiego i rosyjskiego, co dowodzi literackich zainteresowań siostry Józefa Czechowicza, tym samym zaś uprawdopodobnia jej autorstwo noty o „Reflektorze”. Argumentem na rzecz tej tezy są też cytowane w artykule Ewy Łoś opinie przełożonych Głuszewskiej na temat kompetencji intelektualnych ich podwładnej. W opiniach tych podkreślona została jej inteligencja, pracowitość, sumienność. Reasumując, Kazimiera Głuszewska była kobietą wykształconą (jak na owe czasy), inteligentną, sprawną w piśmie, zainteresowaną kulturą, przejawiającą aspiracje literackie. Podpisany jej imieniem i nazwiskiem tekst o „Reflektorze” odbiega (zdaniem Ewy Łoś) od stylu tekstów Czechowicza (ja nie znalazłem w tym artykule niczego, co wskazywałoby jednoznacznie, że artykuł wyszedł spod pióra jej brata). W związku z tym: dlaczego mielibyśmy wątpić, że to Kazimiera Głuszewska jest autorką tekstu opublikowanego w grudniu 1930 roku na łamach „Ziemi Lubelskiej”? Istnieje wiele przesłanek, że mogła to napisać, więcej, niż tych przemawiających na rzecz tezy przeciwnej. Jeśli z jednej strony mam niczym neuargumentowaną opinię: „Nie ulega wątpliwości, że to nie ona jest autorką tego tekstu”, z drugiej zaś dysponuję konkretnymi informacjami (archiwaliai, relacjami świadków i opiniami badaczy), że autorstwo Głuszewskiej nie jest wykluczone – wybieram tę drugą opinię. Moim zdaniem, wystarczająco wiele przemawia za tym, by nie odmawiać siostrze poety autorstwa jednego krótkiego artykułu.

Oprócz widocznych luk w znajomości stanu badań autor opublikowanego w „Scriptores” artykułu ma kłopoty ze zrozumieniem wypowiedzi swoich poprzedników. Na s. 249-250 cytuje dość długi fragment pracy Alojzego Gzelli „*Kurier Lubelski*” Józefa Czechowicza. Cytat dotyczy pseudonimów Czechowicza, pod którymi drukować miał on swoją publicystykę na łamach „Kuriera”. Kończą go słowa: „Redaktor naczelny miał bardzo otwarty stosunek do radia. Wyraźnie tym wynalazkiem był oczarowany. Już w numerze 3 «Kuriera Lubelskiego» ukazał się artykuł Benedykta Hertza pt. *Radiomimika*” (s. 250). Z zacytowanego zdania wynika wprost, że Czechowicz wydrukował w kierowanej przez siebie gazecie artykuł Benedykta Hertza dotyczący radia. Czy zdanie to można zrozumieć inaczej? Okazuje się, że tak. Można bowiem odczytać je tak, jak zrobił to Tomasz Pietrasiewicz: Czechowicz wydrukował pod pseudonimem „Benedykt Hertz” swój tekst na temat radia. Skoro nijak nie wynika to z artykułu Gzelli, skąd ten pomysł? Pietrasiewicz:

Wspomniany przez Gzellę podpis „Benedykt Hertz” pod tekstem *Radiomimika* [...] pojawia się również pod innym tekstem, także związanym z tematyką radiową pt. *Cudze chwale* [...]. W obu przypadkach zabawnie łączy się on [podpis „Benedykt Hertz” – W.K.]

¹⁰ E. Łoś *Siostra poety*, „Kresy” 2005 nr 3, s. 211.

Roztrząsania i rozbiory

z treścią artykułu, co wskazuje na możliwość zastosowania tu zabiegu literackiego przez innego niepodpisanego autora. (s. 250)

Pietrasiewicz uznaje więc, że Benedykt Hertz jest pseudonimem Józefa Czechowicza, gdyż: (1) Czechowicz interesował się radiem; (2) nazwisko autora *Radiomimi* jest identyczne jak nazwisko twórcy podstaw radiokomunikacji Heinricha Rudolfa Hertza. Wystarczyłoby, zapoznając się ze stanem badań (konkretnie – zacytowanym powyżej fragmentem artykułu Gzelii), przeczytać go ze zrozumieniem, zajrzeć do encyklopedii czy leksykonu pisarzy polskich XX wieku, przekonać się, że Benedykt Hertz to zmarły w 1952 roku polski pisarz, żeby wykluczyć jedno z nazwisk z listy przypuszczalnych pseudonimów Czechowicza¹¹.

Konkludując powyższy fragment rozważań, w analizowanym artykule uderza brak ważnych informacji z tradycji badawczej dotyczącej interesującego Pietrasiewicza problemu albo też recepcja tego stanu badań budzi zastrzeżenia. Autor prawdopodobnie nie zna niektórych ustaleń, inne rozumie opacznie. Systematyczne, potwierdzone w artykule studium literatury przedmiotu na pewno nadałoby jego pracy inny walor. Nie chodzi przecież tylko o konieczność spłacenia długu poprzednikom ani o podarowanie czytelnikowi narzędzia pozwalającego na weryfikację istotnych tez artykułu. Stan badań pozwala przede wszystkim stwierdzić, co sam autor wie na dany temat. I bez znaczenia jest popularny charakter „Scriptores”. Stan badań mógł zostać zasygnalizowany tak, by był on strawny dla przeciętnego odbiorcy. Czy zresztą tego odbiorcę interesuje problematyka atrybucji?

Dochodzenie, czyje są pseudonimy, to na gruncie nauki o literaturze postępowanie, które od strony metodyki tej pracy zostało już opisane. Oddajmy głos Dobrosławie Świerczyńskiej, badaczce, która dla wyjaśniania problematyki pseudonimu literackiego ma niewątpliwe zasługi:

Gdy istnieje opatrzony pseudonimem tekst z jakiegoś powodu „podejrzany”, należy sprawdzić, czy twórca gdzieś potwierdził swoje autorstwo, czy mu nie zaprzeczył, czy rozwiązał gdzieś pseudonim. Jeśli takich informacji nie ma, do sprawdzenia pozostaje wiarygodność informatora, wydawcy, bibliografa oraz świadectwa współczesnych. Ważne mogą być też wnioski wypływające z przeprowadzenia krytyki tekstu.¹²

Zdarza się też, że podpisany pseudonimem tekst przypisuje się autorowi w legendzie czy nawet... plotce literackiej, czasem za jego życia, czasem po śmierci. Przede wszystkim trzeba sprawdzić, czy w zachowanych materiałach istnieją jakieś wypowiedzi autora na temat tekstu i pseudonimu, nawet jakieś aluzje, mogące pomóc w potwierdzeniu. Jeśli takich danych nie ma, należy spróbować ustalić, kto był twórcą legendy czy plotki, kto ustalał autorstwo, skąd pochodził tekst, kto go dał do druku, jakie były związki edytora

¹¹ Podobnie jest zresztą z innym nazwiskiem – „Zygmunt Karski” (s. 250), uznanym przez Pietrasiewicza za kolejny pseudonim Józefa Czechowicza. W 1922 roku ukazał się tomik pt. *Musujący poranek* poety o tym nazwisku, o którym w zasadzie niewiele więcej wiadomo.

¹² D. Świerczyńska *Polski pseudonim literacki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 198.

z ewentualnym autorem; należałoby też zastanowić się, czy „obraz autora” wynikający z tekstu wskazuje na sugerowanego twórcę, czy „obraz autora” wynikający z ewentualnych recenzji i polemik wskazuje na niego. Tego rodzaju zabiegi są szczególnie ważne przy ustalaniu autorstwa wszelkich wspomnień i „pamiętników” zawierających oceny ludzi współczesnych twórcy. [...] „sztuka rozwiązywania pseudonimów” – to również orientacja w rodzajach pseudonimów, w ich źródłach i etymologii, w metodach ich tworzenia, w powodach, dla jakich autorzy obierają dany rodzaj oznaczenia, wreszcie umiejętność uchwycenia wskazówek, które autorzy niekiedy dają dla ułatwienia rozwiązania pseudonimu.¹³

Postępowanie Pietrasiewicza przebiegało w nieco odmiennym rygorze metodologicznym. Nader często stosuje on argument ze stylu. Badacz pisze więc o tekstach, które noszą „wyraźne znamiona dziennikarskiego stylu Czechowicza” (s. 242), zwraca uwagę na artykuł, który „nosi wszelkie znamiona kawalerskiego stylu Czechowicza” (s. 244); argument taki pojawia się w przypadku nazwiska „Adam Rekwirewicz” (s. 244), pseudonimu „zet” (s. 247) czy anonimowego artykułu pt. *Zułów* (s. 247). Ten typ dowodzenia swoich tez stosuje autor *Pseudonimów* dość często, chyba nawet zbyt często (Świerczyńska uznawała go za ostatni w zestawie wskazówek pomagających rozwikłać problem autorstwa). Skoro jednak na tego rodzaju dowodach oparł on swoje sądy, warto przyjrzeć się jego kompetencjom stylometrycznym.

W artykule nierzadko obwarowuje on swoje tezy zastrzeżeniami: najprawdopodobniej, być może. Nie ma już jednak tych wątpliwości, publikując konkretne teksty w części „Scriptores” zatytułowanej *Lubelska antologia Czechowicza*. A więc jednak Czechowicza! Weźmy jeden z domniemanych (w artykule) pseudonimów: „B”. Pietrasiewicz zauważa, że opatrzonych jest nim „szereg not noszących wszelkie cechy stylu Czechowicza” (s. 244). W *Antologii* na s. 383-385 sygnowany tą literą artykuł pt. *Przed 25 laty* publikowany jest już jako tekst bez wątpienia Czechowiczowski. Oto fragment tej noty, noszącej rzekomo wszelkie cechy stylu Czechowicza:

Nauczyciel matematyki wszedł w ostry zatarg z klasą piątą. Uczniowie poskarżyli się dyrektorowi gimnazjum, który robił wymówki owemu pedagogowi. Tegoż dnia „pedagog” z pasją wpadł do klasy, krzycząc „to skandal! wy się skarżycie! ja z taką hołotą nie będę pracował!” – poczem wyszedł, trzasnąwszy drzwiami. Natychmiast zjawił się inspektor z notesem w rękę i pytał uczniów kolejno, notując ich wypowiedzi, co mają przeciw nauczycielowi matematyki. (s. 384)

Fragment ten wybrałem dość przypadkowo, ale w niczym nie odbiega on od stylu pozostałej części *Przed 25 laty*. Gdzie tu styl Czechowicza? Osobiście nie dostrzegam niczego, co byłoby świadectwem, że tekst wyszedł spod ręki tego pisarza. Oczywiście, moim zdaniem nie oznacza to, że tekst nie został napisany przez Czechowicza. Sam artykuł nie dostarcza jednak żadnej informacji, która by takie przy-

¹³ Tamże, s. 199-200.

Roztrząsania i rozbiory

puszczenie uprawdopodobniała. Na pewno nie jest takim sygnałem styl artykułu.

W powyższym przykładzie Pietrasiewicz zaprezentował chyba nadmiar subtelności, doszukując się stylu Czechowicza tam, gdzie go nie było. W innych interpretacjach materiału literackiego wykazuje jednak raczej pewien niedostatek subtelnego myślenia. Dobrym przykładem są jego tezy dotyczące tekstów publikowanych na łamach „Expressu Lubelskiego” i pseudonimu „Stanisław Czechowicz”.

Pietrasiewicz uważa, że od września 1924 roku (w artykule omyłka – podano rok 1934) Józef zastępuje swojego chorego brata Stanisława w pracach redakcyjnych w tej gazecie (zob. s. 242). Inne zdanie ma w tej sprawie prof. Tadeusz Kłak; w komentarzu do listu z 10 lipca 1924 (którego adresatem był sekretarz redakcji czasopisma – Wacław Gralewski), stwierdza, że Czechowicz „w tym czasie” pracował już w „Expressie”¹⁴. Jednak nie sposób uznać, by ta współpraca mogła zostać zawiązana dużo wcześniej. I tak np. znany jest wysłany z Włodzimierza Wołyńskiego list Czechowicza z lutego 1924 (data ustalona przez prof. Kłaka w przybliżeniu na 19 lutego)¹⁵. Znany jest też list z 12 lipca 1924, również wysłany przez Czechowicza z Włodzimierza Wołyńskiego, z informacją, że zostanie w tym mieście kilka tygodni¹⁶. Czy możliwe jest więc, aby Józef Czechowicz, przebywający do jesieni 1924 głównie poza Lublinem, był regularnym współpracownikiem „Expressu”, już od początku tego roku komentującym ze swadą bieżące sprawy lubelskie?

Pietrasiewicz zwraca uwagę na noty opatrzone inicjałem „o” (s. 242). Miałaby się one ukazywać od 6 października do 2 listopada 1924. Zapytajmy jednak: czy noty podpisane tym inicjałem, a ukazujące się w roku 1924 na łamach „Expressu Lubelskiego”, ale poza tym (wyznaczonym precyzyjnymi datami dziennymi) okresem – czy one również są autorstwa Józefa Czechowicza? Oto kilka takich tekstów: *Drugi proces redaktora „Ziemi Lubelskiej”* (nr z 13 stycznia 1924, s. 4), *Proces mieszkaniowy Kurji Biskupiej* (nr z 17 stycznia 1924, s. 4), *Magistrat nie ma szczęścia w procesach sądowych* (nr z 18 stycznia 1924, s. 4) albo *Walka z lichwą mięsną. Surowcy wyrok na rzeźnika* (nr z 19 stycznia 1924, s. 4). Podobnie z pseudonimem „Nos”. Pietrasiewicz zauważa, że pseudonim ten pojawia się na łamach gazety pod notatką z 2 kwietnia 1925. Ja taką notatkę zauważyłem pod artykułem wydrukowanym na łamach tego czasopisma ponad rok wcześniej, 6 lutego 1924, a więc w okresie, kiedy Józef Czechowicz przebywał poza rodzinnym miastem. Na s. 4 tego numeru wydrukowano tekst pt. *O niespostrzegawczym detektywie i cudownej wódce. Historia pew-*

¹⁴ J. Czechowicz *Listy*, zeb. i oprac. T. Kłak, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1977, s. 53, przyp. 1. W „Expressie Lubelskim” z 11 sierpnia 1924 (s. 1) wydrukowany został wiersz *Piłsudski* podpisany przez naszego autora. Do kiedy trwa ta praca? W liście do Konrada Bielskiego nadanym w Brodach, a datowanym na 16 lipca 1925, Czechowicz pisze: „Po expressowej prozie należy mi się słuszny wypoczynek” (*Listy*, s. 62).

¹⁵ Tamże, s. 50-51.

¹⁶ Tamże, s. 54.

nego dnia „bezalkoholowego”. W tym miejscu jeszcze jedna uwaga. Doszukując się Czechowicza pod pseudonimem „Nos”, Pietrasiewicz posłużył się argumentem stylistycznym. Rzecz dotyczy wprowadzie notki niepodpisanej, ale związanej z jednym z artykułów osoby ukrywającej się pod nazwą „Nos”. Pietrasiewicz uznaje za właściwy Czechowiczowi żartobliwy charakter notki; pisze: „Tekst [...] nosi wszelkie znamiona kawalerskiego stylu Czechowicza” (s. 244). Niewątpliwie, teksty sygnowane „Nos” znamionują żywą inteligencję ich autora, przejawiającą się choćby w żartobliwym tonie wypowiedzi. Jednak... czy Czechowicz był w tamtym czasie jedynym dowcipnym dziennikarzem w Lublinie?

Wiele wskazuje na to, że zarówno „o”, jak i „Nos”, publikujący zresztą na łamach interesującego nas tytułu dość regularnie, byli (współ)pracownikami ([współ]pracownikiem?) „Expressu”, zanim Józef zastąpił w redakcji swojego brata, gdy przebywał we Włodzimierzu Wołyńskim. Moim zdaniem, z tej racji nie mogą zostać uznane za pseudonimy Józefa Czechowicza.

Pietrasiewicz zauważa ciekawą polemikę, która ma miejsce na łamach „Kuriera Lubelskiego” na przełomie marca i kwietnia 1932 roku. Niejaki St. Borsa (zdaniami Pietrasiewicza, St. Borsa to pseudonim Józefa Czechowicza) dyskutuje z artykułem Łobodowskiego na temat literatury proletariackiej. Co do zasadności utożsamienia Czechowicza z Borsą mam jednak poważne wątpliwości. Czy możliwe jest bowiem, że Czechowicz pozwalał sobie na aż tak podłą jakościowo wypowiedź, która uprawniałaby Łobodowskiego do wycieczek w stylu:

Mój artykuł p. t. „Literatura proletariacka” wywołał odpowiedź p. Borsy, będącą całkowitym zaprzeczeniem celowości polemiki. P. Borsa przeoczył i n f o r m a c y j n y charakter artykułu, przeznaczonego przecież nie dla czytelników klasowo zorientowanych, ale dla wszystkich i zanedbano serjo przyjął oświadczenie redakcji „Kurjera”, stwierdzające rzekomą dyskusyjność, która bynajmniej w mojej intencji nie leżała. [...] Nie mam zdrowia przytaczać i zbijać wszystkich argumentów w tej mierze, wytaczanych na długo przed p. Borsą przez rozmaitego kalibru macherów od proletariatu napompowanych dialektyką Marksa, ale w gruncie rzeczy całkowicie go nie rozumiejących. Pan Borsa nie należy do wyjątków i dlatego specjalne znęcanie się nad nim niema sensu, ponieważ mankamenty myślowe tu reprezentowane zdążyły się już dawno w pewnym środowisku zgeneralizować?

I konkluzja:

To nie są wcale rzeczy trudne do przemyślenia, mam więc nadzieję, że mój adwersarz zrozumie je z czasem, trzeba tylko więcej pracować nad sobą, a mniej pobłażać zamaskom własnego pióra. Rozumiem i odpowiednio oceniam satysfakcję płynącą z faktu, że czyjeś nazwisko zostało wydrukowane, ale megalomanja jednostek nie uprawnia do zabierania ludziom czasu, chociażby na pisanie odpowiedzi. Nie bądźcie dzieckiem, towarzyszu Borsa!¹⁷

¹⁷ J. Łobodowski *Prawda i nieprawda o literaturze proletariackiej*, „Kurier Lubelski” 1932 nr 91, 3 kwietnia, s. 4.

Roztrząsania i rozbiory

Warto dodać, że Łobodowski w tym czasie prowadzi regularnie rubrykę „Zgrzyty lubelskie” na łamach „Kuriera” (podpisuje się tam pseudonimem Paragraf). Dość często pojawiają się w „Kurierze” jego teksty (publicystyka i wiersze). Czechowicz w czasie tej polemiki redaguje „Kurier”. Przeczytajmy jeszcze raz odpowiedź Łobodowskiego, pamiętając o tym, że zarówno on, jak i Czechowicz, byli kolegami z jednej gazety; więcej: że Czechowicz decydował, które teksty się wtedy na łamach „Kuriera” ukazywały. Jeśli „Borsa” to pseudonim Czechowicza – byłoby to jakieś gigantyczne oszustwo. Oto bowiem dwóch redaktorów udawałoby na łamach „Kuriera” polemikę. Trudno przecież przypuszczać, żeby ustalali ze sobą, jak daleko jeden z nich może się posunąć, obrażając drugiego.

Wreszcie sprawa zastępowania w redakcji umierającego brata i przejęcie jego nazwiska do sygnowania własnej pracy twórczej. W stanie badań i w świadectwach z epoki pojawia się teza, że Józef posługiwał się nazwiskiem przedwcześnie zmarłego Stanisława oraz jego inicjałami. Rzecz jednak rozbija się o proste z pozoru pytanie: które teksty podpisane w ten sposób wyszły spod ręki starszego z braci Czechowiczów, a które spod ręki Józefa? Stanisław Czechowicz zmarł 12 marca 1925 roku „po długich i ciężkich cierpieniach”¹⁸. A mimo to teksty opatrzone jego inicjałami ukazują się nawet na dzień przed jego śmiercią (zob. s. 4 numeru z 11 marca), a także już po jego śmierci. W numerze 7. „Przeglądu Lubelsko-Kresowego” z roku 1925 (s. 15) znajduje się wspomnienie o Stanisławie Czechowiczu sygnowane C.B. Są tam informacje o życiu brata poety, m.in. takie, które rzucają światło na sprawę możliwości posługiwania się przez Józefa inicjałami brata. W 1924 roku choroba Stanisława postąpiła i musiał on wyjechać z Lublina do Merano. W marcu 1925, świadom bliskiej śmierci, wrócił do Lublina: „Konającego niemal przewieziono z dworca kolejowego do szpitala. [...] W trzy dni po przyjeździe zmarł cicho jak dziecko”. Jest więc bardzo prawdopodobne, że w tym okresie Józef opatrywał swoje teksty w „Expressie” choćby inicjałami brata. Jednak czy to oznacza, że wszystkie teksty opatrzone podpisem „JC”, a ukazujące się na łamach „Expressu” przed śmiercią Stanisława, napisał późniejszy autor *Kamienia*? To zagadnienie nie zajmuje Tomasza Pietrasiewicza zupełnie.

Jest wreszcie inna sprawa dotycząca Stanisława Czechowicza, jeszcze bardziej kłopotliwa interpretacyjnie. Pietrasiewicz podaje, że tłumaczenie *Ostrokołów* Apollinaire’a, które pod pseudonimem „Stanisław Czechowicz” ukazało się w „Ziemi Lubelskiej”¹⁹, to tłumaczenie Józefa Czechowicza. Jednak dwa numery później ukazuje się w tej gazecie notka podpisana inicjałem „B.” (inicjał „B”, jak pamiętamy, uznaje Pietrasiewicz w tej gazecie i w tym okresie za pseudonim Czechowicza), w której czytamy: „Prócz powyższych dwa czy trzy tłumaczenia z Apollinaire’a znajdują się w puściźnie rękopiśmiennej po zmarłym tragicznie poecie Romanie Eminowiczu i jedno z 1923 roku pióra również nieżyjącego już Stanisława

¹⁸ Nekrolog z łamów „Expressu Lubelskiego” 1925 z 14 marca, s. 4; relacja z pogrzebu – tamże, z 15 marca, s. 4.

¹⁹ 1930 nr 290, 26 października, s. 4.

Czechowicza”²⁰. Skoro tak, to trudno uznać, że pseudonim „Stanisław Czechowicz” jest w tym przypadku pseudonimem Józefa Czechowicza. W przeciwnym razie należałoby chyba przyjąć, że podpisujący się pseudonimem „B.” Józef Czechowicz wprowadzał czytelników w błąd. Czemu miałby to robić? Co ciekawe, „B.” nie wspomina nic o tłumaczeniach Józefa Czechowicza, drukowanych przecież w numerze 290., jakby przez skromność. Ten przykład każe przemyśleć podane przez Pietrasiewicza argumenty, że pseudonimem „Stanisław Czechowicz” posługiwał się Józef przy publikacji wierszy (bo „skądinąd wiadomo, że Stanisław Czechowicz wierszy nie pisał”). Okazuje się, że raczej tłumaczył niż nie tłumaczył, więc może i własne wiersze tworzył, skoro interesował się cudzymi? Z drugiej strony – Czechowicz wydał to tłumaczenie (prawda, że nieco zmienione) pod swoim nazwiskiem w 1933 roku na łamach „Kameny”. Może więc sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana. Może (czemu nie dopuścić takiej myśli?) tłumaczenie w pierwotnej wersji było dziełem braci. Publikując je po raz pierwszy, Józef podpisał tylko imieniem Stanisława, składając mu tym samym swego rodzaju hołd. Po poprawkach mógł już jednak opublikować ten tekst (trzy lata później) jako własny²¹. Sporo w tej kwestii niejasności. Zbyt dużo, moim zdaniem, by ryzykować pewność, że „Stanisław Czechowicz” (i „JC”) to zawsze, bezwzględnie pseudonim Józefa Czechowicza.

Najwięcej błędów w swoim postępowaniu badawczym popełnił Pietrasiewicz, niedokładnie wykonując kwerendę. W poprzedniej części mojego studium przedstawiłem już przykłady niezauważonych przez niego artykułów opatrzonych przypisywanymi Czechowiczowi pseudonimami. Wprowadzenie tych tekstów w pole interpretacji pozwala sfalsyfikować niektóre tezy na temat autorstwa. Poniżej – jeszcze kilka zweryfikowanych negatywnie pseudonimów. Łączy je fakt, że zostały one uznane za Czechowiczowskie właśnie z powodu błędnie przeprowadzonej kwerendy.

Pierwszym z interesujących mnie przykładów jest „Józef Brener”. Nazwiskiem tym podpisany jest *Legion ulicy*. Zdaniem Pietrasiewicza, pod pseudonimem tym „niewątpliwie” ukrywa się Józef Czechowicz (s. 252). Jednak uznanie tego nazwiska za pseudonim Czechowicza oznacza konieczność uznania za Czechowiczowskie również innych tak podpisanych artykułów. W roku 1932 na łamach „Kurier Lubelskiego” w numerach 98-101 (w kwietniu) ukazał się artykuł *Karałość przerywania ciąży*. Byłby to jedyny znany nam przypadek wypowiedzenia się Czechowicza (na dodatek w tak rozbudowanej formie) na temat penalizacji aborcji, a więc w sprawie, na której z racji wykształcenia, zawodu i poświadczonych w materiałach biograficznych informacji – kompletnie się nie znał. Moim zdaniem, kwerenda uzupełniona o inne niż *Legion ulicy* artykuły sygnowane nazwiskiem Brenera

²⁰ *Polskie przekłady G. Apollinaire’a*, „Ziemia Lubelska” 1930 nr 292, 28 października, s. 3.

²¹ Dziękuję prof. Józefowi Fertowi za zwrócenie mi uwagi na taką możliwość.

Roztrząsania i rozbiory

umożliwia rozstanie się (bez większego żalu zresztą) z przypuszczeniem, że był to Józef Czechowicz.

Podobnie jest z nazwiskiem „Adam Rekwirewicz”. Pietrasiewicz (s. 244): „W roku 1926 pojawił się w «Expressie» dwukrotnie i niespodziewanie pseudonim «Adam Rekwirewicz». [...] Styl tych artykułów, a także sposób pisania o zabytkach, wskazują z wielkim prawdopodobieństwem na autorstwo Józefa Czechowicza”. Pojawienie się tego pseudonimu nie było w roku 1926 chyba całkiem tak niespodziewane. Dwa lata wcześniej, 3 maja 1924 roku nazwiskiem tym podpisany został artykuł *Rejowiec stać się może miejscem doniosłych odkryć historycznych. O miejscu zgonu i pochowania Mikołaja Reja*²². Sama w sobie informacja ta nie przekreśla oczywiście w sposób bezsporny i ostateczny tezy, jakoby „Adam Rekwirewicz” był pseudonimem Józefa Czechowicza. Zastanówmy się jednak: tematem artykułu jest związek rodu Rejów z Ziemią Chełmską. Autor streszcza informacje, które zebrał w tej sprawie, i pisze dalej:

Zaciekawiony powyższymi szczegółami – udałem się w końcu lipca 1916 roku do Rejowca w celu przekonania się, czy rzeczywiście nie da się odszukać choćby miejsca na którym stał jeden po drugim kościół kalwiński i gdzie pochowanym jest niezapomniany Mikołaj Rej i jego potomstwo. [...] Kwestję rozkopania opisanych powyżej rumowisk w celu odszukania grobowca Reja, – poruszyłem wówczas niebawem po powrocie z Rejowca (w roku 1916) w gazecie „Ziemia Lubelska” i czasopiśmie „Teki Zamojska”.

Cóż, w obliczu danych z biografii Józefa Czechowicza, trudno uznać, by Adamem Rekwirewiczem, wizytującym w lipcu 1916 roku okolice Chełma i piszącym w 1916 artykuły o tematyce regionalnej do lokalnej prasy, był trzynastoletni chłopiec, ten sam autor, o którym powszechnie wiadomo, że debiutował dopiero w 1923 roku²³.

Kolejnym rzekomym pseudonimem Czechowicza, który musi upaść w obliczu danych z kwerendy, jest „M. Gozdawa”. Pietrasiewicz uważa, że podpisany tym nazwiskiem artykuł pt. *Tajemnice lubelskich podziemi*²⁴ jest autorstwa Czechowicza (s. 245-246). Argumentuje to następująco: (1) opis wyprawy do lubelskich podziemi zawiera istotne nieścisłości, dlatego tekst ten jest mistyfikacją (powtarza tu Pietrasiewicz tezy Henryka Gawareckiego); (2) tekst ten bez podpisu autora i pod zmienionym tytułem został przedrukowany w „Expressie Lubelskim” z 27 lipca 1925, a ponieważ wpisuje się on w serię czterech innych artykułów na temat lubelskich podziemi, z których dwa pierwsze opatrzone zostały inicjałami „S.C.”, uzna-

²² Artykuł wydrukowany na odwrocie s. 4 w tym numerze; nie mogę podać dokładniejszego adresu, gdyż s. 4 znajduje się między kartą z paginami 1-2 a kartą ze stronami 3-4, zaś verso tej czwartej karty jest niepaginowane.

²³ Oto artykuły Adama Rekwirewicza z „Teki Zamojskiej”: *O nieznanym widoku Krasnegostawu z XVII stulecia*, „Kronika Powiatu Zamojskiego” 1918 nr 1-2, s. 8-10; artykuł, o którym wspomina Rekwirewicz w „Expressie Lubelskim” (wyprawa do Rejowca w 1916 roku): „Teki Zamojska” 1919 nr 1, s. 15-16.

²⁴ „Przeglądu Lubelsko-Kresowego” 1925 nr 4, s. 8-10.

wanymi przez Pietrasiewicza za pseudonimy Czechowicza, przeto i ten tekst jest autorstwa Czechowicza; w związku z tym „Gozdawa” musi być pseudonimem Czechowicza. Pietrasiewicz zakłada, że powodem wydrukowania w „Expressie” artykułu, który Gozdawa opublikował wcześniej na łamach „Przeglądu”, była chęć otrzymania wynagrodzenia drugi raz za to samo. Krótko: Czechowicz używał pseudonimu Gozdawa, gdyż pomagało mu to oszukać pracodawcę (słowo oszustwo pada na s. 246 w zdaniu mającym formę pytania, ale Pietrasiewicz nigdzie nie postawił tezy, że tak nie było).

To rozumowanie ma jednak poważne defekty. Przede wszystkim, tekst z „Expressu” pt. *W podziemiach lubelskich* nie może stanowić podstawy, z której przedrukowano rzecz w „Przeglądzie Lubelsko-Kresowym”. Takie sformułowanie sprawia, że należy przypuszczać, iż Pietrasiewicz w ogóle wspomnianych druków nie widział. To zupełnie inne teksty. Pierwszy z nich, autorstwa M. Gozdawy *Tajemnice lubelskich podziemi*, dotyczy eksploracji podziemi lubelskich. Gozdawa wspomina o wyprawie, która odbyła się dłuższy czas przed spisaniem relacji: „Przed kilku laty należałem do małej «ekspedycji», która postanowiła choć w części i to dla zaspokojenia jedynie własnej ciekawości, zbadać tajemnice podziemi Lublina”. Wspomniany tekst stanowi opis tej wyprawy. Z kolei anonimowy artykuł pt. *W podziemiach Lublina* (dalej: *kryją się tajemnice zamierzchłych czasów*), który został opublikowany 27 lipca w „Expressie”, to streszczenie referatu inż. Konstantego Teleżyńskiego wygłoszonego 15 maja 1925 na spotkaniu Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Owszem, autor tej noty przytacza wypowiedź referenta w sprawie podziemi na terenie Lublina, większość tekstu dotyczy jednak poszukiwania domniemanych podziemi na terenie wsi Dys. Wspomniane teksty nie pozostają więc ze sobą w jakiegokolwiek relacji, która umożliwiałaby nazwanie jednego artykułu przedrukiem drugiego.

Po drugie, kwerenda Pietrasiewicza jest niekompletna. W „Expressie Lubelskim” z 11 marca 1925 roku (s. 4) ukazała się nota pt. *Do krajny podziemnych tajemnic. Zebranie Tow. Opieki nad Zabytkami*. Pietrasiewicz zauważa, że na łamach „Expressu” wiadomości o podróżach w głąb lubelskich lochów pojawiają się 1 kwietnia 1925. Tym samym odczytuje ten „pierwszy” artykuł i kolejne po nim (ostatni z 18 września 1925!) jako primaaprilisowy żart („Wszystkie one układają się w jedną serię artykułów utrzymanych w sensacyjno-primaaprilisowym tonie”, s. 245). Problem w tym, że ta sekwencja artykułów zaczyna się na łamach „Expressu Lubelskiego” wcześniej, właśnie w numerze z 11 marca 1925. Nie wiem, czy sama ta informacja jest wystarczającym argumentem, że to nie żart. Dodam więc, że autor podpisał się pod tym tekstem inicjałami S.C. i że wspomina on o zebraniu Towarzystwa, które odbyło się 9 marca i które poświęcone było relacji Gozdawy. W spotkaniu wziął udział m.in. wiceprezes tej organizacji – inż. Teleżyński. W artykule czytamy:

Ostatecznie ustalono, że wycieczka wstępna do lochów odbędzie się w sobotę 14 b. m. o godzinie 14 m. 30. Udział w niej wezmą: członkowie zarządu T-wa Op. nad Zab. vicepr. Teleżyński, inżynier Iwanicki, prof. Świeży i p. Rojowski, oraz p. kom. Galant jako kie-

Roztrząsania i rozbiory

rownik techniczny, p. Gozdawa znający już lochy i drogę do podziemnej kaplicy, oraz p. J. Czechowicz.

Najważniejsze dane z tej notatki są zgodne z prawdą. Potwierdza je konkurencja „Expressu” – „Głos Lubelski”. W „Głosie Lubelskim” z 12 marca 1925 roku (nr 71, s. 4) ukazał się artykuł podpisany pseudonimem „Res” pt. *Wycieczka do podziemi*, który powtarza wszystkie w zasadzie informacje znane z „Expressu” z dnia 11 marca. A więc, że zebranie Towarzystwa odbyło się 9 marca, że sformowano ekipę (w skład której wchodził m.in. przedstawiciel prasy; znów pada nazwisko Gozdawa), która 14 marca ma zejść do lubelskich podziemi. „Głos” powiadamiał swoich czytelników o tej sprawie również dwa lata później²⁵. Jest tu m.in. informacja, że komisja badająca podziemia lubelskie została wyłoniona w Towarzystwie oraz że eksploracji dokonywano przy pomocy straży ogniowej (co zostało też wspomniane w sprawozdaniach, o których pisałem powyżej). Reasumując, nie ma wystarczających podstaw, by wyprawa do lubelskich podziemi mogła zostać uznana za czystą mistyfikację, a nazwisko „M. Gozdawa” mogło zostać uznane za kolejny pseudonim Józefa Czechowicza.

Wreszcie, autor *Pseudonimów* nie sprawdza wszystkich tropów, na które naprowadzają odnalezione przez niego w toku kwerendy teksty. Artykuł *Zulów i lata dziecięce Komendanta* został na łamach „Ziemi Lubelskiej” opatrzony podpisem „Z. Zygmuntowicz”. Zdaniem Pietrasiewicza, to również pseudonim Czechowicza: „Nazwisko to jest bardzo podobne do innych pseudonimów poety: «Z. Klimuntowicz» czy też «Jerzy Klimuntowicz»” (s. 247). Zostawmy na boku, co się komu z czym kojarzy. Ważne, że pod tym artykułem redaktor „Ziemi Lubelskiej” wstawił dopisek: „(N. Wiek)”. Czy oznacza to, że artykuł jest przedrukiem z któregoś z numerów lwowskiego czasopisma „Nowy Wiek” („Wiek Nowy”)? Nie udało mi się odnaleźć w lubelskich zbiorach bibliotecznych numeru gazety z tym tekstem. Sądzę jednak, że szef „Bramy Grodzkiej” nie spróbował nawet do niego dotrzeć, aby rozstrzygnąć swój domysł.

Postępowanie badawcze Tomasza Pietrasiewicza w sprawie Czechowiczowskich pseudonimów ma pewne łatwo rozpoznawalne, charakterystyczne cechy.

1. Autor nie zna wszystkich ważnych dla jego dociekań publikacji. Gdyby je znał, albo nie sformułowałby pewnych tez, albo też sformułowałby je subtelniej (*casus* Głuszewskiej).
2. Wykonana przez autora kwerenda jest niepełna. Pietrasiewicz nie zebrał wszystkich informacji na temat działalności pisarskiej osoby podpisującej się określonym mianem, a tym samym w niewłaściwy sposób rozstrzygnął zagadkę tożsamości tej osoby (*casus* Rekwirewicza).
3. Interpretując materiał z kwerendy, badacz dopuszcza tylko jedną tezę, a mianowicie, że konkretny tekst jest autorstwa Józefa Czechowicza, zamykając się

²⁵ O należytej ochronie zabytków. Zebranie Lub. Tow. Op. nad Zabytkami Przeszłości, „Głos Lubelski” 1927 nr 353, 24 grudnia, s. 7.

na inne wyjaśnienia. Najlepszym przykładem tego zjawiska jest historia tłumaczenia *Ostrokołów* Apollinaire’a i nazwisko brata poety, Stanisława.

4. Główną procedurą interpretacyjną jest nie wnioskowanie, ale kojarzenie. Tym samym czytelnicy konfrontowani są nie tyle ze sferą faktów, co z subiektywnym światem interpretatora (*casus* Benedykta Hertza i Z. Zygmuntowicza).

Ponieważ poszukiwanie nieznanych pseudonimów Czechowicza przebiegało zgodnie z takimi zasadami, jego wynik nie może zostać uznany za satysfakcjonujący. Jeśli Pietrasiewicz ma rację, to przede wszystkim w tych fragmentach swojego wywodu, gdzie powtarza tezy sformułowane już przed nim. Tak jest choćby z domniemnymi pseudonimami Czechowicza: Wacław Oskoła, Jerzy Archer czy Jerzy Klimuntowicz. Niektóre z pozostałych tez (jak domniemany pseudonim „Stefek G.”) być może również dadzą się obronić. Jeśli jednak Pietrasiewicz posługiwał się zawodną metodą badawczą, to ten pozytywny wynik udało mu się osiągnąć nie dzięki, ale pomimo jego sposobu pracy. Moim zdaniem, warto poczekać na badacza, który wreszcie te sprawy uporządkuje. Na razie, niestety, w kwestii Czechowiczowskich pseudonimów jest tylko większy bałagan niż jeszcze przed rokiem.

Wojciech KRUSZEWSKI

Abstract

Wojciech KRUSZEWSKI
The John Paul II Catholic University of Lublin

Józef Czechowicz’s Alleged Pseudonyms

In late 2008, the Lublin periodical *Scriptores* published an article by Tomasz Pietrasiewicz devoted to pseudonyms of the Polish avant-garde/catastrophist poet Józef Czechowicz (1903–1939). Mr. Pietrasiewicz offered a few dozen of new, hitherto unknown pseudonyms which the Lublin-based poet (author of *nuta człowiecza*, among others) was to use in publishing his texts, mainly in the local press. The present article critically analyses these attributive findings. The verification procedure applied has enabled to delete a significant portion of these alleged pseudonyms from the originally suggested pool.

Monografia po latach

Monumentalna *Literatura w lagrze, lager w literaturze* Arkadiusza Morawca to rozprawa składająca się dwóch części – syntetycznej i analitycznej¹. Zamierzam skupić się przede wszystkim na syntetycznej. Chociaż bowiem znacznie jest mniej-sza objętościowo od fragmentów analitycznych, to wartość poczynionych w niej ustaleń okazuje się niebagatelna. Dość powiedzieć, że w piśmiennictwie polskim to najpoważniejsze obecnie całościowe przedstawienie zagadnienia, które stanowi jeden z istotniejszych tematów rodzimej refleksji historycznoliterackiej po roku 1945. Zajmować mnie będzie więc *de facto* pierwszych 130 stron tekstu oraz rozdziały o charakterze syntetycznym: *Lagerland, czyli o rzeczywistości w topos przemienionej* i *Zakończenie (perspektywy)*.

By nie być posądzonym o to, że dyskredytuję pozostałe rozpoznania badacza czy jego umiejętności interpretacyjne, przedstawię skrótowo kilkanaście szkiców, które weszły do książki Morawca. Większość z nich to refleksje o klasycznych utworach dotyczących doświadczenia obozowego – *Realizm w służbie (nieosiągalnego) obiektywizmu* traktuje o *Dymach nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej²; *Uniwiersum koncentracyjne i uniwersum kultury według Prima Leviego* o dziełach autora *Czy to jest człowiek?*; *Totalitarny anty-bildungsroman o Losie utraconym* Imre Kertésza; *Zaklinanie Zagłady (w powieści Piotra Szewca)* o *Zagładzie* Szewca; *Holokaust i postmodernizm o Tworach* Marka Bieńczyka. Morawiec omawia też teksty mniej znane albo zupełnie nie-

¹ A. Morawiec *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009.

² Warto przy okazji odnotować przygotowane przez Morawca zestawienie bibliograficzne *Seweryna Szmaglewska (1916-1992). Bibliografia*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2007.

znane, które wydobywa z zapomnienia: poezja Zofii Romanowiczowej (*Przeciw obcości*); *Las umarłych* Ernsta Wiecherta (*Pisarz w obozie*); *Szopa za jaśminami* Tadeusza Nowakowskiego („*Smutnej wesołości świat*”); *Ślicznotka doktora Mengele* Zyty Rudzkiej (*Ślicznotka Hauptsturmführera Mengele*). Choć słabo obecne w świadomości czytelniczej, pozycje te bez wątpienia warto się lektury. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na artystę niezwykle, a zarazem konsekwentnie pomijanego w rozważaniach o literaturze lagrowej – Mieczysława Lurczyńskiego, któremu Morawiec poświęca artykuł „*Niech ludzie sądzą*”. Nie bez powodu zestawia intrygujący dramat Lurczyńskiego *Stara gwardia* z opowiadaniem Tadeusza Borowskiego. Chodzi o antymartyrologiczne nastawienie i podobny stopień bezkompromisowości w widzeniu koncentracyjnego uniwersum (gdyby *Stara gwardia* ukazała się w kraju, a nie na emigracji, zapewne spotkałaby się z równie ostrym atakiem, co *Pożegnanie z Marią* i *Kamienny świat*). Nie ulega jednak wątpliwości, że pod względem artystycznym *Pożegnanie z Marią* Borowskiego stoi wyżej niż *Stara gwardia*.

Przywołane szkice to sprawnie napisane analizy, dowodzące dużych umiejętności warsztatowych Morawca, ujawniające swobodę, z jaką porusza się on w literaturze przedmiotu. Przy okazji wypada wskazać na niezwykle rozbudowaną bibliografię załącznikową, doniosłe uzupełnienie fundamentalnych prac Wandy Kiedrzyńskiej³. Obok druków w języku polskim znajdziemy tu najważniejsze publikacje obcojęzyczne. Zaletą bibliografii sporządzonej przez Morawca jest skrupulatny wykaz tekstów prozatorskich, poetyckich i dramatycznych eksplorujących wątek lagrowy. Mimo to spróbuję tę listę wzbogacić o kilka tytułów. Oto te, których zabrakło: *I co ty teraz powiesz*, *Kon* oraz *Błogosławiona chwila* Jana Kurczaba (zbiór opowiadań *Wojna nie zabija matek*); *Do trzech razy...* (*Pozbierane dzieci*) oraz *Na Majdanku* (*Nigdy nie zapomnę*) Heleny Boguszewskiej; *Dialog o muzykach* (*To jest morderstwo*) Mieczysława R. Frenkla; reportaż *Trzeba głęboko oddychać* (*Rajski plac*) Jacka Stwory – swoisty komentarz do słynnego tekstu Ryszarda Kozielewskiego pod tym samym tytułem; *Ucieczka z Himmelkommando* (*Portret kota*) Gerarda Górnickiego. Spośród publikacji wspomnieniowych dodałbym Wroga. *Pięć lat i jeden dzień w Dachau* i *Gusen* Wacława Gazińskiego.

Wbrew obowiązującemu powszechnie przekonaniu dzieje literatury lagrowej nie rozpoczynają się wraz z klęską hitlerowskich Niemiec. Wczesne świadectwa powstają mniej więcej wtedy, gdy naziści tworzą pierwsze miejsca odosobnienia w Dachau i Oranienburgu – początkowo krótko zarządzane przez SA, a potem przez SS⁴. Są to lata trzydzieste (najstarsze Dachau rozpoczyna funkcjonowanie w niespełna dwa miesiące po dojściu Hitlera do władzy). Tak jak całe piśmiennictwo dotyczące lagrów, zarówno najwcześniejsze wspomnienia w formie broszur i ulotek, jak również

³ W. Kiedrzyńska *Materiały do bibliografii hitlerowskich obozów koncentracyjnych. Literatura międzynarodowa 1934-1962*, PWN, Warszawa 1968 oraz *Przegląd wspomnień z obozów i więzień hitlerowskich*, „Dzieje Najnowsze 1947 z. 1.

⁴ Zob. m.in. G. Knopp *SS – przestroga dla historii*, przeł. M. Dutkiewicz, Świat Książki, Warszawa 2004.

Roztrząsania i rozbiory

teksty literackie dotyczyły tego, co działo się w lagrach na terenie III Rzeszy, a ich autorami byli obywatele niemieccy, którzy zostali zwolnieni z obozu lub udało im się zbiec. Drukowano je poza imperium Hitlera, we Francji, Wielkiej Brytanii, Holandii i... Związku Radzieckim. Również w przedwojennej Polsce – o czym często zapominamy – wydano kilka interesujących publikacji. Do najciekawszych należą reportaże Jerzego Rogowicza oraz Stanisława Nogaja *Za kratami i drutami III Rzeszy*. W drugim tomie zbioru Nogaja znajduje się rozdział *Tragedia Żydów w Buchenwald* należący do pierwszych w naszej literaturze tekstów opowiadających o Zagładzie (albo, jak słusznie stwierdza Morawiec, o jej preludium).

W czasie wojny powstaje inne zjawisko – literatura w lagrze. Jego rozwojowi sprzyjał fakt, iż w latach 1939-1945 za drutami znalazła się spora grupa twórców różnych narodowości. Oczywiście, nie wolno też bagatelizować naturalnej potrzeby świadczenia, jak i wyrażania własnych przeżyć w rzeczywistości, która zdawała się nie mieć żadnych analogii. W tym gronie dzieł przeważa poezja, proza jest czymś wyjątkowym i akcydentalnym (znamienne, że ich tematem nie zawsze jest życie w obozie). Do najbardziej znanych należą niezwykle dziennikowe zapisy Abrama Kajzera *Za drutami śmierci* (*notabene* Morawiec formułuje trudne do zbagatelizowania argumenty na niekorzyść tezy o ich obozowym rodowodzie).

Zarówno w tym wypadku, jak i w innym Morawiec okazuje się niezwykle wnikliwym badaczem. Oto przykład – nie jedyny przecież – kiedy koryguje on przyjęte wcześniej założenia. Przeprowadzona kwerenda wykazała, że pierwszym opublikowanym tekstem literackim dotyczącym Auschwitz jest *Obóz w Oświęcimiu* anonimowego autora. Zamieścił go podziemny periodyk „Wojsko i Niepodległość” (numer z 1 marca 1943). *Obóz w Oświęcimiu* wyprzedza tym samym o prawie rok *Białą noc* Juliusza Kydryńskiego, którą dotychczas uważano za utwór pod tym względem prekursorski. Może się to wydawać sprawą drugorzędną, ale z pewnością dobrze oddaje temperament Morawca. Pozwala mu on na wydobywanie z zapomnienia kilku ciekawych pisarzy (oprócz Mieczysława Lurczyńskiego wymienilibym między innymi Andrzeja Kobyleckiego i Stanisława Nogaja).

Zakreślając granice literatury lagrowej, Morawiec nazywa zagadnienia, które się w niej nie mieszczą. Należą do nich:

etap wyzwolonego dopiero lagru, obozy dla dipisów, powrót do domu lub szukanie dla siebie nowego miejsca (lub „podróż” do kolejnego obozu koncentracyjnego: lagru – często w przypadku wyzwolonych z lagrów żołnierzy sowieckich), „życie poobozowe” naznaczone nierzadko *KZ-syndromem* lub, jak to częściej się dziś określa, traumą [...]. Do listy tej dopisać można jeszcze społeczny wymiar „życia poobozowego”: procesy zbrodniarzy, muzea, pamięć i spory o pamięć. (s. 365)

Poza jej obszarem sytuują się też wcześniejsze fazy gehenny: aresztowanie, uwięzienie, przesłuchania, transport. Literatura lagrowa to – wedle Morawca – ta część dzieł *stricte* literackich i wspomnieniowych, której głównym albo istotnym motywem tematycznym jest życie w obozie. To nie budzi kontrowersji. Jednak pojawia się wątpliwość, gdy myślimy o obozach dla dipisów, które również przecież skła-

dają się na problematykę poobozową. Jeśli uznać za podstawę klasyfikacji (tak jak to robi Morawiec) prosty fakt historyczny, jakim jest moment wyzwolenia Auschwitz, Dachau, Sachsenhausen czy Mauthausen jako kres losu *häftlinga*, a tym samym linię, która wyodrębnia literaturę łagrową jako specyficzny przypadek literatury wojny i okupacji, to taka taksonomia może się okazać wątpliwa. Sięgnijmy po *Bitwę pod Grunwaldem* Borowskiego. Należy ona, czy nie należy do kręgu prozy obozowej? Dylemat wydaje się tym większy, że Borowski konstruuje rzeczywistość dipisowską tak, jakby była ona kontynuacją uniwersum łagrowego (analogicznie dzieje się w *Kamiennym świecie*). Znaki zapytania rodzi też inna kwestia: czy z racji genezy do literatury łagrowej zaliczyć należy teksty powstałe za drutami, pisane *hic et nunc*, ale nieukazujące egzystencji więźnia w obozie. Może należałoby je zakwalifikować do innej kategorii – literatury powstałej w obozie.

Spośród problematyki pogranicznej jako nader ciekawy i domagający się odrębnej analizy wydobyłbym obraz nazistowskiego oprawcy. Istnieją przecież teksty podejmujące ten temat, które wprost wiążą się z realiami obozowymi. Oprócz klasycznych dzieł: *Profesora Spannera* Zofii Nałkowskiej, *Pasażerki* Zofii Posmysz, *Niewinnych w Norymberdze* Seweryny Szmaglewskiej czy noweli Tadeusza Borowskiego *Śmierć Schillingera*, mamy mniej znane, jak *Dośćcignięty* Jana Dobraczyńskiego, *Trismus* Stanisława Grochowiaka, nietypowe opowiadanie Pankowskiego *Moja SS Rottenführer Johanna*, *Ojciec zadżumionych* Tadeusza Nowakowskiego, *Gruppenführer Louis XVI* Stanisława Lema, *Ogród pana Nietzsche* Kornela Filipowicza, „*Dobry Dezy*” Czesława Ostańkowicza. Do tego dochodzi liczna literatura przedmiotu⁵. Gdyby natomiast na moment wyjść poza doświadczenie obozowe, to okazałoby się, że materiału do refleksji jest jeszcze więcej. Wymieńmy tylko *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego; *Tapczan gestapowca* Jana Józefa Szczepańskiego; *Wilk* Mariana Promińskiego; *Szczurzy pałac* Bogdana Ruty; *Człowiek, który był sądem* Stanisława Stanucha; *Grę z ogniem* oraz *Noc, dzień i noc* Andrzeja Szczypiorskiego (to zresztą osobny, ważny dla niego temat); *Morderca musi umrzeć* Segala; *Antykwarjat przy ulicy Barbarossy* Jana Pierzchały czy *Wywiad z Ballmeyerem* Kazimierza Brandysa. Nie wspominam już o utworach, w których problematyka ta pojawia się jako znaczący, ale niewiodący element fabuły.

Wśród postulowanych przez Morawca zagadnień badawczych dwa należy uznać za kluczowe: prace ukazujące doświadczenie łagrowe i łagrowe w kontekście komparatystycznym oraz analizy prowadzące do umiejscowienia świata obozów w sze-

⁵ Do najciekawszych publikacji z ostatnich lat należy z pewnością tekst Jonathana Littella *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty* (przeł. M. Kamińska-Maurugeon, postł. K. Theweleit w przekł. E. Kalinowskiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009), komentarz do *Łaskawych*. Chciałbym przy okazji przestrzec czytelnika przed fatalną, pełną najróżniejszego rodzaju błędów *Autobiografią Rudolfa Hössa* przygotowaną przez Wydawnictwo Mireki (przeł. W. Grzymski, Kraków 2007). To druk, którego chyba jedyną zaletą jest możliwość wykorzystania go na zajęciach ze studentami z edytorstwa, by pokazać, jak nie należy wydawać książek.

rokiem kontekście kulturowym (na przykład poprzez szukanie wspólnych punktów odniesienia w prozie de Sade'a, Fiodora Dostojewskiego czy Franza Kafki). Do sformułowanych tu zadań dołączyłbym jeszcze jedno – publikację, która omawiałaby topikę piśmiennictwa o lagrach. I ostatnia kwestia, o której Morawiec kilka razy napomyka w swoich rozważaniach, ale której nie rozwija. To sprawa relacji między literaturą lagrową a literaturą Holocaustu, wymagająca odrębnej, pogłębionej refleksji. Linia demarkacyjna między nimi nie jest łatwa do wytyczenia. Dzieje się tak przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, z tego oto względu, że Zagłada dokonała się także w obozach koncentracyjnych (które trzeba wyraźnie odróżnić od sześciu ośrodków eksterminacyjnych). Drugi powód łączy się z aktem lektury i zmianami, jakie w naszym myśleniu o Shoah zainicjował proces Eichmanna, gdy stopniowo uświadomiono sobie rozmiar i szczególnie charakter żydowskiego doświadczenia w czasie wojny. Przeczytane na nowo – z wykorzystaniem wiedzy historycznej, a niekiedy i kontekstu biograficznego – dzieła Borowskiego⁶, Krystyny Żywulskiej (*Przeżyłam Oświęcim*) czy Abrama Kajzera sytuują się jednocześnie po stronie literatury lagrowej i nader rozbudowanego już dziś piśmiennictwa Holocaustu. Zagadnienie jest zresztą szersze i dotyczy całej literatury polskiej, którą od pewnego czasu próbuje się czytać pod kątem Zagłady, tego, jak ukazuje ona los Żydów w „epoce pieców”.

Zgodzić się wypada z uwagą Morawca, że przy analizie literatury obozowej zbyt często skupiano się na dychotomii: ujęcie martyrologiczne i antymartyrologiczne, mitologizujące i demitologizujące. O ile jednak prozaicy próbowali (i próbują) wyjść poza ten binarny układ (choćby *Hitleriada* Andrzeja Szymańskiego), to badacze czynili to nader rzadko. Chodzi o prace, które zaproponowałyby nowe ujęcia metodologiczne. Takie, które wzięłyby w nawias narzucający się kontekst ideologiczny i światopoglądowy. Jedną z nielicznych są wydane ostatnio *Horyzonty nihilizmu* Michała Januszkiewicza⁷ wyprowadzające dyskusję wokół nihilizmu na nową ścieżkę, jaką wytycza nowoczesne rozumienie tej kategorii u Gianniego Vattimo. Nadszedł czas, aby na doświadczenie obozowe spojrzeć z odmiennej perspektywy. By na nowo przeczytać klasyczne teksty z tego obszaru i użyć narzędzi, które daje nam do ręki tradycja poststrukturalistyczna. Tą drogą podążają między innymi rozpoznania Bożeny Karwowskiej⁸. Ciekawą propozycją są też eseje antropologa Dariusza Czaja *Lekcje ciemności*⁹.

⁶ Zob. S. Buryła *Proza Tadeusza Borowskiego wobec Holocaustu*, „Ruch Literacki” 2004 z. 3.

⁷ M. Januszkiewicz *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz – Borowski – Różewicz*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

⁸ B. Karwowska *Obraz Zagłady jako doświadczenie cielesne – przypadek Stanisława Grzesiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2006 z. 2; *Zatarte sensory prozy lagrowe. Seweryny Szmaglewskiej „Dymy nad Birkenau” wtedy i dziś*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2008.

⁹ D. Czaja *Lekcje ciemności*, Czarne 2009.

Tak oto docieramy do zagadnienia stosowności. Czy można odnieść tę kategorię do prac naukowych, a dokładniej mówiąc, do pewnego typu metodologii, które należałoby uznać za adekwatne lub nieodpowiednie. Wydaje się, że kryterium powinno być jedno: jakie wartości poznawcze stoją za daną metodologią, co nowego wnosi ona do naszej wiedzy o Auschwitz. Morawiec, mając w pamięci tradycję postmodernistyczną oraz znaczącą część poststrukturalistycznej, jednoznacznie opowiada się po stronie referencji. Literatura lagrowa jest – jeśli dobrze rozumiem jego intencje – umocowana w doświadczeniu. Nie negując narratywizmu (wszak wyczuła on nas na literackość przekazów dokumentalnych), badacz nakazuje ostrożność wobec rozwiązań proponowanych przez kluczową postać tego nurtu – Hydena White’a. Nie ukrywam, że jest to bliskie mi stanowisko. Zdystansowane, dalekie od zachwyty podejście do narratywizmu jest zasadne nie tylko z tego względu, że coraz głośniej i częściej mówi się o potrzebie wyjścia z pułapki tekstualizacji, ale przede wszystkim z uwagi na specyfikę literatury lagrowej, która ze swej istoty domaga się intersubiektywnego porozumienia między twórcą a autorem.

Literatura lagrowa, która obecnie znajduje się w odwrocie i jeśli nie odeszła całkowicie w niepamięć, to między innymi za sprawą odżywającej w jej ramach tematyki Holokaustu, doczekała się monografisty w pokoleniu urodzonym kilkadziesiąt lat po „epoce pieców”. Chociaż zabrzmi to może dziwnie, ale dobrze, że wcześniej nikt nie pokusił się o takie opracowanie – od pewnego czasu jesteśmy bowiem na etapie podsumowań, gdy chodzi o piśmiennictwo dotyczące łagrów, czyli najlepszym do powstania syntezy.

Sławomir BURYŁA

Abstract

Sławomir BURYŁA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

A Monograph, Years After

Review of the book by Arkadiusz Morawiec *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* [‘Literature in Concentration Camps, Concentration Camps in Literature. Fact – Theme – Metaphor’], Łódź 2009.

Arkadiusz Morawiec’s book is the first Polish-language monograph of writings concerning *lagers* (extermination camps). Discussed are texts being personal documents as well as strictly literary texts – along with distinguished features of *lager*-related literature. The author proposes his own definition of the phenomenon in question

Ruch w uchu

Słuchając uważnie polskiej poezji futurystycznej, byłem od zawsze przekonany o potrzebie napisania książki, która podejmie zagadnienia brzmień, która wywoła ferment i spowoduje „ruch w uchu”. Taka książka niedawno powstała, mam na myśli pracę Beaty Śniecikowskiej *„Nuż w uchu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*¹. Jest to dzieło w mojej opinii niezwykle, dzieło, o którym trzeba napisać, aby zachęcić do jego lektury. Rzadko dziś czyta się książki naukowe tworzone z takim rozmachem, a decyduje o tym ogromna praca materiałowa i kontekstowa, jaką wykonała autorka. Świadomość historycznoliteracka łączy się tu płynnie z teorią literatury, swoista filozofia języka poetyckiego z komparatystyką. Znaczenie monografii Śniecikowskiej polega nie tylko na erudycyjności (dziś w literaturoznawstwie wszystko albo prawie wszystko, co się pisze, jest erudycyjne, więc ten przymiotnik w odniesieniu do omawianej pozycji nie do końca wydaje się stosowny), ale przede wszystkim na tym, że jest to g r u n t o w n e p r z e m y ś l e n i e i o p i s a n i e f u t u r y z m u n a n o w o, czego nie zrobił dotąd na taką skalę nikt. I rzeczywiście jest tak, jak napisała autorka na początku pracy, zanim jeszcze zdążyła rozpuścić wiedźmy swojej wiedzy: „Nikt dotychczas nie zaproponował szerokiego, całościowego ujęcia problemów dźwiękowego ukształtowania wierszy futurystów” (s. 45). Dodam tylko, że wiedźmy wiedzy Śniecikowskiej mkną na swoich miotłach z oszalamiającą prędkością i wymiatają ze swojej drogi wszelkie nadużycia, niedoróbki i niedopowiedzenia. Co więcej, autorka nie boi się śmiałych tez naruszających scjentyczne tabu, nie obawia się polemiki z najwybitniejszym znawcami problematyki, których opinie uznawane były za niena-

¹ B. Śniecikowska *„Nuż w uchu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2008. Cytaty lokalizuję w tekście.

ruszalne. Odtąd każdy, kto zechce się wypowiadać na temat futuryzmu, będzie musiał do tej książki się odwołać. I dobrze!

Na przeszło pięciuset stronicach tekstu odnajdujemy cały szereg pytań skupionych wokół zagadnień instrumentacji brzmieniowej (i nie tylko, bo autorka stawia pytania tam, gdzie sprawy uznaje się zwykle za na wskroś oczywiste, niewarte zachodu – przypadek znakomicie opisanego w tej rozprawie problemu naśladowania Chlebnikowa przez polskich poetów), całe ciągi zaskakujących odkrywczością mikroanaliz, komparatystycznych eksperymentów, których skuteczność wręcz domaga się pytania: jak to możliwe, że nikt dotąd na to nie wpadł? Poczęte w skrupulatnych lekturach utworów Jasieńskiego, Sterna, Wata, Młodożeńca i Czyżewskiego odkrycia Śniecikowskiej urzekają prostotą i rzadko pozostawiają wątpliwości. Od tej książki trudno się oderwać, ponieważ zachwyca (zachwyci głównie tych, którzy lubią i umieją słuchać) płynnością toku narracyjnego, swoistą przyjemnością płynącą z nowatorskiego odsłaniania ukrytych w brzmieniach znaczeń. Tym, co mnie szczególnie urzekło w tej pracy, jest konkret. Brak tu scenetycznego wodolejstwa, tekstowej waty, pustej syntagmy szczelnie wypełniającej myślowe luki. Poza tym, rzecz kolejna, wnikliwość i dociekliwość. Śniecikowskiej nie zadowalały opinie innych, proste odwołania do opracowań o ustalonej w świadomości badawczej opinii. Karty tej książki o futuryzmie przemierza podskórnie imperatyw: „Sprawdźmy!”. Sprawdzam, ponieważ wątpię, sprawdzam, ponieważ chcę wiedzieć na pewno. To nie jest jakaś banalna potrzeba udowodnienia swoich racji, ustalenia Prawdy Ostatecznej, jedynej i niepodważalnej, o której przecież wiemy, że jej nie ma, i do której bezustannie w naszych poszukiwaniach usiłujemy się zbliżyć. Ta praca dobitnie świadczy o dociekliwości jej autorki – choć szukałem pilnie, nie udało mi się odnaleźć żadnego referencyjnego pominięcia. Tam, gdzie trudne było z jakichś przyczyn zdobycie oryginalnego tekstu w języku obcym, Śniecikowska dotarła do przekładów na inne języki. Tam, gdzie brak było przekładów tekstów poetyckich, autorka radziła sobie sama lub konsultowała sprawę z filologami obcymi, co zresztą zostało skrupulatnie odnotowane w podziękowaniach i w przypisach do każdego konsultowanego z kimś innym tekstu.

W tym miejscu konieczna jest niewielka dygresja. Otóż praca ta uświadamia spore braki w zakresie przekładów na język polski awangardowej poezji francuskiej, włoskiej czy niemieckiej. Autorka musiała pokonać wielkie przeszkody z tym związane i ten aspekt jej pracy chcę szczególnie docenić. Przekładając bowiem teksty uchodzące za nieprzekładalne, zmuszona była do nadzwyczaj trudnej pracy w kilku językach naraz. Powiedziałbym nawet, że gdyby tłumaczenia wybranych tekstów istniały, to prawdopodobnie autorka musiałaby dokonać własnych, czego wymaga specyfika problemowa tej książki. Piszę te słowa jako tłumacz książki Jacques’a Derridy *Szibboleth dla Paula Celana*, w której płaszczyzna przekładu tekstów Celana i samego wywodu filozofa są nierozzerwalne. W trakcie przekładu, pomimo istniejących polskojęzycznych edycji Celana, wielokrotnie zmuszony byłem tłumaczyć teksty poety na nowo, czego domagał się dyskurs autora *Wież Babel*.

Roztrząsania i rozbiory

Książka Śniecikowskiej jest próbą odpowiedzi na bardzo ważne pytanie, które autorka postawiła zresztą w zakończeniu: „Co nam zostało z futuryzmu?” (s. 543-550). Autorka odpowiada na to pytanie tak: „nowoczesne postrzeganie języka literatury” (s. 550) i nie sposób się z tą odpowiedzią nie zgodzić. Jeśli odkrywamy futuryzm i szerzej, awangardę, dziś, kiedy wyposażono nas w narzędzia współczesnego językoznawstwa i filozofii języka, staje się oczywiste, że bez literatury, która stawiała trudne pytania na początku XX wieku, niewiele ruchów w językoznawstwie, literaturoznawstwie i filozofii można by było wykonać.

Znaczące w tej pracy wydaje się przejście od młodopolskiej muzyczności do struktur brzmieniowych poezji futurystycznej. To bardzo ważny gest badawczy podkreślający więź z tradycją literacką, ale też – co jest o wiele ważniejsze – wskazujący na rewolucyjny charakter języka poetyckiego futurystów. To ich wiersze sprawiły w końcu, że już nie sposób truć dalej o muzyczności, melodyjności czy śpiewności wiersza. Sfera brzmień tej poezji odsłania ukrytą w niej suplementarność znaczeń, a autorka ma tego pełną świadomość.

Śniecikowska jako pilna uczennica strukturalistów (dziś niestosownie jest ko go tak nazywać, ale ani nie dla mnie, ani na szczęście dla wielu innych) zdaje się postępować zgodnie z myślą wypowiedzianą przez Romana Jakobsona w jego *Six leçon sur le son et le sens*: „Dźwięki mowy mogą być rozumiane, określane, klasyfikowane i wyjaśniane wyłącznie pod kątem funkcji, jaką pełnią w języku”². Rzeczywiście, w tej książce tak jest, wszystkie bowiem analizy „tkanki dźwiękowej” (ulubione i zręczne określenie autorki) odsłaniają (lub starają się odsłaniać) jej ściśle sfunkcjonalizowanie i wyrastają z przekonania o komunikatywnym charakterze języka. Autorka próbuje na ich podstawie usystematyzować, uporządkować i sklasyfikować dostrzeżone w wierszach futurystycznych fenomeny dźwiękowe. Te klasyfikacje nie wzbudzają zbyt wielkiego entuzjazmu, ale rozumiem, że w tej pracy musiały się znaleźć. Dlaczego napisałem, że nie wzbudzają entuzjazmu? Co powiedziałby Kurt Schwitters, kiedy dowiedziałby się, że liczne jego utwory są mirohladami. Co powiedziałby na to Hans Arp i Hugo Ball? Niestety, tego nie dowiemy się nigdy, ale nie jest przecież wykluczone, że bardzo by im się ta nazwa spodobała.

Pewne wątpliwości pojawiły się przy namopanikach Aleksandra Wata. Same namopaniki doczekały się odrębnego hasła w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*. Namopanik – to dziwny gatunek, który wyznaczają w historii literatury powszechnej dwa teksty Wata: *Namopanik charuna* i *Namopańnik Barwistanu*. Interpretowano i omawiano je wielokrotnie, a najciekawsze opracowania wyszły spod pióra Tomasa Venclovy³ i Jarosława Płuciennika⁴. Interpretatorzy zwracają uwa-

² R. Jakobson *Six leçon sur le son et le sens*, préf. de C. Lévi-Strauss, Éd. de Minuit, Paris 1976, s. 115.

³ T. Venclova *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 70-72.

⁴ J. Płuciennik *Namopanik*, hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, wstęp G. Gazda, Universitas, Kraków 2006, s. 440-442.

gę na związek z Jamesem Joyce, Wielimirem Chlebnikowem, Julianem Tuwimem, wskazują na religijne konteksty gatunku. Autorka proponuje swoją własną, oryginalną i ciekawą interpretację. Czytając Wata, wielokrotnie zwracałem uwagę na fakt, że namopaniki pod względem formalnym przypominają modlitwę, to ważna uwaga odnotowana także przez Śniecikowską. Rzeczywiście, obydwa teksty zrobione są na bazie modlitwy i obydwa trzeba czytać z wielkim wyczuleniem na fonetykę. Tomas Venclova czytał je w odniesieniu do anagramów Ferdynanda de Saussure'a (ściśle mówiąc, chodzi tu o paragram, u de Saussure'a opierający się na wchłanianiu wielu sensów w komunikacie poetyckim, który może być scentralizowany przez jakiś sens). Autorka zwraca uwagę na zagadnienie anagramów de Saussure'a, ale nie wykorzystuje jego pomysłów do swoich analiz, które podążają innym trybem metodologicznym i zgodnie z inną teorią tekstu, różną od tej, która ukształtowała się we Francji w ścisłym związku z teoriami de Saussure'a. Na marginesie dodam, że pomysły tzw. „drugiej rewolucji Saussurowskiej” nie mogą się w żaden sposób przebić przez mur oporu w polskim literaturoznawstwie, podczas gdy w innych krajach stały się jeszcze w ubiegłym wieku w pełni uprawnionym i uznanym trybem analizy tekstów literackich. O wielkiej roli układów fonetycznych pisał też Jarosław Płuciennik. Śniecikowska uznaje nazwę namopanik za: „urobioną przez samego Wata, prawdopodobnie – z wykorzystaniem metody anagramowej – od «manii» i «paniki» (idę tu za sugestią A. Pomorskiego)” (s. 171). Myślę, wbrew autorce, że tej interpretacji nie potwierdza fakt zamieszczenia na okładce *Nieśmiertelnego tomu futuroz* zapisu „namo! panik”. Żaden z wymienionych tu wnikliwych czytelników Wata nie zwrócił uwagi na fakt, że zawarta w tytułowych określeniach genologicznych formuła, to słowo utworzone, a jakże, na zasadzie anagramatycznej (w rozumieniu de Saussure'a, więc nie stylistycznie, a fonetycznie) od modlitewnych czy litanijnych słów „Nam o Panie” – poeta zmienia jedynie repartycję tych słów, które w ciągu fonetycznym dają słowo „namopanik”.

Uznanie należy się intuicji Śniecikowskiej, kiedy pisze o *Ursonate* Schwittersa: „Zapis *Ursonate* przypomina swoistą partyturę” (s. 295). To rzeczywiście utwór „do wykonania”, a sprawa jego recytacji jest bez wątpienia bardzo ważna. Schwitters wykonuje ten utwór w sposób nadzwyczajny, ożywiając swoim głosem tekst i czyniąc zeń autentyczną sonatę polisemantycznych dźwięków⁵. Trochę może szkoda, że autorka nie dotarła do recytacji, która pomogłaby jej jeszcze mocniej wesprzeć przyjęte założenia interpretacyjne.

Zaniepokoiła mnie nieco analiza wiersza Sterna *Melancholia* (s. 358), zwłaszcza w zestawieniu ze Schwittersem i jego *Unsittliches i-Gedicht*. Co ma jedno do drugiego, nie bardzo wiem, inaczej mówiąc, nie bardzo mnie wywód autorki tej sprawie przekonuje. Bardziej natomiast zaniepokoiła mnie interpretacja *Melancholii*. Bez wątpienia jest to utwór komiczny, ale metamorfoza nie jest w nim absurdalna. Myślę, że damy w tym wierszu nie są damami, ale zwykłymi mieszczka-

⁵ Recytację utworu Schwittersa znalazłem w ciekawej edycji płytowej *lunapark 0,10* przygotowanej przez Marca Dachy dla wydawnictwa Subrosa w 1999 roku.

Roztrząsania i rozbiory

mi. Tytułowa melancholia nie jest melancholią, a po prostu nudą. Mieszczki udające damy zabijają nudę rozmową o kotletach, są jak marionetki kołyszące się „na stu postronkach”. Ale to moje własne zdanie.

I na koniec jeszcze jedna, istotna uwaga. Nie wszystko jest koncepcją. Chcę powiedzieć, że nie wszystkie zjawiska dźwiękowe w poezji polskiego futuryzmu (ani w żadnej innej poezji) opierają się na koncepcjach. Gdzie jest sfera nieświadomości? Gdzie jest paragramatyzm (de Saussure, Julia Kristeva)? Gdzie jest *signifiance* [znaczącość], zapożyczona do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej, oznaczająca zarówno proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu i obejmująca działania wyłącznie w obrębie *signifiants*, które nigdy nie odnoszą się do *signifié*? Gdzie wreszcie jest intratypografia (Henri Meschonnic) i ściśle z nią powiązane kwestie rytmu oraz układu tekstu na stronicy (*page performative*)? Ta seria pytań w żadnym razie nie jest uwagą adresowaną do autorki, która w końcu stworzyła koherentny metodologicznie model opisu instrumentacji głoskowej w tekstach futurystycznych. Stawiając te pytania, próbuję wskazać dalsze możliwe drogi analizy układów brzmieniowych w poezji futurystycznej. To jest praca do wykonania, materiał na kolejną poświęconą tej problematyce książkę.

Podziwiam pracę Śniecikowskiej za jej rozmach, za zawartą w niej wiedzę i oryginalne pomysły oraz interpretacje. Zachęcam do jej lektury każdego, kogo interesuje poezja futurystyczna, zwłaszcza zaś jej kształt brzmieniowy. Tak naprawdę, to nie muszę zachęcać, bo jeśli w przyszłości ktoś zechce zajmować się polskim futuryzmem, to tej książki w żaden sposób nie będzie mógł pominąć.

Adam DZIADEK

Abstract

Adam DZIADEK
University of Silesia (Katowice)

A Motion in the Ear

Review of the book by Beata Śniecikowska, “*Nuż w uhu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* [‘A knife in the ear? The concepts of sound in Polish futurist poetry’], Wrocław 2008.

Having embarked on a far-flung analysis and evaluation of this book, the reviewer emphasises its revealing character, against the background of the existing studies focusing on Polish futurist poetry.

Wszystko jest kolażem?¹

Książka o kolażu w literaturze jest polskiemu literaturoznawstwu niezmiernie potrzebna. Termin przewija się w wielu tekstach badawczych, jego rozumienia bywają jednak bardzo różne, a poszczególne użycia budzić mogą fundamentalne wątpliwości. Jak dotąd najszerszy wykład literackiej kolażowości dał Ryszard Nycz², termin pojawiał się także, bardziej przyczynkowo, na marginesie rozpoznań innych badaczy³. Próżno jednak szukać na naszym gruncie szerokiego, monograficznego ujęcia zjawiska – zarówno w perspektywie teoretycznej, jak i historycznoliterackiej. Trudno nawet o zgodę, czy kolaż to faktycznie odrębny literacki fe-

¹ Artykuł powstał przy wsparciu Fundacji na rzecz Nauki Polskiej – autorka jest stypendystką FNA PRZYKŁAD.

² Zob. R. Nycz *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tegoż *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 247-292.

³ Zob. na przykład: S. Wysłouch *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 26; R. Cieślak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, s. 153-165; E. Chudoba „*Lapidarium*” Ryszarda Kapuścińskiego jako kolaż, „*Teksty Drugie*” 2006 z. 6, s. 185-197; T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Universitas, Kraków 2005, s. 161-162, 186-188; E. Kraskowska *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność a literatura*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 117-120; E. Rybicka *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 141-143, 167.

Roztrząsania i rozbiory

nomen⁴. Agnieszka Karpowicz stanęła zatem przed szansą – i wyzwaniem – napisania ważnego literaturoznawczego kompendium. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*⁵ to książka znakomicie wydana (świetne ilustracje, ciekawy pomysł graficzny obejmujący nie tylko okładkę i strony tytułowe, ale całość publikacji), naprawdę zachęcająca do lektury. Ta jednak okazuje się wcale niełatwa.

Tytułowe pojęcie – kuszące na gruncie różnych nauk humanistycznych – nastrocza literaturoznawcom najrozmaitszych problemów. Używanie terminów przeszczepianych z innych dziedzin artystycznych może być dla humanistyki błogosławieństwem, może też jednak drażniąco utrudniać badawcze diagnozy. Heterogeniczność, niespójność, intertekstualność literatury i sztuki ostatniego stulecia (licząc z grubsza) zdają się sprzyjać terminologicznej ekspansji kolażu. Niektórzy jednak, a do tych i ja się zaliczam, nie spieszą się z określaniem modnym pojęciem wszelkich dzieł łączących style i techniki wypowiedzi – przede wszystkim z obawy, by nie stworzyć nieprzydatnego, choć nęcącego intersemiotycznego, worka pojęciowego. Nie znaczy to naturalnie, że kolaż trzeba jednoznacznie z literaturoznawstwa rugować – taka inkwizycyjna działalność byłaby zresztą z góry skazana na porażkę. Zastrzeżeń jest jednak trochę. Najważniejsze wiążą się z bardzo różnymi, często zdecydowanie nadto pojemnymi sposobami rozumienia *ready mades* w literaturze, nie w pełni przystającą do specyfiki sztuki słowa wielotworzywowością i wielofakturowością kolażu (i powstającymi w ich wyniku napięciami), rozróżnianiem kolażu i montażu w tekstach literackich (jeszcze więcej kłopotów przysparzają pokrewne asamblaż czy brikolaż, które również trafiły do rozważań literaturoznawczych). Ewentualna kolażowość przejawiać się może w różny sposób i na różnych poziomach, co praktycznie uniemożliwia jednoznaczność i jednorodność rozpoznania. W spektrum zainteresowania wchodzi dzieła rozmaitego „autoramentu”: prace łączące elementy pikturalne i tekst, utwory o nietradycyjnej typografii i dzieła stuprocentowo słowne (niezbędne są zatem klarowne rozróżnienia czy wręcz typologie w opisach kolażowości). Nierzadko upór badacza, by posługiwać się terminem „kolaż”, więcej przynosi analizom szkody niżli pożytku.

⁴ Nie bez przyczyny chyba o kolażu milczą, na razie, podstawowe teoretycznoliterackie kompendia – hasła *kolaż* brak na przykład w *Słowniku terminów literackich* Głowińskiego, Kostkiewiczowej, Okopień-Sławińskiej i Sławińskiego, także pojęcie montażu definiowane jest tam w sposób daleki od proponowanego przez „kolażowo” zorientowanych badaczy. Pierwsze wydanie *Słownika rodzajów i gatunków literackich* (red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006) również nie uwzględnia kolażu, hasło to pojawi się już jednak najpewniej w wydaniu drugim (na razie ukazał się artykuł hasłowy *Kolaż* autorstwa I. Adamczewskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” 2008 z. 1-2). *Kolaż* pojawia się natomiast w *Słowniku literatury polskiej XX w.* (red. i wstęp A. Brodzka, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 460-462), to jednak hasło głównego (czy właściwie – dotąd jedyne) polskiego badacza zjawiska na gruncie literackim, Ryszarda Nycza.

⁵ A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*. Themerson, Buczkowski, Białoszewski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007. Cytaty lokalizuję w tekście.

Nie miejsce tu, by omawiać wszelkie literaturoznawcze kłopoty z kolażem. Wspominam o nich jednak, aby zasygnalizować problemy, których Agnieszka Karpowicz właściwie nie podejmuje. W pracach jedynie przyczynkowo odwołujących się do danego terminu klarowne rozstrzygnięcia teoretyczne są naturalnie pożądane, nie wydają się jednak niezbędne – zasadniczą sprawą jest przydatność konstruktu pojęciowego w badaniach, jego operacyjność. Od książki pod tytułem *Kolaż* oczekiwać można jednak znacznie więcej. Autorka tymczasem w ogóle rezygnuje z podjęcia problemu na poziomie teoretycznym (poza zagadnieniem uwikłań metodologicznych), zdaje się też zupełnie nie dostrzegać kwestii zapalnych. Analizy nie abstrahują wprawdzie całkowicie od zasygnalizowanych problemów (to wszak zupełnie niemożliwe), brakuje jednak klarownego wyводу, który uspołniłby pomieszczone w studium rozważania. Karpowicz wychodzi chyba z założenia, że wszystko w dziedzinie literackiego kolażu jest jasne i nieskomplikowane. Następnie zaś proponuje analizy bardzo różnych zjawisk, które wprawdzie mają ze sobą coś wspólnego, ale czy to aby na pewno kolażowość?

Badaczka rozpoczyna swą pracę od rozważań, które określić można by jako „melanz o kolażu”. Już w pierwszym akapicie czytamy: „kolaż jest formą i gatunkiem wypowiedzi oraz wizualności, odpowiadającym wrażliwości estetycznej człowieka XX wieku – człowieka nowoczesnego” (s. 7). Czytelnik od razu chciałby usłyszeć kilka doprecyzowań. Skoro uznaje się kolaż za gatunek (ale też, jednocześnie, za mniej zobowiązującą „formę”) – jakie są jego podstawowe wyznaczniki genologiczne w literaturze; jak autorka radzi sobie z różnicami w wypowiedzi werbalnej i dziele plastycznym (zaskakująco gładko przechodzi od sztuk wizualnych do sztuki słowa); jak wreszcie postrzega nowoczesność. Odwołania do Bachtina i wstępne enuncjacje dotyczące kolażu awangardowego i neoawangardowego oraz montażu postmodernistycznego również zdają się niewystarczające, by oświetlić scenę dla mających nastąpić rozlicznych wypadków analitycznych.

Pierwszy rozdział książki, *Słowo kolażu*, pomyślany został bardzo interesująco. Składa się z trzech podrozdziałów, które wyjaśniać mają różne oblicza kolażowości. Najpierw, w części *słowo – obraz*, autorka pisze, niestety dość chaotycznie, o kolażu typograficznym. Analiza *Mechanicznego ogrodu* Tytusa Czyżewskiego (twórczość artysty jest leitmotivem rozdziałku) stanowi analityczny prolog do opisu różnic między dawną poezją wizualną a dwudziestowieczną twórczością „słowo-obrazową”. Badaczka ustawicznie przeskakuje od drobiazgowych analiz tekstów formisty do generalizujących diagnoz europejskiej literatury i sztuki różnych okresów. Przykładowo, na niespełna dwóch stronach stara się przedstawić przemiany literatury wizualnej. Efekt przewidywalny (nawet jeśli spostrzeżenia trafne) – galop po łąkach. Zasadnicze pytanie do przedstawionych przez Karpowicz analiz dwudziestowiecznych tekstów brzmi jednak: „dlaczego kolaż”? Wyraźnie brakuje klarownego wyводу dotyczącego istoty kolażu typograficznego⁶. Czytelnik pró-

⁶ Dużo klarowniej, choć ogólnikowo, pisze na ten temat Ryszard Nycz (*O kolażu tekstowym...*, s. 251).

buje rekonstruować z bogatego wywodu konstytutywne wyznaczniki tej formy (gatunku?), nietradycyjny kształt graficzny nie może być wszak czynnikiem wystarczającym. Rozważania o materialności i arbitralności znaku językowego czy autoteliczności poezji wizualnej XX w. nie są jednak, moim zdaniem, „podkładką” wystarczającą. Celne uwagi o uprzedmiotawianiu tekstów również nie załatwiają sprawy. Nie wiadomo też właściwie, czemu żartobliwa propozycja typograficznej „autotypii” Jana Nepomucena Millera uznana zostaje za „oryginalną koncepcję kolażu typograficznego” (s. 26). Niewyjaśnione pozostaje także twierdzenie, iż „dla kolażu typograficznego i plastycznego – czy też każdego innego, który posługuje się słowem lub literą – wspólny wydaje się stosunek do słowa: uprzedmiotawiający, drwący z semantycznych potencji języka sztuki” (s. 19). Naturalnie nierzadko tak właśnie bywa w pracach łączących media, czy uznaje to jednak Karpowicz za regułę? Takiemu ujęciu przeczyłyby liczne przykłady literackie analizowane przez nią w dalszych częściach studium i wreszcie – samo rozumienie kolażu jako poważnego gestu kreacji! Trudno przy tym oprzeć się wrażeniu, że autorka miesza różne porządki mówienia o kolażu czy kolażowości – czym innym wszak domniemy kolaż Mallarmégo, kompozycje typograficzne Czyżewskiego, kolaże Szczuki na stronach Sternowskiego poematu *Europa* czy wreszcie – działalność malarzy kubistów i futurystów. Grubo przecenia także Karpowicz eksperymenty typograficzne polskich futurystów – najciekawsze są tu bez wątpienia prace Czyżewskiego i niektóre pomysły Sterna, intrygujące w swej prostocie – chwytły Młodożeńca. Inaczej jednak niż chce badaczka, Jasieński i Wat działali na tym polu niewiele, Jankowski – zgoła nic. Wątpliwości budzą także rozważania dotyczące powiązań grafii i dźwięku w polskim futuryzmie⁷. Podstawowy problem to chaos spostrzeżeń, wrażenie „punktowości”, męczącej nielinearności wywodu. Końcowe uwagi o niezbywalnych w kolażu typograficznym *ready mades*, „wyłowionych z hałaśliwej, pełnej szumów i elementów wizualnych realnej przestrzeni miejskiej początków XX wieku” (s. 33) zdają się dość przekonujące, tyle tylko, że trudno te przedmioty gotowe identyfikować w omawianych wcześniej przez autorkę dziełach.

Podrozdział *słowo – słowo* rozpoczyna Karpowicz od kwestii literackich fascynacji surrealistów. Zdaje się przy tym nie dostrzegać, że fakt powoływania się przez Maksa Ernsta w rozważaniach o kolażu na konkretne teksty nie przesądza jeszcze, że utwory te *ex definitione* nazwać można kolażami w monograficznej pracy literaturoznawczej. Sporo miejsca poświęca autorka roli przypadku w sztuce współczesnej, nie precyzując jednak, w jaki sposób problem ten odnieść należy do kolażu w ogóle i kolażu w literaturze w szczególności (a rzecz nie jest wcale oczywista)⁸. Niepokój budzi także inkorporacyjna postawa badawcza – im dalej w tekst,

⁷ Szeroko o futurystycznych korelacjach typografii, dźwięku i semantyki piszę w książce „*Nuż w uhu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2008.

⁸ Szkoda, że badaczka nie sięgnęła do niedawno wydanego, wszechstronnego studium Rafała Koschany’ego *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze*

tym więcej w kulturze kolaży. Z prezentowanych rozważań zdaje się wynikać, że kolaż to jedyna forma sztuki i literatury współczesnej. I nie tylko współczesnej – w ujęciu Karpowicz niepokojąco blisko kolażu sytuują się także niejednorodne enumeracje czy zaskakujące metafory. Nie znajduję również usprawiedliwienia dla stwierdzeń w rodzaju: „kolażowe, przypadkowe spotkania [...] w malarstwie zaowocowały nową w XX wieku techniką nazywaną *dripping*” (s. 38). Czy naprawdę wszystko jest kolażem?!

Ciekawie i przekonująco pisze natomiast badaczka o konieczności istnienia odautorskiej ramy dla kolażu, interesujące są także inspirowane wypowiedziami Nycza i Kraskowskiej rozważania o różnicach między kolażowością i sylwicznością. Śluszenie dostrzega też Karpowicz istotną z perspektywy literaturoznawstwa rolę zacierania heterogeniczności tworzywa kolażu w sztukach wizualnych (reprodukcje kolaży). Ciekawie wreszcie brzmią uwagi o frotażu, gratażu, dekalkomanii i aerografii – wszystkie te techniki są tu jednak traktowane niemal jak synonimy kolażu, co rodzić może słuszny sprzeciw historyków sztuki⁹. Podczas lektury czytelnik niewątpliwie skorzystać może z erudycji i historycznej wiedzy autorki, jednak przydatność tworzonego przez nią konstruktu pojęciowego (nie wiem, czy to odpowiednie słowo wobec chaosu rozważań) wydaje się niewielka. Karpowicz zdaje się też w ogóle nie dostrzegać w swych wszechogarniających rozpoznaniach, że kolażowe zestawianie heterogenicznych elementów rodzi pewne napięcia w dziele (wedle formuły Nycza – w tekstach literackich powstaje „niespójność składniowo-stylistyczno-semantyczna”¹⁰), że nie chodzi o samo łączenie różnych części. Potrzebna byłaby tu konkretyzacja rozważań, nie zaś rozmywanie wszelkich możliwych granic. Odpowiadając niejako na irytację czytelnika, po kilkudziesięciu stronach meandrycznego wywodu autorka proponuje wreszcie definicję badanego zjawiska. Jej zdaniem kolaż „jest [...] uwarunkowany podstawowymi czynnościami: wyborem, wycięciem, wklejeniem (sklejeniem); [...] nie istnieje bez użycia przynajmniej jednego z elementów w funkcji przedmiotu gotowego i bez autorskiej ramy” (s. 50). Definicja wcale zgrabna, choć raczej niewyczerpująca¹¹. Podstawowy problem to jednak znów, jak w części *słowo – obraz*, rozróżnienie między pojawiającą się w zamknięciu podrozdziału formułą a prezentowanymi w jego obrębie analizami i rozważaniami.

Zdecydowanie najciekawszy w tej części pracy, własny, aksjologicznie nacechowany okazuje się głos Karpowicz, gdy opowiada się ona przeciw poststruktura-

i filmie, Wydawnictwo UW, Wrocław 2006. Podkreślić warto by również różnice między wykalkulowaną „przypadkowością” spotkań różnych materiałów czy sposobów wyśłowienia a przypadkiem jako pewnego rodzaju formą pracy twórczej.

⁹ Znacznie klarowniej wypowiada się tu Ryszard Nycz (*O kolażu tekstowym...*, s. 252).

¹⁰ Tamże, s. 257.

¹¹ Nieuchronne zdaje się tu porównanie z szeroką, klarowną (choć również pozostawiającą kolażowym niedowiarkom pole do popisu) definicją Nycza ze *Słownika literatury polskiej XX w.* i naturalnie artykułem *O kolażu tekstowym...*

listycznym interpretacjom kolażu. Nawet jeśli nie wszystkie argumenty autorki uznają za przekonujące, doceniam, iż ciekawie, „z pazurem” polemizuje z ujęciami Nycza i Ewy Rewers. Stwierdza: „«Reprezentacje reprezentacji» nie mogłyby przecież uczestniczyć w utopiach rewolucyjnej przebudowy życia, natomiast już pierwsze kolaże stawały się ich nieodłącznym elementem, a nawet zaczynem” (s. 55) oraz: „Technika kolażu obserwowana w rozwoju jest raczej próbą przebicia się przez symulakrum, zakwestionowania go” (s. 57).

Może jednak nie należy wszystkich podejrzanych o kolażowość dzieł wrzucać do jednego worka? Tym bardziej, że w dotychczasowych wywodach to właśnie ich ogromna niejednorodność (konfrontowana z pewną analityczną bezzadnością upierającego się przy terminie „kolaż” badacza) raziła najbardziej.

Karpowicz kontynuuje antypoststrukturalistyczne rozważania w podrozdziale *słowo – rzecz*, najlepszym fragmencie pierwszej części rozprawy. Na różne sposoby, powołując się na różnorakie dzieła plastyczne i literackie, przekonuje o uobecniającym i kreacyjnym, nie zaś reprezentacyjnym czy imitacyjnym charakterze kolażu. Dowodzi jednocześnie nieprzydatności kategorii intertekstualności w jego opisie. Niektóre argumenty Karpowicz uznaje za bardzo dyskusyjne, jej wywód zyskuje tu jednak na klarowności. Niejasne pozostają niestety niektóre z dość szkicowych analiz. Przykładowo, nie rozumiem zupełnie, czemu zdaniem autorki „najdoskonalszym przykładem słów jako przedmiotów, w które na chwilę tchnięto życie za pomocą techniki kolażu” (s. 69) jest *Ziemia na lewo* Jasieńskiego i Sterna w układzie graficznym Szczuki. Obiekcje budzi także m.in. zaproponowane przez badaczkę, moim zdaniem nieszczególnie precyzyjne i trudno weryfikowalne, ujęcie *ready made* w sztuce słowa („słowa można wrywać tylko wraz z ich ikonyczną przestrzenią graficzną, aby powstało silne wrażenie obcości oraz ubytku w świecie rzeczowyśm”, s. 70).

Drugi, najobszerniejszy rozdział (*Techniki – praktyki*) stanowi zasadniczą partię studium – jego kolejne części poświęcono Themersonowi, Buczkowskiemu i Białoszewskiemu. Na fragment Themersonowski (*Rękodzieło. Technika Stefana Themersona – „wklej”*) składają się dwa podrozdziały: *materie kolażu* i *kolaż materii* – szkice niewątpliwie interesujące poznawczo, szczególnie dla czytelników nieznających dogłębnie dzieła autora *Kardynała Pölättö*. W pierwszym podrozdziale autorka opisuje różnorakie działania Stefana Themersona (zaskakująco niewiele tu miejsca dla Franciszki): fotomontaże, działalność wydawniczą, wreszcie – to zasadniczy punkt odniesienia – twórczość literacką. Badaczka skupia się na prezentacji kolażowych strategii twórcy, przekonująco pokazuje użycie różnorodnych językowych i graficznych przedmiotów gotowych. Koncentruje się z jednej strony na Themersonowskich próbach szukania odpowiedniości między słowem a rzeczywistością, gdzie punktem dojścia jest projekt Poezji Semantycznej, z drugiej – na eksperymentach typograficznych i optofonetycznych. Można mieć tutaj, podobnie zresztą jak w przypadku drugiego Themersonowskiego podrozdziału, pewne zastrzeżenia do sposobu konstruowania wyводу (przydługie streszczenia fragmentów dzieł, gubienie problemu kolażowości w toku autorskiej narracji). Wyraźnie

brakuje także, w miejscu, gdzie mowa o książkach dla dzieci tworzonych wspólnie przez Stefana i Franciszkę, eksploracji relacji kolaż – ilustracja.

W podrozdziale *kolaż materii* Karpowicz opisuje działalność Themersona w kontekście prób stworzenia dzieła totalnego. Zasadniczym punktem odniesienia stają się w tym miejscu prace filmowe małżeństwa artystów. Badaczka pisze o kolażu jako „łączeniu w jedną całość, na zasadzie odpowiedników, heterogenicznych materiałów – języka, muzyki i obrazu” (s. 111). Nie wyjaśnia jednak, czy ekwiwalencje te są, jej zdaniem, warunkiem niezbywalnym traktowania dzieła filmowego jako kolażu, nie zauważa także, że swoiste odpowiedniości obrazu, słowa i dźwięku nie są bynajmniej charakterystyczne dla wszystkich prac filmowych Themersonów (zdaje się także, że badaczka nie wie o istnieniu *Europy II* – rekonstrukcji zaginionego filmu *Europa* dokonanej przez Piotra Zarębskiego w oparciu o zachowane fotogramy, odtworzony przez artystów scenopis i wskazówki samego Themersona). Wątpić można też – to główny zarzut – czy wszystkie filmy opisywane przez Karpowicz jako kolaże w istocie dają się określić tym terminem. Na czym na przykład polegać ma kolażowość *The Eye and the Ear* prezentującego harmonijne (i w żadnym razie nie przypadkowe, jak chciałaby autorka) sekwencje obrazów inspirowanych Tuwimowskimi *Stopiewniami* w rytm muzyki Szymanowskiego? Nie nazwiemy tak chyba wszelkich dzieł filmowych łączących słowa, muzykę i obraz, wątpliwym kryterium jest także sama próba poszukiwania ekwiwalencji tworzyw. Trafne są natomiast stwierdzenia badaczki dotyczące obecnej w dziele Themersona „podskórnej zapowiedzi nowych mediów” (s. 113), która ujawnia się także w pracach tworzonych na papierze. Celne są analizy niejednorodnej „faktury” wizualnej i semantycznej takich tekstów, jak *Bayamus* czy *Kardynał Pölättö* i wreszcie – samo nieustanne zwracanie uwagi na materialny aspekt dzieł. Przekonująco pisze Karpowicz o Themersonowskim „«robieniu» dzieła z fragmentów materii świata” (s. 124), terminu „kolaż” używa jednak dla określenia bardzo różnych praktyk autora *Wykładu profesora Mmaa*, nie starając się precyzować i różnicować wywodu. Zbędny wydaje się przy tym swoisty „zarys historii intermediiów”, tropionych przez badaczkę już w starożytnym Egipcie (s. 114). Zaskakuje zresztą, że w owym diachronicznym szkicu brak jakichkolwiek odwołań do romantycznych i symbolistycznych poszukiwań *correspondance des arts*, że autorka nie widzi XIX-wiecznych antecedenencji późniejszych poszukiwań artystycznej synestezji. Tradycyjnie już stwierdzenia zamykające podrozdział (rozważania o Themersonowskiej utopii komunikacyjnej i eksperymentowaniu na rzeczywistości) nie budzą zastrzeżeń, mimo że samo „wnętrze” kolejnej części pracy pozostawia niedosyt.

Druga część zasadniczego rozdziału analitycznego (*Archiwum. Technika Leopolda Buczkowskiego* – „*spisz*”) wydaje się najbardziej przekonująca. Podobnie jak fragment Themersonowski partia pracy poświęcona Buczkowskiemu okazać się może interesująca dla czytelników nieznających dogłębnie twórczości jej głównego bohatera (w tym wypadku także dla piszącej te słowa). Karpowicz przytacza mnóstwo przykładów z utworów Buczkowskiego, jej tekst to prawdziwy melanz (czyżby także kolaż?) egzemplifikacji. Badaczka znakomicie opowiada o muzycznych

i plastycznych fascynacjach autora *Czarnego potoku*, niektóre jej uwagi, zwłaszcza dotyczące rozpoznania konstrukcyjnych, zdają się jednak powielać tzw. „stan badań” (do inspiracji wcześniejszymi tekstami badawczymi autorka się naturalnie przyznaje). Interesującym kontekstem rozważań o pierwszym typie kolażu identyfikowanym przez Karpowicz u Buczkowskiego na poziomie fabularnym (kolaż jako „produkt specyficznej narracji” – s. 142) jest sztuka efemeryczna oraz działania parateatralne: happening i performance¹². Autorka szeroko analizuje także podnoszone już przez innych literaturoznawców (nieuchronne są tu przede wszystkim zestawienia ze szkicami Nycza¹³) zagadnienia dekontekstualizacji i upiśmienia stosunków dialogowych u Buczkowskiego czy wmontowywania w tekst kryptocytatów i *quasi*-cytatów z innych dzieł. Także w przypadku analiz prozy Buczkowskiego partnerem i „wspomożycielem” dyskursu staje się dla Karpowicz Bachtin (polifoniczność, „słowo cudze”). Ciekawie pisze badaczka o mityzacji świata przedstawionego, inspirując o „kolażu czasów” w *Urodzie na czasie*. Brak jednak klarowności w jej uwagach o montażu (kolaż *versus* montaż – zob. s. 177), mimo że wcześniej (s. 63) precyzyjnie opisała to pojęcie.

W podrozdziale *muzeum pamięci* powraca Karpowicz do problemu multimedialnych fascynacji Buczkowskiego. Wspomina o jego wersji Biblioteki Babel i kompromitowaniu „prozy mieszczańskiej”, interesująco opisuje różne sposoby „krowania słowem nieistniejących obrazów” (s. 188). Ciekawie i wszechstronnie interpretuje tytułową figurę muzeum. Szkoda jednak, że nie rozwija szerzej problemu jukstapozycji, poprzestając na stwierdzeniu, iż pojęcie to nietrafnie opisuje twórczą strategię autora *Kapieli w Lucca*. Celne są uwagi Karpowicz na temat słowotwórczych i tekstotwórczych strategii Buczkowskiego (na przykład „recykling słów”). Wyraźnie brakuje jednak porządkującej refleksji dotyczącej kolażowej działalności pisarza, *notabene* słowo „kolaż” niemal się w tym podrozdziale nie pojawia. Czytelnik domyśla się, że wszystkie opisywane strategie twórcze wiąże badaczka z tym nadrzędnym pojęciem, trudno tu jednak o jakiegokolwiek precyzyjniejsze „cieniowanie” zjawisk. Na koniec autorka stwierdza (powołując się na dość zdawkowe uwagi Hanny Kirchner¹⁴), iż „prozy Buczkowskiego zawierają wiele asamblaży ze słów” (s. 204). Zagadnienie asamblażu literackiego zdecydowanie

¹² W kwestii happenerskich potencji literatury podzielam niektóre wątpliwości Maryli Hopfinger (zob. M. Hopfinger *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003, s. 95-96), faktem jest jednak, że teksty Buczkowskiego istotnie można w pewnym zakresie z tą formą sztuki łączyć (zob. np. S. Morawski *Happening*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 372; Morawski pisze zresztą nie tyle o literackim happeningu, co o „parahappeningowych przejawach w literaturze”).

¹³ Zob. R. Nycz *O kolażu tekstowym...*, s. 258-279 (część pt. *Kolaż literacki: przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*); R. Nycz *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978 nr 1, s. 101-121.

¹⁴ H. Kirchner *Wstęp*, w: L. Buczkowski *Pierwsza świetność*, PIW, Warszawa 1966, s. 12-13.

wymaga tu doprecyzowania. Odbiorca intuicyjnie wyczuwa, na jakiej podstawie omawiane działania Buczkowskiego kwalifikowane są jako asamblaż. Rzecz nie wydaje się jednak oczywista, sama podstawa klasyfikacji także budzić może wątpliwości. Badaczka nie pozwala jednak na prowadzenie dialogu ze swymi rozpoznaniem – ucina wątek i zamyka podrozdział.

Podstawowy zarzut pozostaje zatem w przypadku tej części pracy podobny jak w wypadku innych jej partii: autorka skupiona na referowaniu różnorodnych działań pisarza w znikomym tylko stopniu eksploruje zasadnicze zagadnienie literackiego kolażu. Poza ogólnym stwierdzeniem kolażowości i nie dość wyklarowanymi opisami funkcji kolażu u Buczkowskiego, niewiele wynika z bogatego, obszerneho (i ciekawego) omówienia twórczości autora *Kamienia w pieluszkach*.

Trzecia część drugiego rozdziału książki dotyczy twórczości prozatorskiej Mirona Białoszewskiego („Zlep”. *Technika Mirona Białoszewskiego* – „zlep”). W podrozdziale pt. *happening* Karpowicz pisze szczegółowo o cytowaniu rzeczywistości w tekstach autora *Zawuła* (i rozmaitych innych ich związkach z rzeczywistością). Niektóre z rozpoznań budzą poważne zastrzeżenia (dialog z autorką ułatwiają zapisane na kartach książki analizy konkretnych utworów). Po raz kolejny trudno oprzeć się wrażeniu, że kolaż to dla Karpowicz terminologiczny pretekst do pisania o wszystkim, co w jakikolwiek sposób ze zjawiskiem tym można łączyć. Badaczka w ogóle nie różnicuje poziomów ewentualnej kolażowości, chaotycznie opisuje wszystko, co da się pod interesujące ją pojęcie podciągnąć. Przykładowo wspomina o „kolażach-kompozycjach na poziomie opisu” (s. 211) – w tym wypadku o kolażu pojawiającym się w świecie przedstawionym konkretnego tekstu (reprodukcja obrazu + pęknięte szkło, za którym tkwi dzieło + zaciek na suficie). Po chwili stwierdza z kolei, że „prozy [Białoszewskiego] obfitują w kolażowe konstrukcje muzyczne” (s. 212) i uznaje za takowe „zanoty” odgłosów zza okna. Rozważania o kolażach akustycznych rodzą silny sprzeciw – Karpowicz zdaje się traktować jako kolażowe wszelkie konstrukcje tekstowe, w których pojawiają się zapisy dźwięków. Z takim ujęciem nie sposób się zgodzić. Skoro wywołana zostaje kwestia kolażu akustycznego (dla Karpowicz to synonim kolażu muzycznego) w literaturze, warto byłoby doprecyzować, w jaki sposób dźwięki powinny być wprowadzane do tego rodzaju tekstu (każdego typu dźwiękonaśladownictwo? onomatopoeje właściwe? dowolne rodzaje przejawiania się brzmień?). Trudno przecież uznawać za kolażowy każdy utwór, w którym obok innych wątków pojawiają się opisy czy cytaty akustyczne (gdyby przyjąć taką strategię, granice kolażu należałoby rozciągnąć na bardzo wiele, także bardzo wiekowych, dzieł). Co więcej, po raz kolejny trudno stwierdzić, na jakiej podstawie różnicuje tu badaczka pojęcia „kolaż” i „montaż” – klarowne wyjaśnienia pojawiają się *ex post* (na s. 276), nie przystają jednak do przedstawionych wcześniej analiz.

Autorka rozprawia się także z autobiografizmem próz Białoszewskiego – nie umiem jednak dociec, czemu poświęca temu problemowi tak wiele miejsca (nie badając przy tym bynajmniej jego kolażowych uwikłań). Następnie badaczka stara się pokazywać, jak „literackie słowo u Białoszewskiego pojawia się w kontek-

ście działania, a więc występuje jako część rzeczywistości” (s. 218). Wielu z przywoływanych przez Karpowicz tekstów nie sposób jednak uznać za literackie kolaże nawet przy bardzo dużej dozie dobrej woli. Na koniec sprawa komplikuje się jeszcze bardziej – autorka sięga po zapowiedziany w tytule podrozdziału happening. Zdaje sobie sprawę z trudności operowania na gruncie literaturoznawstwa tym znacznie bardziej kontrowersyjnym niż kolaż pojęciem, mimo to jednak brnie w kolejne niejasności. Zgadzam się, że za zbliżone do happeningu (mimo kluczowej kwestii słownego unieruchomienia) uznać można pojawiające się u Białoszewskiego „zdarzenia z życia w «życiopodobnej» scenerii, którymi rządzi przypadek, afabularność, pozorna atematyczność, symultaniczność wydarzeń, zatarte relacje między postaciami oraz fabułą” (s. 231). Nie pomaga to jednak w uporządkowaniu kolażopodobnej mgławicy. W efekcie nie poznajemy ani Białoszewskiego jako „kolażysty”, ani jako happenera¹⁵. Nadmiar plastycznych terminów tylko zaciemnia ogląd. Trudno przy tym wcześniejsze opisy i analizy prowadzone w kontekście kolażu odnieść do problemu literackiego happeningu. Osobiście – jednocześnie jako literaturoznawczyni i historyczka sztuki – jestem pełna wątpliwości co do możliwości sensownego posługiwania się terminem „happening” w obrębie nauki o literaturze. Mówienie o zbliżeniach i pokrewieństwach może być celowe tylko wówczas, jeśli będzie ostrożne, klarowne, wycieniowane. Autorka próbuje godzić kolaż i happening (i to na gruncie sztuki słowa!), pisząc w zamknięciu podrozdziału o „kolażu zdarzeniowym, sytuacyjnym” (s. 232). W tym momencie warto się zastanowić nad sensownością użycia terminów z zakresu sztuk wizualnych. Oddaliliśmy się ogromnie od znaczenia adaptowanych pojęć, a i tak niewiele to wnosi do badań nad tekstami autora *Oho!* Rośnie jedynie irytacja czytelnika.

Głównymi bohaterami kolejnego podrozdziału, *ready made*, są przedmioty pojawiające się w tekstach Białoszewskiego. Badaczka ciekawie, potocznie opowiada o roli luster, butów, mebli, ubrań itp. w życiu (i w mieszkaniach) narratora próz oraz ich autora. Interesująco wpłata w swe rozważania pojęcie *environment* (tu niekontrowersyjne, odnoszące się bowiem nie do technik pisarskich, a do opisanych scenerii, w których dzieją się tekstowe zdarzenia). Trafnie zauważa, że u Białoszewskiego zainteresowanie przedmiotami wyrasta z innego gruntu niżli w poparciu czy malarstwie nowego realizmu (co zresztą zdaje się – z perspektywy realiów socjalistycznej Polski – dość oczywiste). Celne wreszcie są uwagi dotyczące zainteresowania przedmiotem w twórczości Wielkiej Awangardy i w sztuce doświadczonej tragedią II wojny światowej (przypadek Kantora, Hasióra, Białoszewskiego, Buczkowskiego). Cóż jednak z tego, skoro cała idea rozdziału jest chybiłaby? Zasadniczy problem w prezentowanych rozważaniach to sam *ready made*, któ-

¹⁵ O bliskości działania Białoszewskiego z performance i happeningiem pisał także Ryszard Nycz, ostrożnie stwierdzając jednak, że nie chodzi o zbliżone rezultaty artystyczne, a o „pokrewieństwo przesłanek, motywacji oraz zasadniczego celu działalności artystycznej” (R. Nycz, „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993, s. 181).

rego tu tak naprawdę... nie ma. Są jedynie przedmioty, rupiecie, śmieci, którym Białoszewski oddaje wiele kart swych tekstów i które pełnić mogą różne (także kompozycyjnie, jak słusznie zauważa Karpowicz) funkcje.

Mniej kontrowersyjny okazuje się ostatni podrozdział części poświęconej Białoszewskiemu (*kolaż kontekstów*), w którym autorka bada różne tekstowe przejawy rzeczywistości pozaliterackiej (rzeczywistość jako „zlep” różnorodnych zjawisk, przenoszonych przez twórcę *Rozkurzu* do literatury, kolaż jako „operacja na kontekstach” – s. 277). Tu rzeczywiście można się zgodzić na występowanie językowych *ready mades*, słuszne są też uwagi o występowaniu ram konstrukcyjnych nawet w przypadku utworów, zdawałoby się, zupełnie nieuładzonych oraz o kolażowości niefabularnych światów przedstawionych. Rozważania Karpowicz o swoistej oralności tekstów, funkcjonowaniu narratora na zasadzie podmiotu dramatycznego, pozornym zbliżaniu narracji ku strumieniowi świadomości czy zapisowi automatycznemu zdają się jednak niewiele wносить do rozbudowanej dziedziny „białoszewskologii”.

Książkę zamyka rozdział trzeci *Zakończenie. Projekty*. Zamiast porządkującego domknięcia pracy i uładzenia poplątanych wątków czytelnik otrzymuje tu kolejną porcję niejasności. Podobnie jak wszystkie dotychczasowe części rozprawy, fragment ten może być ciekawy z perspektywy poznawanej – niestety na chybił trafił – historii kultury, jest jednak chybiony w perspektywie jakichkolwiek uporządkowań teoretycznych. Pierwszy podrozdział zakończenia, *bricolage*, prezentuje zupełny chaos terminologiczny i faktograficzny. Wywód dodatkowo komplikuje wprowadzenie, bez żadnych dodatkowych wyjaśnień, takich pojęć, jak asamblaż, *combine painting*, ambaż, montaż (zastanawia *notabene*, czemu autorka nie stosuje polskich form terminów, gdy formy takie istnieją¹⁶). Nieustannie obecne są oczywiście także kolaż i brikolaż (sporo tu zresztą niekonsekwencji w ich rozumieniu). Zdaje sobie sprawę z ogromnych trudności pojęciowego porządkowania uniwersum sztuki i literatury współczesnej. Nie rozumiem jednak, po co zamykać studium irytującą terminologiczną mgławicą – skoro taki ma być punkt dojścia, nie warto może rozpoczynać badawczego przedsięwzięcia pod szyldem terminologii zaczerpniętej z historii sztuki? Nic się nie wyjaśnia, nie precyzuje. Karpowicz zabiera czytelników do pracowni awangardowych twórców, by po chwili oprowadzać po jaskiniach zdobionych paleolitycznymi malowidłami (dość absurdałne tu omówienie czterech typów perspektywy w malarstwie jaskiniowym!). Jedyny pożytek z lektury to odświeżenie wiedzy na temat konkretnych projektów artystycznych. Poza tym wszystko kotłuje się w wielkim pojęciowym worze. Uwagi trafne, ciekawe (rzemieślnicze uwikłania kolażu, wyrażana w kolażu potrzeba bezpośredniego kształtowania materii) nikną w chaosie przywołanych faktów i pojęć.

W ostatniej częścici pracy (drugi podrozdział zakończenia – *rzeźba rzeczywistości*) badaczka usiłuje po raz kolejny przekonać czytelników, że niemal wszystkie

¹⁶ Przykładowo Robert Cieślak różnicuje użycia formy „collage” i „kolaż”, wyjaśnia to jednak *expressis verbis* (*Oko poety*, s. 262).

Roztrząsania i rozbiory

ważkie zjawiska w sztuce XX wieku uznać można za kolaże bądź, ewentualnie, antecedencje lub konsekwencje pojawienia się tego artystycznego fenomenu. Karpowicz uwzględnia również, nierzadko nie bez racji, kontekst etyczny i społeczny opisywanych przez siebie działań. Prezentowana dość chaotycznie wizja „pankolażowości” sztuki (i rzeczywistości) nieszczególnie jednak pomaga w ogarnięciu prezentowanych w całym studium treści. Autorka stara się dowieść, posiłkując się tym razem przykładami twórczości poetów Nowej Fali, że „kolaż literacki także może być projektem, modelowaniem, «rzeźbieniem» rzeczywistości” (s. 312), nie będąc przy tym krytyką języka. Kolaż jako uwikłaną nie tylko w problemy artystyczne, ale i etyczne „rzeźbę rzeczywistości” odnajduje także u Themersona, Białoszewskiego, Buczkowskiego. Na koniec raz jeszcze występuje przeciwko postmodernistycznym i poststrukturalistycznym interpretacjom zjawiska. Twierdzenia o awangardowej i neoawangardowej proveniencji kolażu opiera na odwołaniach do klasycznej już definicji sztuki awangardowej Stefana Morawskiego. Głos Karpowicz brzmi tu – jak w niewielu partiach książki, wszystkich jednak polemicznie odnoszących się do tekstów Nycza – wyraźnie i donośnie. Pozostaje jednak zasadnicza wątpliwość, czy w proponowanym ujęciu zmieszczą się wszystkie przywoływane przez samą autorkę układy kolażowe lub kolażopodobne. Ze względu na nieprecyzyjność wyводу w kwestii granic kolażu powstaje tu niestety analityczne błędne koło. Odbiorca zostaje z wielkim, intrygującym i irytującym kolażowym bagażem.

Na koniec jeszcze jedna kwestia. Autorka nie odnosi się w ogóle do niektórych, zwykle niedawno opublikowanych, prac podnoszących podobne problemy badawcze. Naturalnie nie sposób ogarnąć całokształtu literaturoznawczej refleksji wokół wizualnych pogranicz literatury. Karpowicz powołuje się jednak na bardzo znikomą ilość prac obcojęzycznych (a szkoda – polski czytelnik chętnie dowiedziałby się, co w najnowszych badaniach nad kolażem literackim „piszczy” w innych literaturoznawczych kręgach). Brak także odniesień do ważnych prac polskich autorów. Myślę tu m.in. o tekstach wszechstronnie eksplorującej związki słowa i sztuk wizualnych Seweryny Wyślouch (aż trudno uwierzyć, że Karpowicz nie odwołuje się do żadnej pracy tej badaczki!), książce Artura Pruszyńskiego *Dobre maniery Stefana Themersona*¹⁷ (autorka nie odnosi się ani do samych rozważań Pruszyńskiego o twórczości Themersona, ani nawet do podnoszonej przez badacza – i odrzucanej – kwestii kolażowości działań autora *Wykładu profesora Mmaa*¹⁸); tekstach Roberta Cieślaka¹⁹ czy książce Rafała Koschany’ego²⁰. I wreszcie odrobina prywaty. Ja również chętnie usłyszałabym polemikę Karpowicz z moimi analizami twórczości Themersonów, Czyżewskiego, Sterna, Szczuki – także w kontekście

¹⁷ A. Pruszyński *Dobre maniery Stefana Themersona*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

¹⁸ Tamże, s. 118.

¹⁹ Myślę w szczególności o *Oku poety*.

²⁰ Zob. przypis 8.

Śniecikowska Wszystko jest kolażem?

problemu kolażu²¹. Po to między innymi publikuje się książki naukowe, by inspirowały i wywoływały dyskusje.

Jednym słowem – niewątpliwie lektura studium Agnieszki Karpowicz przynieść może korzyści poznawcze, jednak rzetelna praca o kolażu w literaturze wciąż jeszcze czeka na napisanie.

Beata ŚNIECIKOWSKA

Abstract

Beata ŚNIECIKOWSKA

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

Everything is a Collage?

Review of the book by Agnieszka Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski* [*'Collage. The avant-garde gesture of creation. Themerson, Buczkowski, Białoszewski'*], Warsaw 2007.

The reviewed book is a comprehensive study of the output of three Polish men-of-letters of 20th century: Stefan Themerson, Leopold Buczkowski, Miron Białoszewski. Ms. Karpowicz's main research interest is the field of literary *collage*; however, the attempts made at a more in-depth analysis of the phenomenon are failed. The book cannot be treated as a successful monograph of the problem; still, the study may be an interesting source of knowledge on the literary practice of the Polish poets and writers under discussion

²¹ Myślę tu przede wszystkim o książce: B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005.

Dociekania

Dorota WOJDA

Odmiany wiktymizacji
w pisarstwie Andrzeja Kuśniewicza

Obejrzałeś się nieopatrznie [...] i na swe nieszczęście,
jak Akteon, gdy ujrzał kąpiącą się w strumieniu Dianę,
wydałeś na siebie wyrok. (*L*, s. 173)¹

Utwór *Julietta i Justyna* ze zbioru *Piraterie* poprzedza motto z markiza de Sade:
„Przez dłuższą chwilę przyglądałem się z przyjemnością ich niewinnej zabawie...”.
Później czytamy zaś:

ściągałem za ręce
moje siostry obie, Juliettę i Justynę

z miękkich traw

– na żwir ostry jak szkło [...]

ON przyglądał się naszej zabawie [...]
(*Julietta i Justyna*, *P*, s. 62).

Skupiają się tutaj, podobnie jak to często bywa w prozie Andrzeja Kuśniewicza, wątki znamionujące imaginariusz pisarza: demoniczność, *voyeryzm* oraz występna relacja między postaciami. To właśnie Sade i w ogóle XVIII-wieczny libertynizm

¹ Cytaty z utworów Kuśniewicza oznaczam w następujący sposób: *Cz* – *Czas prywatny*, PIW, Warszawa 1962; *K* – *Korupcja. Kryminał heroiczny*, wyd. III, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; *P* – *Piraterie. Wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1975; *L* – *Lekcja martwego języka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977; *M* – *Moja historia literatury*, PIW, Warszawa 1980; *W* – *Witraż*, PIW, Warszawa 1980.

patronuje literackim studiom perwersji, jakie sporządza Kuśniewicz. W pismach Sade'a kat i ofiara wymieniają się miejscami, poznając przemoc od różnych stron²; taką złożoność wiktylizacji ukazuje też pisarstwo Kuśniewicza, co włącza je w nurt współczesnej refleksji nad władzą. Skomplikowany mechanizm opresjonowania stał się przedmiotem kryminologii oraz analiz socjopsychologicznych, a studia te prowadzą do wniosku, że władza określa pojęcie winy wedle swoich potrzeb, indukując powiązanie czy wręcz przemienność ról ofiary i przestępcy, dlatego wikty-mologia powinna być nauką o cierpiącym człowieku, o każdej osobie czy grupie, której prawa są łamane³.

W epilogu do *Ścisłego nadzoru* Jean Genet nadał chwytowi „teatru w teatrze” formę podglądania przez okienko judasza – dozorczy obserwują tu skazańców, poddając ich ścisłej kontroli; w ten sposób poetyka spojrzenia⁴ odwzorowuje wizję rzeczywistości podporządkowanej panoptycznej władzy. O takim świecie pisał Michel Foucault: „Inspekcja działa bez przerwy. Wszędzie baczne spojrzenie”⁵. W tekstach Kuśniewicza także panuje inwigilujący wzrok, należący tyleż do autorytarnego systemu, co do jednostki, która patrzy z ukrycia, bierze kogoś na celownik, śledzi obiektywem kamery. Taki ogląd naznacza Innego jako ofiarę, rejestruje występki i tą metodą pomnaża zadawane zło. Sama literatura staje się narzędziem przemocy, bo przez reprodukcję perwersyjnego patrzenia wydaje umęczonych na publiczny widok, aby wciągnąć czytelnika w lekturę pobudzającą fantazmatyczną penetrację. Bohaterowie *Witrażu* oglądają film, w którym zabija się żółwice, wcześniej wybierając złożone w piasku jaja – kamera pokazuje, co przeżywa matka, kiedy odkrywa ogołocone gniazdo, Kuśniewicz daje nam też poznać uczucia Mado spoglądającej w oczy najbliższemu cierpieniu.

² Zob. G. Bataille *Surverenny człowiek Sade'a*, w: tegoż *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

³ Zob. R. Elias *The Politics of Victimization. Victims, Victimology, and Human Rights*, Oxford University Press, New York 1986; B. Hołys *Wiktymologia*, PIW, Warszawa 1990; E. Bieńkowska *Wiktymologia (koncepty – kierunki badań – perspektywy)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992; T.D. Miethe, R.F. Meier *Crime and its Social Context. Toward an Integrated Theory of Offenders, Victims, and Situations*, State University of New York Press, New York 1994. Na dwuznaczny status ofiary w nowej humanistyce zwraca uwagę Ewa Domańska, wskazując, że to, co wcześniej było opresjonowane, „zyskało swój głos i stało się opresywne” – *O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary. (Uwagi metodologiczne)*, w: *(Nie)obecność. Pomiędzy i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008, s. 19.

⁴ Określenie to pożyczam od Ryszarda Nycza, który analizował motyw percepcji wzrokowej w prozie Leopolda Buczkowskiego – zob. *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 183.

⁵ M. Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przekł. i posł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 191.

Dociekania

Jej oczy! Sprawdziła, że gniazdo odkryte i doszczętnie spustoszone, i podniosła głowę na gołej pomarszczonej szyi wystającej z płaskiego pancerza – skorupy. Wtedy właśnie operator uchwycił wyraz jej oczu, a ja, ścisnąwszy rękę Maurycego, wyszeptalam zdławionym głosem: – Na to przecież nie można patrzeć!... Takich rzeczy nie wolno publicznie pokazywać!... Lecz na tym nie koniec. Chłopi [...] wybiegli z kijami i na oczach widzów zatłukli żółwice. (W, s. 135)

Mado nie może przyjąć postawy Maurycego, który mówi o dylemacie: „głodny człowiek czy żółwie jajo?”. Tym, co budzi opór dziewczyny, jest „sprzężenie racji równoległych” (W, s. 136), które demaskuje Maurycy, stanowiący – czego można się domyślać – *porte-parole* autora. Kuśniewicz konfrontuje spojrzenia motywowane, jak w konflikcie tragicznym, równoważnymi racjami. Żółwica patrzy w obiektyw kamery, a reporter przekazuje ten obraz Mado, by czytelnik poczuł na sobie oskarżające spojrzenie i sam je skierował – w nasilającej przemoc lekturze – dalej, ku następny winnym i ofiarom. Artystyczna opresywność rozpleniana w zapośredniczeniach wzroku, w dublujących się obrazach, to kluczowy mechanizm Kuśniewiczowskiego dyskursu⁶.

Spośród różnych odmian wiktymizacji w pisarstwie Kuśniewicza wybrałam do opisu dwa jej warianty, powiązane ze sobą, jakkolwiek wyznaczające inne perspektywy. Pierwszy to parodystyczna wizja z *Korupcji* (1961), gdzie wątki ofiarnicze zostają zbanalizowane, obnaża się tu bowiem pierwotne instynkty władzy oraz woli przetrwania. Drugi zaś, to wysublimowane studium z *Lekcji martwego języka* (1977), w której przemoc jest praktykowaniem ekstatycznej filozofii. Zestawienie tych tekstów ukazuje dwoisty charakter wiktymizacji poświadczanej przez Kuśniewicza: banalne i perwersyjne oblicza występku polegającego na czynieniu koś o ofiarą.

Lustro pierwsze: skorumpowanie

„Twórczość Kuśniewicza jest lepieniem szeroko rozumianego mitu o samym sobie”⁷, pisał Jerzy Jarzębski, komentując inicjację bohatera *Stref*. Można zauważyć, że również w wywiadach Kuśniewicz tworzy mityczną autobiografię, a z drugiej strony – że do jego dzieł przenikają elementy rzeczywistych doświadczeń. Splot zmyślenia z prawdą w obu tych formach staje się narratywizacją kolei życiowych, ale też uprawianiem gry⁸.

⁶ Jak stwierdza Maria Delaperrière, autor *Witrażu* „w lęku przed cudzym spojrzeniem sam staje się podglądaczem [...], upajając się zresztą nie tyle zmysłową perwersją, ile samą sztuką jej wyrażania” (*Polifonie i fugi Andrzeja Kuśniewicza*, w: tejsze *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Universitas, Kraków 1998, s. 157).

⁷ J. Jarzębski *Milka, Bittra, Velma*, „Teksty” 1973 nr 4, s. 42.

⁸ Zob. A. Łebkowska *Andrzej Kuśniewicz – palimpsesty pamięci*, w: tejsze *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Universitas, Kraków 1998.

W *Puzzle pamięci* pisarz objaśnia, czemu jego debiut powieściowy mógł znaleźć uznanie decydentów⁹. Otóż w *Korupcji*, tak jak w *Trans-Atlantyku*, dokonywała się rewizja stereotypów patriotycznych, a patriotyzm był w latach sześćdziesiątych na cenzurowanym, jeśli oznaczał sprzyjanie etosowi Armii Krajowej. Powieść godziła też jednak w PRL-owski dyskurs, dewastujący „przede wszystkim te rejon języka, które służą mówieniu o problemach społecznych historii, ideologii, polityce”¹⁰. Jak ukazuje Michał Głowiński, nowomowa niszczyła tradycję patriotyczną, zawłaszczając właściwe jej style. Tekst *Korupcji* był bronią obosieczną – celował w emigracyjne podziemie, ale również w struktury władzy, która tamto środowisko napiętnowała, a z którą pisarz pozostawał w dwuznacznych stosunkach. Przewrotność książki podkreślał Tomasz Burek, pisząc, że autorowi „nie chodzi o nic innego, jak tylko o to, żeby nas nabrać i [...] sprytnie zaciemnić swoje intencje”¹¹. Na czymże miałyby one polegać? Burek nie odpowiada wprost, stwierdza jednak, iż postacią najbliższą Kuśniewiczowi jest – „mimo wszelkich ideowych zastrzeżeń” – Januarey¹². Dalej czytamy zaś o rozdwojeniu tego bohatera, który wielbi taką jak u Hirscha „wolność kolonialnego aferzysty i awanturnika erotyzmu, pograżonego w ekstazie zła”, a popełnia zwykle mactwa, chcąc po prostu żyć. W *Korupcji* pojawia się konflikt między równoważnymi racjami, lecz nie ma tu wzniosłości. Z tej perspektywy królewski temat późniejszych tekstów Kuśniewicza, transcendowanie w zło, okazuje się nadbudową nad zderzeniem trywialnej władzy z jednostkową wolą istnienia. Żyrafa (to pseudonim Januarego) upomina się o prawo do życia, głosząc, że zagrażają temu prawu ideologie maskujące partykularne interesy. Jak mówi, „wszystkie te piękne słowa, hasła, programy, nadzieje – lipa, lipa i jeszcze raz lipa! Chodzi wyłącznie i jedynie o pełny żłób i o władzę” (*K*, s. 133). Bohater *Korupcji* występuje jako ofiara wyrachowanych działań oraz ich cyniczny demaskator, stąd powieść można uznać za takie studium wiktylizacji, w którym jednostka, tłumacząc podłoże możliwej winy, oskarża władzę, a także z niej kpi.

Oficjalna biografia podaje, że Kuśniewicz, przedwojenny dyplomata, działał we francuskim Ruchu Oporu, ledwo uniknął kary śmierci, był więźniem obozów

⁹ Zob. *Puzzle pamięci. Z Andrzejem Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała Grażyna Szcześniak*, Wydawnictwo Eureka, Kraków 1992, s. 34-35.

¹⁰ M. Głowiński *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 21.

¹¹ T. Burek *Powieść w stadium żartu*, „Twórczość” 1962 nr 2, s. 125. Kolejne cytaty tamże.

¹² „Jedynie postać antybohatera spełnia w omawianej powieści warunki intelektualnego partnerstwa z autorem”, pisała Barbara Kazimierczyk, przypuszczając, że *Korupcja* oddaje kompleksy Kuśniewicza dotyczące wstąpienia do francuskiej, nie zaś polskiej partii komunistycznej (*Wskreszanie umarłych królestw*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 58). Powieść poprzedza jednak przewrotne oświadczenie: „wszystkie postacie niniejszej gawędy, jako też sytuacje, w jakich się znalazły, są zmyślone” (*K*, s. 5).

¹³ Informacje te pochodzą od pisarza (*Puzzle pamięci*..., s. 22. Kolejny cytat s. 30).

i tam przystał do Komunistycznej Partii Francji, a po wojnie wstąpił do PPR i pracował w polskiej dyplomacji, został jednak odwołany do kraju, by z trudem znajdować zajęcie, na przykład przy malowaniu hasel „Niech żyje 1 Maja!” albo „Zwalcz stonkę ziemniaczaną!”¹³. Kuśniewicz opowiada: „dziwiły mnie te kłopoty z uzyskaniem pracy, dużo później dowiedziałem się, że jako były ziemianin i pracownik służby zagranicznej byłem uznany za osobę tak podejrzaną, że po powrocie należał mi się pobyt w którymś z więzień kochanej PRL”. Inny obraz przedstawia Joanna Siedlecka, powołując się na dokumenty Instytutu Pamięci Narodowej – z jej ustaleń wynika, że Kuśniewicz utracił pracę w dyplomacji PRL, kiedy zaczął to go podejrzewać o grę na dwa fronty jako agenta wywiadu francuskiego. Po wydaleniu z partii założono mu sprawę, zamkniętą po orzeczeniu, że chodzi tu jednak o „naszego człowieka», który «na placówce w Lille współpracował z naszym *attaché* wojskowym, meldując mu o współpracy polskich obywateli z policją lub kontrwywiadem francuskim»”¹⁴. Kuśniewicza uniewinniono w roku 1958, a dwa lata później, rok przed publikacją *Korupcji*, zarejestrowano jako agenta SB, którym pozostawać miał do stanu wojennego. Sam pisarz często komentował temat działalności agenturalnej czy – jak wołał mawiać – dyplomatycznej, nie łącząc jej ze zdradą, porównując zaś do profesjonalnego aktorstwa. Tak mówił o libertynizmie:

Wiek XVIII najbardziej by mi pasował. [...] Wielu rozmaitych dyplomatów, a także generałów, dowódców – to byli jakby artyści, którzy w różnych teatrach grywali. [...] taki człowiek łądował na przykład na dworze Fryderyka Wielkiego i był dyplomata pruskim. A potem w jakiś sposób – znalazł się na dworze Elżbiety Pietrowny w Petersburgu. On uprawiał dyplomację zawodowo! Jak artysta! I nie był uważany za zdrajcę.¹⁵

Warto zobaczyć, co mogliby rzec January oraz twórca tej postaci, odpowiadając Siedleckiej i zwolennikom lustracji, zwykle ferującym srogie wyroki bez wysłuchania słów obrony. Taka lektura *Korupcji* jest tym bardziej uzasadniona, że sama powieść przyjmuje kształt śledztwa, poznajemy tu historię polskiego agenta oskarżonego o współpracę z Niemcami. Nie jest przypadkiem, że Kuśniewicz, obwiniony w PRL o szpiegostwo, napisał książkę, gdzie wyjaśniał motywy podwójnej gry, stwarzając postać zapewne godną politowania, ale i z tej pozycji dobitnie świadczącą przeciwko represyjnej władzy¹⁶. A że historia lubi się powtarzać, po

¹⁴ J. Siedlecka *Andrzej Kuśniewicz, pisarz i agent w świetle dokumentów IPN. Oporów moralnych nie zdradzał*, „Plus. Rzecz o Książkach”, dodatek do: „Rzeczpospolita” 2007 nr 83, s. A 22.

¹⁵ *Niespieszna rozmowa*, [z A. Kuśniewiczem rozm. K. Meloch], „Argumenty” 1974 nr 33, s. 8.

¹⁶ Konspiracja, odgrywanie różnych ról, zdrada to tematy persewerujące w twórczości Kuśniewicza, przekładające się na poetykę. Jerzy Jarzębski użył sformułowania, że każdy z bohaterów Kuśniewicza jest „autorską «wtyczką» w świat przedstawiony, «agentem» dostarczającym informacji o środowisku i epoce, w której żyje” (*Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta*, w: tegoż *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984). Ten sam krytyk zwrócił uwagę na „kompleks

latach, już w nowym kontekście, *Korupcja* znów może być odczytywana jako tekst mówiący o zdradzie, tym razem jednak nie francuski wywiad, lecz SB jest w domyśle tą stroną, z którą się kolaboruje. Bez względu na to, jak rozpatrywać powieść, ujawnia ona komplikację akcentowaną w tekstach Kuśniewicza: ukazanie, że ofiara i winowajca spotykają się w jednej osobie. Nie tylko January, również Karol ma taki dwoisty status i podkreśla straszność swojej sytuacji: „Judasz jestem, niechybnie Judasz, bo w takiej roli dwuznacznej” (*K*, s. 11), „uczestniczyłem w ostatniej wieczerzy! Do licha!” (*K*, s. 202).

Akcja powieści dzieje się podczas nocy, kiedy to Karol zapiera się Januarego, podsłuchując go i podglądając przez dziurkę od klucza. Obowiązuje tu zatem – co znamienne dla pisarstwa Kuśniewicza – poetyka spojrzenia, decydująca o formie i wymowie utworu. Wizja człowieczeństwa, jaka wyłania się z tak ukształtowanego tekstu, to obraz świata, w którym ludzie zawłaszczają się z ukrycia, operując władzą wzroku. Postępowanie Karola jest jednak nie tylko zdradziecką dominacją – on cały czas ma nadzieję, że January poświadczy swoją niewinność. Pokój krawcowej, figura rzeczywistości, staje się sceną, ekranem i salą rozpraw, pomieszczeniem o tyle osobliwym, o ile obserwowany człowiek nie wie, że jest wystawiony na osąd i sam osądza. Karolowi trudno pogodzić się z rolą podglądacza, ale też czerpie z niej satysfakcję, bo teraz to on stosuje „strategię dezertera”: „widzieć i nie być widzianym”. Odnajdując ową taktykę u Leopolda Buczkowskiego, Ryszard Nycz tak opisywał jej motywację: „widzieć i być widzianym to istnieć, wszelako być widzianym to przestać istnieć, zatem istnieć – to widzieć i nie być widzianym”¹⁷. Zanim January stał się ofiarą Karola, prześladował go wzrokiem, nie dając się przejrzeć. Nawet złapany już w potrzask, zachowuje status uciekiniera, postaci niejednoznacznej:

[...] spojrzenie takie, że nie daj Panie Boże! kpiące, widzące chyba do środka czy na wylot! Tak on mnie sobie przymierzał, ustawiał, trzymał od siebie na przyzwoitą odległość, niby to żartem, ale jakże bolesnym [...]. I tak w kółko, jakby między nami trwała walka o moją duszę, moje sumienie, a ja w tym boju – zarazem przedmiot, ale i partner raz z tej, raz znów tamtej strony, raz z diabłem, raz z aniołem. [...] wciąż mi on bliski, może i zły, ale zarazem wielki. (*K*, s. 43-44)

Kwestia stosunku do opozycyjnych stanowisk to główny temat utworu, znaczący w kontekście oskarżeń o zdradę kierowanych pod adresem Kuśniewicza z róż-

apostazji” w tekstach Kuśniewicza (*Zmagania z diabłem na ruinach świata*, w: tegoż *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 144). Elżbieta Dutka, autorka monografii pisarza, przyznaje: „analizując utwory Kuśniewicza, przekonywałam się [...] wielokrotnie, że jednym z najważniejszych problemów tego pisarstwa jest zdrada, zaprzękanie siebie [...], bohaterami są natomiast bardzo często postacie skorumpowane, zdrajcy, konformiści, kolaboranci” (*Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2008, s. 13).

¹⁷ R. Nycz *Syły współczesne...*, s. 186.

Dociekania

nych stanowisk ideologicznych. Januاری mówi o sobie, podobnie jak Maurycy z *Witrażu*, że chce „zobaczyć każdą rzecz z dwu stron” (K, s. 65). Taką postawę tłumaczy pragnieniem wolności oraz myślą, że sprzeczne orientacje dają się sprowadzić do tego samego, gdyż na równi obciążone są preparowaniem ideologii zniewalających jednostki:

[...] nigdy nie byłem po żadnej stronie barykady, pozostawałem zawsze niezależny i samotny i jednak gardziłem i tą, i tamtą stroną tak zwanego frontu, a miewałem przyjaciół i tu, i tam. (K, s. 46)

Dziwi to panią, że ja na Półwyspie byłem [...] po jednej stronie barykady, a tutaj, u was, jestem z wami przeciwko Niemcom, po drugiej stronie. [...] Zmieniła się po prostu sytuacja, zmieniły okoliczności, więc w konsekwencji i moja decyzja, i mój swobodny wybór. (K, s. 62)

Gdy mówimy o naszym agencie – to jako o bohaterze, gdy o obcym – to podły szpieg, drań i tak dalej, zaraz – rozstrzelać, powiesić! [...] Nasza policja – to dzielni chłopcy, którzy spełniają obowiązek, obcy – to łapsy, sługusy jakiegoś tam, obojętne, rządu czy ustroju. A w gruncie rzeczy [...] – i ci ludzie, i tamci ludzie. [...] ideologie nudzą mnie. Wszystkie w gruncie rzeczy jednakie. Tumanienie głów, kariera menderów, przywódców, a obok – umiera zwyczajny człowiek. (K, s. 62)

Żyrafa występuje z własnym rozumieniem korupcji, ofiary i winy. Ta pierwsza to nie tyle nadużycie władzy, ile opresywność dyskursu. Zdaniem Foucaulta, strukturę języka tworzy mechanizm kontroli, który umożliwia dominację; „dyskurs jest nie tylko czymś, co tłumaczy walki i systemy panowania, lecz również tym, dla czego i poprzez co walczymy – jest władzą, którą usiłujemy zdobyć”¹⁸. Kuśniewicz pisze zaś, że „nas wszystkich skorumpowało życie, jego nakazy, prawa” i że tak pojmowana korupcja „nie pozwala nam na pełną swobodę wyboru” (K, s. 180). W takim układzie wiktyimizacja polega na dyscyplinowaniu w imię aktów mowy pozwalających utrzymać władzę. Żyrafa zostanie ukarany nie dlatego, iż mógł zdradzić, ale z powodu demistyfikacji reguł dyskursu. Trzeba go wykluczyć, ponieważ twierdzi, że „jesteśmy ofiarami jakiejś zмовы”, którą „nazywają różnie: ojczyzna, ludzkość, religia, ideały. Piękne to słowa, ale ileż kosztowały ofiar, ile udręki! Za te słowa, puste w istocie, sprzedano nas czy kupiono, na jedno wychodzi” (K, s. 69). Bohater Kuśniewicza podkreśla, że winę, jako fakt problematyczny, usuwa się z pola widzenia, karane są zaś czyny przeciwko dyskursowi, których napiętnowanie leży w interesie władzy.

I jak zawsze, jak od wieków nieodmiennie bywało, wszystkie ustroje i wszystkie rządy na świecie zaczną tępić niewygodnych. [...] Nie – winnych. Wina to w polityce zresztą rzecz względna, nieuchwytna. Zaczną tępić niewygodnych, a tych określić już łatwiej. (K, s. 131)

¹⁸ M. Foucault *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 8.

Karol, szpiegując Żyrafę, przeżywa konflikt, waha się bowiem między dwoma pojęciami winy: tym, jakie mu wpajano („Tchórz – może, zdrajca – nigdy!”, *K*, s. 147), a tym, jakie dał mu poznać zdradzany teraz towarzysz („gdy mu powiedziano – albo, albo – nie wybrał śmierci. Wybrał życie, bo stchórzył” – *K*, s. 148). To brak odwagi w sytuacji wyboru stanowi dla Januarygo występki i można przypuszczać, że sam ponosi taką winę. Ceni pruskiego junkra, co wyszedł przed lufy karabinów, ponieważ wolał śmierć niż tchórzostwo. January nie szuka usprawiedliwienia. Kiedy zbliża się czas, by go wydać, najpewniej na śmierć, ukryty za drzwiami szpicel i druh w jednej osobie usłyszy słowa nie do niego skierowane, a przepętnione rozpaczą, pogardą i bezwiedną ironią:

[...] pragnę tylko czuć przy sobie żywego człowieka, który mnie pojmie, zrozumie, nie będzie doszukiwać się we mnie psychologicznych zagadek [...], ale zobaczy we mnie kogoś, kto chce żyć, uciec od siebie samego daleko, daleko od siebie i od tej zawieszanej hordy ludzkiej. (*K*, s. 186)

Nie zyskamy wiedzy, czy January był zdrajcą, czy też niesłusznie go podejrzewano. Kuśniewicz łamie zasady kryminału, by pozostawić czytelnika bez rozwiązania¹⁹, co zbliża *Korupcję* do *nouveau roman*, gdzie – jak w *Gumach* Alaina Robbe-Grilleta czy *Portrecie nieznanego* Nathalie Sarraut – parodia prozy kryminalnej służy opisaniu rzeczywistości, w której nie działają reguły sensu, zakłóceniom podlega więc porządek rozumu. W takim świecie trudno ustalić, kto jest ofiarą, a kto przestępcą, i sam wymiar prawa okazuje się instytucją kryminogenną²⁰. Jeśli czytać *Korupcję* jako możliwą odpowiedź na zarzut zdrady, nie otrzymamy przyznania się do tak sformułowanej winy. Tchórzostwo? – owszem, mówi January, ale jak określić winę w realiach powszechnej deprawacji zaprowadzanej przez totalitaryzmy? Winny czy nie, Żyrafa zostanie ofiarą – ludzie władzy obciążą go wyro-

¹⁹ Ukazując, że swoistą metodą twórczą pisarza jest „podglądanie”, Kazimierz Nowicki podkreśla, iż perspektywizm przekłada się w *Korupcji* na relatywistyczną teorię poznania: „Kuśniewicz, co zresztą stanie się jego ulubionych chwytem, wykorzystuje tu [...] sposoby techniczne powieści sensacyjnej i kryminalnej, by w przeciwieństwie do reguł tych gatunków nie dążyć wcale do radykalnych rozstrzygnięć, pozostawiając powołany świat w kręgu podejrzeń i niejasności” (*Heroizm i korupcja. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, „Współczesność” 1969 nr 1, s. 11).

²⁰ Nie tylko „literatura wysoka” zdawała sprawę ze zmian kulturowych, czyniła to również powieść kryminalna, czego dobrym przykładem jest książka Agathy Christie *Ten Little Niggers* (w dobie *political correctness* tytułowana *And Then There Were None*). Sędzia zapanowuje tutaj nad wszystkimi rolami procedury karnej, by spełnić marzenie o artyzmie, który scalałby mord z egzekucją (nie jest bez znaczenia data powstania tej książki, rok 1939). W polskiej literaturze łączył poważną diagnozę z konwencjami kryminału Gombrowicz – w *Zbrodni z premedytacją* ukazał sędziego, który sprokurował efekty śledztwa i sam został, jak bohater Christie, oprawcą zajmującym pozycję Boga, dotychczasowego gwaranta sensu.

Dociekania

kiem i postąpią „z nim jak z wściekłym psem, kijami zagonią do kąta, kaganiec założą, wpędzą do hyclowskiej budy” (K, s. 179). Stosując „strategię dezertera”, bohater Kuśniewicza wymknie się jednak spojrzeniu Karola i oglądowi czytelnika, do końca pozostanie zagadką; podobnie jak autor wpisujący w tekst ślady własnej biografii.

Lustro drugie: urzeczenie

Lekcja martwego języka kontynuuje szereg wątków podjętych w *Korupcji*, choć w pewnej mierze jej zaprzecza – Alfred Kiekeritz dzieli z Januarym obsesję na punkcie odwagi w obliczu śmierci, lecz wystawia się na ryzyko. To perwersyjny artysta, mistrz artemidiańskiej sztuki erotyzmu i łowów, w tym polowań na ludzi. Ten faustowski bohater żyje w epoce mitów²¹, z których wyłoni się wkrótce totalitarny świat, co uczyni ofiarą Żyrafę, ale też zbrodniarza wojennego Ottokara von Valentina, bohatera *Eroiki*. Kuśniewicz ukazuje rzeczywistość po śmierci Boga, kiedy Nietzscheańska idea istnienia poza dobrem i złem nie wydała jeszcze takiej trywialności, jaką poświadcza *Korupcja*. Praktyki wiktymizacyjne urastają tutaj do rangi transgresywnego rytuału, są przekładem na formę współczesną „martwego języka” dawnych misterii ofiarniczych²². Kiekeritz – jak Leverkühn i von Aschenbach, jak postaci z filmów Viscontiego – pragnie zyskać status geniusza, którego darzyłyby natchnieniem i wiodły w zmierzch diaboliczne siły. Wejście w noc oznacza jednak nie tylko śmierć bohatera, ale też przekroczenie granicy dzielącej artystowski występki od pospolitego przestępstwa. Pomysły Alfreda są niczym zarzewie dla przerażającej inwencji faszystów – chciałby on zaradzić deficytowi przędzy potrzebnej do czyszczenia sztucera, zastępując ją włosami z dziewczęcego warkocza. Nadleśniczy uważa jednak taki wynalazek „za nie dość myślowy w charakterze i stylu, jako że klaki ze łba Nastki pohańbiłyby niezawodnie coś tak męskiego i szlachetnego, jak lufa sztucera” (L, s. 25). *Lekcję*... łączy z innymi utworami Kuśniewicza paradoks wiktymizacji, nakładający się na złożoną relację między męskością a kobiecością: jedna osoba może być katem i ofiarą, przy czym występność zastrzeżona jest dla mężczyzn, którzy opresjonują się nawzajem, ale wyobra-

²¹ Zob. J. Jarzębski *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 260.; M. Dąbrowski *Mit Fausta*, w: tegoż *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1987, s. 58.

²² Metaforę „martwego języka” różnie rozumiano, interpretując powieść Kuśniewicza jako utwór o niebezpieczeństwie estetyzmu (R. Rogatko *Smakowanie śmierci, czyli w sidłach estetyzmu*, „Życie Literackie” 1978 nr 12), o końcu galicyjskiej mitologii (M. Sprusiński *Lekcja literatury żywej*, „Literatura” 1977 nr 47), kresie modernistycznej kultury i wkraczaniu w śmierć (J. Pieszczachowicz *Lekcja śmierci*, „Kultura” 1977, nr 50; L. Bugajski *Wstęp do tanatologii*, „Odra” 1978 nr 3; K. Rutkowski *Martwy język*, „Miesięcznik Literacki” 1978 nr 11), ale też „o śmierci z perspektywy życia” (H. Zaworska *Przewrotna radość*, „Twórczość” 1978 nr 6, s. 120).

żają sobie, że obcują z ciałem kobiecym, budzącym w nich fascynację i odrazę. Takim praktykom patronuje bóstwo Diany-Łowczyni, opiekunki Amazonek, po raz pierwszy objawione bohaterowi podczas dziecięcych zabaw, kiedy chłopcy, „na ogół senni i niemrawi”, nie mogli dorównać dziewczynkom, które były „ruchliwe i wręcz agresywne” (L, s. 115).

Sadomasochizm wiąże się w powieści z fetyszyzmem – Alfred kolekcjonuje obiekty podobne do garroty, co dławi skazańca, dając mu rozkosz, „symbole śmierci włączone w życie” (L, s. 58). Rzezie na Ukrainie jawią się bohaterowi jako „urzekające”, tworzą bowiem spektakl „w stylu moderny”, gdzie wykonywane na tle przepychu lata egzekucje potwierdzają zmieszanie erotyzmu z makabrą (L, s. 91). Uczestnik „sezonu polowań na Ukrainie” (L, s. 119) poddaje się urokowi tego pandemonium tak samo jak wizjom strzeleckim, w których zadawanie śmierci prowadzi do ekstazy.

Serce zamiera z zachwytu, niemal miłości, urzeczenia! I już luneta przy oku, jej koło [...] obejmuje miłośnicę cel, a palec już na cynglu, jeszcze jedna chwila długa jak wieczność [...] Moglibyśmy sobie na chwilę wyobrazić [...], iż celujemy w głowę dziewczyny. (L, s. 33)

W języku psychoanalizy można powiedzieć, że energia libidalna znajduje tutaj ujście we wzrokowej penetracji, stąd najważniejszym symbolem ejakulacyjnym jest broń palna zaopatrzona w lunetę, pozwalająca przeszywać ofiarę wzrokiem i strzałem. Cenne fetysze prezentuje łowca tylko mężczyznom; świat przesycony homospołecznym pożądaniem²³ ma swoje ceremoniały, do których należy pokaz konserwowania broni, przypominający ekshibicjonistyczną masturbację. Szwanda z pietyzmem rozbiera na oczach Alfreda sztucer, by dojść do punktu kulminacyjnego, czyszczenia lufy: „parę poruszeń w górę i w dół, tam i nazad, kilka, kilkanaście razy, wyciągnięcie pręta z mokrą od oliwy, pociemniałą przedzą konopną i sprawdzenie, jak wypadła robota” (L, s. 24). Akt podniesienia lufy na wysokość oczu, adoracji czystego piękna jej wnętrza ukazuje, że nacechowane seksualnie narzędzie przeznaczone do zabijania jawi się mężczyznom niby monstercja, pozwalająca wielbić misterium ofiary. Zastępczemu zaspokojeniu służy także trzcinka, jaką lekarz z komisji asenterunkowej bada rekrutów zmuszonych nachylić się i kucnąć. Kojarzą się oni Alfredowi z puttami, chłopięcym chórem kościelnym, a także z wonią futerałów na broń i kabur lunet polowych, która jest „militarna, wojenna i przez to szczególnie podniecająca” (L, s. 102). Asocjacje dotyczą przemocy patriarchy, tłumiącego i wzmagającego homoseksualne pożądanie, by narastały „tajona radość” oraz „poniżenie poprzez bierność” (L, s. 92).

²³ Jak zauważa Eve Kosofsky Sedgwick, bliskie relacje między mężczyznami mogą realizować się w postaci pożądania homospołecznego, które wyklucza kobiecość. Patriarchat i homoseksualność są w tym ujęciu przeciwstawne, jednak w ramach nadrzędnego kontinuum (*Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985).

Ku temu prowadzą „ceremonie degradacji”, skutkujące ostatecznie – jak stwierdza James Gilligan – „zniszczeniem danej osoby, albo jej całej tożsamości”²⁴.

Formy zbierane przez Kiekeritza mają szereg wspólnych cech, dobrze widocznych w scenach ze sztucerem: łączą się z ofiarą i śmiercią, ewokują dialektykę widzialnego i niewidzialnego, podlegają rytualizacji oraz estetyzacji, są znakami homoseksualności²⁵. Należą do nich, obok broni, ikony, oleodruki, porcelana rabowana z ruin ukraińskich dworów, wspomnienia, sny, widoki gnijących zwłok i egzekucji. Osobliwe eksponaty Alfreda odpowiadają rodzajom ludzkiej destrukcyjności, jakie wyróżnił Erich Fromm, od agresji łowieckiej przez wojenną, nekrofilę, sadyzm, po ekstatyczne okrucieństwo²⁶. Status tego zbioru wskazuje na kolekcję²⁷, stanowi ona bowiem zespół rzeczy danych naocznie, których funkcją jest „zapewnianie więzi między tym, co niewidzialne, a tym, co widzialne”²⁸, zatem utrzymywanie w istnieniu. Jak stwierdza Manfred Sommer, *homo collector* posiada zmysł „*estetyki zachowywania*”: Jest to pragnienie trwałej obecności wszystkich tych wspaniałych rzeczy, których oglądanie nas uszczęśliwia. Jest to zachowanie samego siebie na sposób i poprzez medium oglądania”²⁹. Paradoks zbioru Kiekeritza wypukła to, na co zwrócił uwagę Michał Paweł Markowski, dyskutując z ujęciem kolekcji jako przejrzystej reprezentacji: odsyłanie do sposobu wi-

²⁴ Taką ceremonią jest „rytuał przyjęcia”, podczas którego nowicjusz ma „odwrócić się i pochylić do przodu w pozycji poddania się”. Dokonując symbolicznego gwałtu analnego, władza wymusza podporządkowanie i czyni człowieka „nie-osobą” (J. Gilligan *Wstyd i przemoc. Refleksje nad śmiertelną epidemią*, przeł. A. Jankowski, Media Rodzina, Poznań 2001, s. 164-165).

²⁵ *Lekcja...* ma formę modernistycznego tekstu homoseksualnego: ciągi fetyszy ustanawiają funkcję poetycką i odraczają spełnienie, łączą Erosa z Tanatosem, ewokują homoseksualność, ciało męskie to przedmiot pożądania, oglądu i destrukcji, obrazy tego ciała przerywają fabułę, podlegają znamiennej estetyzacji i stylizacji (zob. G. Ritz *Nie w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przekład B. Drąg i in., Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 54).

²⁶ Zob. E. Fromm *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, wstęp M. Chałubiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998.

²⁷ Z różnych perspektyw omawia to zagadnienie E. Dutka *Lekcje i kolekcje. O „Lekcji martwego języka” Andrzeja Kuśniewicza*, w: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*, t. 1, red. M. Kisiel przy współpr. G. Maroszczuk, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2005.

²⁸ K. Pomian *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 13.

²⁹ M. Sommer *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, wstęp A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 9.

³⁰ Zob. M.P. Markowski *O kolekcjach*, w: tegoż *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

dzenia, substytucyjność i fikcyjność³⁰. Bohater Kuśniewicza chciałby powiązać widzialne z niewidzialnym: ujrzeć w gromadzonych formach życie, ale kolekcjonuje obiekty faktycznie poświadczające śmierć, których witalność – czego jest świadom – może się okazać tylko jego wymysłem, fantazmatem istnienia w nicości.

Ktoś, komu byłoby danym stać obok i patrzeć aż do końca [...], udałoby się może odczytać [...] serię drgawek nie będących jedynie i wyłącznie banalnym i znanym powszechnie objawem konania. Wielka, wspaniała i nieoczekiwana, nie do opisanego zmysłowa sensacja! Gdybyż tak było istotnie! Policzek wymierzony na odchodne – przez niezmierzone siły życia – śmierci i nicości! Souvenir czy avenir? (L, s. 59)

Postawione na końcu pytanie łączy się z lejtmotywem nagrobnej inskrypcji, którą zauważają bohaterowie na postumencie z figurą młodego mężczyzny podobnego do Erosa. Przyjaciele odczytują *souvenir* jako *avenir*, pomyłka budzi w nich głęboki zawód. „Przyszłość” byłaby „pociechą, jeśli ktoś wątpi i boi się, oraz potwierdzeniem dla tych, co wierzą”, a „pamięć” rozczarowuje, bo przemija (L, s. 7). Tak jednak jak słowo „kolekcja” obejmuje „lekcję”³¹, tak *souvenir* nakłada się na *avenir* – Kiekeritz będzie gromadził zapisy „martwego języka”, by uparcie odczytywać je błędnie, jako palimpsest „następnego, najbardziej istotnego istnienia” (L, s. 6). Wszystkie praktyki kolekcjonerskie bohatera są terminowaniem w szkole śmierci, a zarazem prefiguracją tego, co musi nastąpić, aby uczeń zdał ostatni egzamin: sam na sobie doświadczył ekstatycznej agonii. Projekt Alfreda wymaga spełnienia paru warunków. Po pierwsze, trzeba dokonać oglądu, w którym wydarzy się jego zniesienie, likwidacja własnego widzenia i zniknięcie dla innych. Po drugie, należy poznać śmierć z obu stron, jako sprawcę i ofiarę. W smakowaniu śmierci – mówi Kiekeritz – idzie zarówno o „jej zadawanie, jak i doznawanie” (L, s. 128); na tym właśnie polega paradoks wiktylizacji w pisarstwie Kuśniewicza. Po trzecie, do strzału dojdzie, jeśli ofiara ujrzy prześladowcę. Po czwarte, obiekt musi przypominać rzeźbę z Montparnasse, być lustrem, co unieśmiertelni egzekutora jako wiecznie młodego mężczyznę o kobiecej urodzie. Wszędzie chodzi więc o identyfikację: widzialnego z niewidzialnym, ofiary z ofiarnikiem, przedmiotu i podmiotu percepcji, piękna z kontemplatorem, także odmiennych płci, w efekcie zaś – o utożsamienie śmierci z życiem.

Fantazmat tego utożsamienia wiąże się z mitem transseksualnej Diany, pani płodności i naglej śmierci, władczyni wzroku, co wymaga krwawych okupów, sama nie pozwala się widzieć i jest patronką myśliwych, których karze za świętokradcze spojrzanie, jak Akteona, przemianą we własne ofiary. Taki charakter bogini szcze-

³¹ Słowa „lekcja” i „kolekcja” łączy etymologiczne podobieństwo, pierwsze pochodzi od czasownika *lego, legere* – „zbierać”, „czytać”, a drugie – od czasownika *colligo, colligere* – „zbierać razem”, „gromadzić”. *Lego, legere* jako „czytać” powstało przez skojarzenie ze „zbieraniem liter”, można więc powiedzieć, że „lekcja” to rzeczywiście, jak sugeruje tekst powieści, forma „językowej kolekcji”.

³² W. Gombrowicz *Dzieła*, t. 4: *Pornografia*, red. nauk. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986, s. 151.

gólnie musiał przemówić do wyobraźni pisarza zafascynowanego władzą wzroku oraz tym, że tropiący i tropiony wymieniają się rolami. „I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy”³² – to ostatnie zdanie *Pornografii* (pierwotnie zatytułowanej *Akteon*), w której „szaleństwo i namiętności jednoczą oprawcę i ofiarę”³³. „Nikt nie poznał po głosie i po znoju rany, / Że to człowiek – nie jelen! Duch upolowany”³⁴, pisał o Akteonie Leśmian. Kuśniewicz stworzył zaś postać zabijającą człowieka jak jelenia i świadomą, że za tę zbrodnię może ponieść najwyższą karę, ale że tylko taki czyn umożliwia spełnienie.

W studium o erotyzmie Georges Bataille wielokrotnie przywołuje markiza de Sade, który „określa zbrodnię jako szczyt erotycznego podniecenia”³⁵. Podobną myśl rozwija Kuśniewicz, powołując do istnienia bohatera *Lekcji*... – zastrzeli on jeńca, ponieważ w tym występkę, dokonanym na innym i na sobie, widzi możliwość życia. Realizując sadomasochistyczną perwersję, Alfred inscenizuje spektakl, w którym odegra obie role: mordowanego Akteona i morderczyni Diany. Pragnie on złożyć, a zarazem przyjąć ofiarę z ludzkiego ciała, chce utożsamić się z jeńcem, by doznać męki tak wielkiej, że ból przechodzi w „stan zgubnej rozkoszy” (L, s. 97)³⁶. Jednocześnie imaginuje sobie, iż „stałby się w momencie decyzji Dianą-Łowczynią” (L, s. 115), myśliwym, który krzyżuje ofiarę, strzelając tam, gdzie krzyż lunety każe godzić zabójczemu spojrzeniu. Obraz Sartaria *Diana i niewolnicy* staje się źródłem takich oto fantazji Alfreda:

Wyobraził sobie kogoś (a w tej postaci, jakby pod jakimś pseudonimem dla niepoznaki, on sam niezawodnie w najszybszym pragnieniu) rozpiętego na czymś przypominającym [...] prototyp krzyża i naprzeciw tego przyrzędu – oczy, tylko wielkie, olbrzymie oczy bogini [...]. I na ten obraz Diany Efeskiej nałożył się inny [...]: ciepłe jeszcze ciało młodej żydowskiej dziewczyny, którą po gromadnym gwałcie hultaje z jakiejś włóczącej się po kraju hajdamackiej bandy zatłukli pałkami [...]. Oczy konającej patrzyły szeroko otwarte w wyrazie zdziwienia, mimo iż nie mogły niczego już widzieć [...], jeden z jego kolegów zrobił nawet kilka dokumentalnych, pamiątkowych zdjęć. (L, s. 101)

Motyw spojrzenia, zbrodni i jej rejestracji przypomina scenę z *Witrażu*, przy czym w *Lekcji*... wiktyimizacja ma charakter seksualny. Jak ukazuje Bataille, sedno erotyzmu to gwałt, a „największym gwałtem jest dla nas śmierć”, zaś ofiara „to

³³ M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999, s. 102. Zob. też J. Margański *Flirt z Dianą. Paryski epizod Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004 z. 4.

³⁴ B. Leśmian *Akteon*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Algo, Toruń 2000, s. 373.

³⁵ G. Bataille *Erotyzm*..., s. 14.

³⁶ Charakteryzując ukazywane przez markiza de Sade eksperymenty na ofiarach, Bogdan Banasiak zauważa: „Jak więc nienasycona to pasja, libertyn udowodni, kontynuując ów eksperyment na sobie” (*Integralna potworność. Markiz de Sade. Filozofia libertynizmu czyli konsekwencje „śmierci Boga”*, Wydawnictwo Thesaurus, Łódź–Wrocław 2006, s. 243).

życie zmieszane ze śmiercią, ale w momencie ofiarowania śmierć jest już znakiem życia, otwarciem na nieskończoność³⁷. Tego właśnie uczy się dotknięty gruźlicą Alfred. Kiedy strzeli do jeńca, samowolnie wkroczy w śmierć (umrze wkrótce po dokonaniu zabójstwa), jak zrobił to pruski junkier z *Korupcji*, a na co nie było stać Januarego – zdobędzie się na czyn zrównujący gwałt, morderstwo i ofiarę sakralną, by pozyskać życie.

Ofiara Kiekeritza to dzieło sztuki bliskie imaginarium pszczoły zatopionej w bursztynie. Opisując ów klasyczny koncept, wyrażający stosunek między dziełem a twórcą, Emanuele Tesauro powiada, że „bursztyn ten przedtem był nieożywiony, a teraz jakby ożywiony. Zaś owa pszczoła, która żyjąc była czymś bez wartości, umierając stała się wartościowa”³⁸. Formule tej odpowiada zamysł Alfreda, by stopić *souvenir* z *avenir*, ustanowić posągowe trwanie wyjątkowej chwili. Pożądane przez Kiekeritza dzieło ma estetyzować rzeczywistość i odwrotnie, urealnianić sztukę, w czym widać radykalizację myśli romantyków. Jeśli w dobie oświecenia ufano materialnym pamiątkom, otaczano kultem kolekcje mające świadczyć o wiecznym życiu ich właścicieli, to w romantyzmie już takiej wiary nie zachowywano. Śledząc tę zmianę, Ireneusz Opacki ukazuje, że romantycy pragnęli ocalenia jednostkowości, chwilowych doznań, zauważali w ruinie destrukcję, nie zaś symbol przetrwania, zaczęli więc szukać możliwości uwiecznienia poza kolekcją rzeczy, by zwrócić się w stronę literatury³⁹. Mickiewicz wpisał swój wiersz, i samego siebie, do sztambucha Ewy Ankwiczówny słowami: „Mój cziczeron! oto na pomniku / Jakieś niekształtne, nieznajome imię / Wędrownik skreślił na znak, że był w Rzymie”⁴⁰. W *Lekcji*... to ciało innego staje się dziełem sztuki, które utrwalić ma ślad cielesnego istnienia artysty.

W taki sposób przetwarza Kuśniewicz historię Fausta, wejście w śmierć oznacza wypowiedzenie słów: „chwilo trwaj!”. W *Puzzle pamięci* czytamy: „Faust jest tą najsilniejszą dla mnie legendą, popędem...”, lecz realizacja tego instynktu nie się ze sobą ryzyko, gdyż jego „ceną może stać się życie cudze lub własne”⁴¹. Wedle zamysłu Kiekeritza, i ofiara, i kat musi zapłacić taką cenę. Okrutny performance utrwala chwilę, w której obydwoje się zatracają – obraz, jaki pozostanie w oczach jeńca, to omdlewający od wystrzału napastnik, powidokiem Alfreda będzie zaś

³⁷ G. Bataille *Erotyzm*..., s. 20, 93.

³⁸ E. Tesauro *Luneta Arystotelesowska*, [w wersji łacińskiej]: *Zasady ciętej i pomysłowej wymowy*, przeł. W. Nowicka, w: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wstęp, wyb. i oprac. M. Cytowska, T. Michałowska, PWN, Warszawa 1999, s. 462-463.

³⁹ Zob. I. Opacki *Pomnik i wiersz*, w: tegoż, - „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Agencja Artystyczna Para, Katowice 1995.

⁴⁰ A. Mickiewicz *Do mego cziczeron*, w: tegoż *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, wstęp S. Treugutt, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 323.

⁴¹ *Puzzle pamięci*..., s. 38.

spazm ofiary. Mężczyźni uwiecznią się w szczytowaniu – „wszelki erotyzm ma na celu osiągnięcie istoty w najczulszym punkcie, tak by zamarło w niej serce”⁴². Pożądanie homoseksualne nie spełnia się tu przez realną penetrację, jakkolwiek scena wystrzału tyleż poświadcza jej niemożliwość, co daje upust cenzurowanemu pragnieniu. Pośród karminu późnej jesieni objawia się Alfredowi młody bóg: ciało opromienione strzałą ze słońca, podobną do tych, jakimi naznaczano świętych. Najpierw młodzieniec jest Dianą, nie widzi Alfreda, którego wzrok ślizga się po obnażonych w kąpieli sutkach, ale kiedy porucznik zostanie zauważony, sam wcieli się w Dianę, by zadać śmierć. Po tym akcie przypomni sobie słowa de Quinceya: „L'assassinat est, c'est connu, l'un des beaux-arts” (*L*, s. 173).

Przeobrażając romantyczną ideę wpisu na kartkowym pomniku, twórca *Lekcji*... kreuje postać artysty, który czyni ludzkie ciało czymś na kształt *camera anatomica*, co utrwała momentalną transgresję, przeżycie (*Erlebnis*), uznawane przez romantyków za istotę liryki. Walter Benjamin przeciwstawił przeżyciu doświadczenie (*Erfahrung*), zauważając w kulturze zanik tej drugiej formy kontaktu ze światem, równoważnej ze zbiorem danych pamięciowych⁴³. Dominacja przeżycia, szoku powodującego wyrwę w doświadczeniu, łączy się z kryzysem sztuk auratywnych. Sztuki te wymagają stałości, nie ingerują w odbiorcę, zachowują dystans między nim a dziełem. W nowych formach, takich jak fotografia czy film, percypowane są przede wszystkim zmiany, dzieło narusza ludzką integralność, wkraczając w świat wewnętrzny jako przeżycie szokowe. Twórca może, jak Baudelaire, sytuować „ofiary nowoczesności” pośród odrealnionych obrazów mających zabezpieczać przed nadmiarem przeżyć i wyzwać tajemnicę. Takie postaci tkwią w zawieszeniu między tajemnicą, której nie dają wiary, a pełną przemocy rzeczywistością, z której wołałyby się wydostać⁴⁴. Kiekeritz ma wiele wspólnego z tą kreacją – „zdołał nie tylko przywyknąć, lecz, co ważniejsze, uległ nawet niejakiemu zbławianiu wynikającemu z przesyty zrazu, zdawałoby się, fascynujących wrażeń” (*L*, s. 90). Broniąc się przed owymi wrażeniami, porucznik nadaje rzeczywistości status eksperymentu, ażeby zmieniać traumy w kolekcję doświadczeń pojmowaną jako fantazmatyczna ewokacja niewidzialnego. Z tej perspektywy zabójstwo jeńca oznacza skolekcjonowanie cudzej i własnej śmierci, a zarazem wykroczenie ku tajemnicy. W momencie strzału Kiekeritz doświadcza ekstremalnego szoku, ale też przełamuje strukturę doświadczenia, porządek *souvenir*, przeżyciem wystawiającym na ryzyko destrukcji, koniecznym jednak do osiągnięcia stanu *avenir*. Tym różni się bohater Kuśniewicza od Baudelaire’owskich postaci – dokonaną transgresją.

⁴² G. Bataille *Erotyzm...*, s. 20.

⁴³ Zob. W. Benjamin *O kilku motywach u Baudelaire’a*, cz. I i II, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970 nr 5 i 6.

⁴⁴ Zob. J. Culler *Nowoczesna liryka. Ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 235.

Odwolując się do rozróżnień Sommera, można powiedzieć, że postępek Alfreda scala zbieranie estetyczne z ekonomicznym⁴⁵. W pierwszym wypadku chodzi o praktykę kolekcjonera, który nie dokonuje cielesnej wymiany obiektów, gdyż zaspokaja go ogląd i gromadzenie doświadczeń, a w drugim realizuje się instynkt łowcy, natychmiast pochłaniającego łup, żadnego bowiem przeżycia (w obu znaczeniach tego słowa), zamiany cudzego na własne. Niegdyś te dwa rodzaje zbierania nazywano *conservatio* i *annihilatio*, dziś wiąże się je z opozycją bytu i nicości. Przeciwnieństwo kontemplacji stanowi olśnienie, a „granicznym przypadkiem takiego nagłego wypełnienia światłem jest przeżycie mistyczne”, które w nowożytności zwykle „prowadzi do rozproszenia i destrukcji”. W syntezie tych wglądów Kiekeritz upatruje możliwość „bytowania w niebycie” (*L*, s. 6), czemu odpowiada wizja drzewa życia mającego wyrosnąć z jego ciała i rajskiego ptaka poruszającego rytmicznie skrzydłami, by biło zmarłemu serce. Alfred świadom jest jednak „dwuznaczności objawień, jakie zsyła boska Diana i których nigdy zresztą nie spełni” (*L*, s. 114), wiadomo mu, że jego losem może okazać się destrukcja i że śmiałkowi zaglądającemu śmierci w oczy grozi kara, „dogną ją w końcu poszczute psy, jak się to przydarzyło Akteonowi” (*L*, s. 115). Mimo świadomości ryzyka bohater *Lekcji...* przeprowadza ostateczny eksperyment: krzyżuje dwa ciała, dwa spojrzenia niczym wycelowane w siebie obiektywy lustrzanek utrwalających moment zgonu. Koresponduje z tym idea, że obraz, w tym fotografia, chroni od śmierci, a zarazem na nią wystawia, będąc narzędziem przemocy⁴⁶. Roland Barthes określił rdzeń fotografii jako *punctum*: to, co trafia w czułe miejsce, przebija pole kontemplatywnego *studium*⁴⁷. Jeśli *punctum* jest idiomatyczne i pozajęzykowe, to *studium* opiera się na wspólnotowym doświadczeniu, na kodach kultury. Alfred studiuje „martwy język”, by w śmierci zamilknąć, lecz nadal przemawia do czytelnika jako zwieńczenie kolekcji, *punctum* przeszywające *studium*. Wedle Foucaulta, „proza Akteona” to „słowo transgresywne”, tutaj „słowo zawdzięcza swą czystość jedynie głębszemu milczeniu – milczenia tego nie nazywa, choć mówi w nim ono wbrew słowu i czyni je mętnym i nieczystym”⁴⁸.

Ukazując paradoksalność transgresji, związaną z dwoistym charakterem Diany, Kuśniewicz podążył śladem Nietzschego, który sprzeciwił się potępieniu archaicznej mitologii, dla Platona czy Varrona będącej skandalem. Gorszył ich brak racjonalności oraz immoralizm bogów. Jak dowodzi René Girard, odrzucono mitologię, bo czciła „prymitywne *sacrum*, a więc *sacrum* podwójne, łączące to, co prze-

⁴⁵ Zob. M. Sommer *Zbieranie...*, s. 5. Kolejne cytaty s. 8-9.

⁴⁶ Zob. K. Olechnicki *Przemoc fotografii*, w: *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, red. H. Mamzer, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

⁴⁷ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 47.

⁴⁸ M. Foucault *Proza Akteona*, przeł. T. Komendant, w: tegoż *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, posłowie M.P. Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 142.

klęte, z tym, co błogosławione”⁴⁹. Trzeba było wymazać z dyskursu „pierwotny, oryginalny mechanizm generujący teksty: mechanizm kozła ofiarnego”. Zgodnie zaś z tą regułą u źródeł mitu tkwi akt prześladowania dokonywany w społeczności podlegającej kryzysowi, który to akt ma usunąć ze wspólnoty jednostki obarczane winą. Kiedy sytuacja wraca do normy, wskrzesza się czy też unieśmiertelnia ofiarę, „wymyśla to, co zwiemy transcendentnym i nadprzyrodzonym”. *Lekcja...* zawiera wszystkie stereotypy schematu prześladowczego, jakie wskazał Girard: kolejny rok trwa wojna, obie strony popełniają zbrodnie, zarówno jeniec, jak i Alfred mają znaki ofiarnicze. W takich warunkach łatwo o mimetyczną wiktymizację – porucznik zjednoczy się ze swoją ofiarą, by ustanowić *sacrum*.

Kiekeritz występuje w imieniu własnym, nie zaś wspólnoty, jest jednak symbolem kulturowej formacji, można więc przypuszczać, że w jego osobie dokonuje ona rytualnego oczyszczenia. Czy skutecznego? Na to pytanie przecząco odpowiadają inne utwory Kuśniewicza, także *Korupcja*. O podobnej w wymowie *Eroice* Tomasz Burek pisał, że „demoniczne blaski legendy pora zbryzgać błotem i kałem, substancją właściwą epoce, w której rojono o «nowej wizji człowieka»”⁵⁰. Kiekeritz przyznał sobie prawo do zabicia jeńca, jako mistrz wymaginowanej ceremonii ofiarnej, i nie udzielił pomocy prześladowanej Cygance, w której wołał ujrzyć wieszczkę Dianę niż cierpiącą kobietę. Motywacje porucznika nie różnią się od faszystowskiej ideologii:

Są kategorie wyższych i niższych zwierząt. Sama natura narzuciła ten podział, uzasadniając [...] prawa elity oraz wyznaczając rolę istot niższego rzędu, mierzwy, ściółki, gnoju. Słoma podłożona pod nogi rasowego konia jest między innymi po to, by ten mógł się na nią spokojnie wypróżnić, pokryć ją warstwą swych szlachetnych odchodów. To prawo konia i los ściółki. (*L*, s. 162)

Zaliczając siebie do rasy wyższej, Alfred popełnia czyn, w którym widzi arcydzieło, po odjęciu wyrafinowanej filozofii okazujący się jednak zwykłym bestialstwem. Z tej perspektywy *Lekcja...* odzwierciedla różne aspekty wyrafinowanej kultury modernizmu, z jednej strony wolę mocy, tworzenia, ekstazy, a z drugiej – upadek, destrukcję i trywialną śmierć. January z *Korupcji* to w pewnym sensie Kiekeritz postawiony wobec konsekwencji swojego eksperymentowania.

We władzy luster

Oto różne oblicza wiktymizacji w Kuśniewiczowskim pisarstwie: obraz żałosny i pospolity, dziurka od klucza, domniemany zdrajca i fałszywy przyjaciel, a także obraz pełen fascynującej grozy, luneta sztucera, ciało Erosa i Tanatos obejmujący w posiadanie kochanka. Jeśli wydobyć sedno tych wizji, otrzymamy to samo:

⁴⁹ R. Girard *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 113. Kolejne cytaty s. 117, 69.

⁵⁰ T. Burek *Twarz wroga*, „Twórczość” 1964 nr 4, s. 77-78.

dyktaturę spojrzenia, jaką narzuca śmiertelna władza. Do bohatera *Lekcji...* przystaje diagnoza Żyrafy, wedle której panuje ten, kto rządzi dyskursem; w imię tego dyskursu i mocą jego strategii Kiekeritz dopuszcza się mordy, by przeżyć swoją iluminację.

Obejrzałeś się nieopatrnie, dostrzegając mnie za pniem buka, i na swe nieszczęście, jak Akteon, gdy ujrzał kąpiącą się w strumieniu Dianę, wydałeś na siebie wyrok. [...] i w tym momencie jego wzrok napotkał oczy tamtego [...] Wtedy padł strzał i porucznik Kiekeritz natychmiast doznał ulgi. Jakby się uchyliła ciemna i ciężka powieka i nagle do wewnątrz zajaśniało światło. (*L*, s. 173)

Zbrodnię artykułuje się tutaj w kategoriach dyskursu, który nadaje jej sens aktu mitotwórczego, co więcej, mowa jest o wyroku, powraca więc taktyka z *Korupcji*, gdzie sankcjonowano partykularne motywacje. Korzysta z owej taktyki człowiek postawiony wobec bliskiej śmierci i potrzebujący mitu dalszego życia, zatem jego faustyzm stanowi taką samą konstrukcję dyskursywną jak ideologia ojczyzniana: chodzi o to, by rządzić językiem i przetrwać. W świetle obu powieści wiktylizacja to działanie pragmatyczne, podejmowane dla obrony dyskursu (*Korupcja*) lub jego urzeczywistnienia (*Lekcja...*), stanowi więc ona grę polityczną: „na tym polega poświęcanie wartości mniejszych dla osiągnięcia większych, a zatem cała nieco gorzka mądrość każdej gry politycznej. Może aż wyklęte hasło «cel uświęca środki», może okryte wzgardą słowo «kolaboracja»” (*M*, s. 6). Dlatego właśnie bohaterom Kuśniewicza bliski jest Sade, zniewolony przez władzę i prześladowany innych – „literatura skondensowana w więzieniu dała nam wierny obraz człowieka, dla którego drugi człowiek przestał się liczyć”⁵¹. Różnica między *Lekcją...* a *Korupcją* polega w istocie na tym, że Kiekeritz może być, chociaż godzi w niego ironia, ofiarą triumfującą – jego martwe ciało złożą do skrzyni, na której Liza Kut wymaluje swą krwią miesięczną litery I.N.R.I., ale Januarego, ofiarę czasów, które przyjdą wkrótce, wciska się na tył samochodu jak zwierzę do klatki.

Wiersz Kuśniewicza *Konfortyzm* ukazuje swoistą lustrację, akt przejrzania się w cudzych oczach. Rezultat wglądu jest paradoksalny: „Ja i Reszta / nigdy się naprawdę nie pokryły / ale jakoś w lustrze / tkwią w sobie / jak oko opatrności” (*Cz*, s. 47-48). „Ja” podlega manipulacjom: „Oni mnie // przedstawiają / przesuwają / w prawo w lewo w przód / pod światło / w cień”, jednak uchyla się posunięciom innych, by trwać przy swej tożsamości, poza władzą luster: „a ja staram się zachować siebie / w ich wyobrażeniu o mnie”. Na tym polega „konfortyzm” owej postaci – komfort nonkonformizmu, co łączy ją z Januarem, z Kiekeritzem i chyba też z Kuśniewiczowskim obrazem siebie.

⁵¹ G. Bataille *Erotyzm...*, s. 166.

Dociekania

Abstract

Dorota WOJDA
Jagiellonian University (Kraków)

The Varieties of Victimisation in Andrzej Kuśniewicz's Writing

The victimology perspective assumed for the purpose hereof (R. Elias, T.D. Miethe, R.F. Meier) shows that the relationship between the victim and the lawbreaker is dynamic and that the modern culture discovers as much as indicates an alternation of their roles. Among the different varieties of victimisation in Andrzej Kuśniewicz's writing, I selected two of its variants for the purpose of my description. The first is a parodical vision in *Korupcja* where the sacrificial threads become trivialised, as the incipient instincts of power and will to survive are uncovered there. The second is a sophisticated analysis from *Lekcja martwego języka* where violence is an instance of practising an ecstatic philosophy. These two texts, when juxtaposed, show a dual nature of victimisation as attested by Kuśniewicz: banal and perverse facets of a misdemeanour consisting in making a victim out of someone. In light of both novels in question, victimisation is a pragmatic action undertaken in defence of a discourse (as in *Korupcja*) or in order to realise it (*Lekcja ...*).

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

Obraz jako sytuacja.
Tragizm, podmiotowość i malarstwo
według Barnetta Newmana

Fetysz i ornament – ślepe i głuche, urzekają tylko tych, którzy nie są w stanie patrzeć wprost w swoje przeraźliwe Ja. Ja, nieustępliwe i straszne, jest dla mnie tematem mojego malarstwa i rzeźby.

B. Newman (1965)

Istnieje tendencja, by oglądać duże płótna z dystansu. Duże płótna na tej wystawie powinny być oglądane z bliskiej odległości.

(Uwaga umieszczona przez Newmana w galerii Betty Parsons podczas jego wystawy w 1951 roku)

Chociaż malarstwo Barnetta Newmana (1905-1970) należy do abstrakcyjnego ekspresjonizmu, szerokie, monochromatyczne płaszczyzny jego płócien zasadniczo różnią się od potocznie kojarzonej z tym nurtem, gesturalnej ekspresji Pollocka czy de Kooninga. Faktycznie, jak pokazuje Michael Leja, współcześni postrzegali je raczej jako chłodne, intelektualne i pozbawione spontaniczności¹. W latach 60. próbowano nawet łączyć je z cieszącą się rosnącym zainteresowaniem sztuką geometryczną i minimalizmem, Newman jednak zdecydowanie opierał się przed takim przyporządkowaniem. W 1962 roku odrzucił zaproszenie Johna Gordona do wzię-

¹ M. Leja *Barnett Newman Solo Tango*, „Critical Inquiry” 1995 vol 21, s. 568.

cia udziału w wystawie „Geometric Abstraction” w Whitney Museum, a rok później odmówił pokazania swoich obrazów na zorganizowanej przez Gallery of Modern Art w Waszyngtonie wystawie zatytułowanej „Formaliści”. W odpowiedzi uzasadniał, że taki kontekst stanowiłby „zniekształcenie znaczenia jego prac”². W rzeczy samej, „formalizm” był perspektywą, której przez całe swoje życie ostro się przeciwstawiał, widząc w nim próbę sprowadzenia sztuki do warstwy zmysłowych wrażeń i zamknięcia jej w utartych schematach opisu³.

W owej niechęci wobec formalizmu ujawniała się jego postawa ekspresjonisty oraz swoiste estetyczne obrazoburstwo: sprzeciw wobec bałwochwalczego uwielbienia „czystej formy”. W wielu tekstach Newmana wyraża się przekonanie o zasadniczej sprzeczności istniejącej między koncentracją na zmysłowym pięknie form a sztuką będącą bezpośrednim wyrazem „idei”, stanowiącą świadectwo i ewokację krańcowych i prymarnych ludzkich doświadczeń. Opozycję tę Newman przedstawiał jako alternatywę między potrzebą wyrażenia „relacji do Absolutu” a „absolutyzmem doskonałej kreacji” – plastycznym „fetyszem jakości”⁴. W ten sposób jednym ruchem odcinał się w swoim przekonaniu od całej estetycznej tradycji sztuki zachodniej, w tym także od europejskiej awangardy, o której twierdził, że mimo swej buntowniczości pozostała „zamknięta w świecie odczucia”⁵ – ostatecznie pozostawiła po sobie tylko repertuar nowatorskich, lecz skończonych form. W myśl tej argumentacji, w której dostrzec można typowo awangardowe prześciganie się w radykalizmie, krok naprzód miał być jednocześnie zwrotem wstecz, w stronę odwiecznych źródeł sztuki, najbliżej których znajdować się miała tzw. sztuka prymitywna. Jak przekonywał Newman w tekście z 1947 roku, wymownie zatytułowanym *The First Man Was an Artist*, metafizyczne zdumienie i potrzeba jego ekspresji stanowiły pierwotną ludzką reakcję, niezależną od celów utylitarnych i potrzeby komunikacji. Pierwsze słowo człowieka – pisał – było „okrzykiem przerażenia i zdumienia wobec jego tragicznego stanu, jego świadomości siebie i własnej bezradności w obliczu pustki”⁶.

² Cyt. za: *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, ed. by J.P. O'Neill, introd. by Richard Shiff, Knopf, New York 1990, s. 221.

³ Newman nie zgadzał się z formalistyczną wykładnią historii sztuki Clive'a Bella i Rogera Fry'a, z jej konserwatywnym przeświadczeniem o ciągłości artystycznego rozwoju i szkolarskim nawykiem uprzystępniania sztuki. Nad uporządkowany dyskurs formalistycznej krytyki zdecydowanie przedkładał subiektywną i stroniczą, poetycką i fragmentaryczną krytykę Baudelaire'a, Apollinaire'a, a ze swoich współczesnych – Harolda Rosenberga. Zob. *The Anglo-Saxon Tradition in Art Criticism* (1944-45), w: *Barnett Newman*, s. 83-86, a także *For Impassioned Criticism* (1968), w: *Barnett Newman*, s. 130-136.

⁴ B. Newman *The Sublime is Now* (1948), w: *Barnett Newman*, s. 171.

⁵ Tamże, s. 173.

⁶ B. Newman *The First Man Was an Artist* (1947), w: *Barnett Newman*, s. 158

Tę antropologiczną fantazję na temat czystej, całkowicie społecznej i „nieużytecznej” ekspresji, wyrastającej z metafizycznego lęku, łączy pewne pokrewieństwo z głośną i znaną Newmanowi pracą Wilhelma Worringer z 1908 roku *Abstraction und Einfühlung* (*Abstrakcja i wczucie*). Odwołując się do przykładów z zakresu psychopatologii i twórczości prymitywnej, Worringer przekonywał, że sztuka abstrakcyjna, mimo pozorów swej racjonalności, wyrasta z całkowicie irracjonalnych psychicznych impulsów. O ile jednak według niego u jej podłoża tkwił „potworny duchowy lęk przestrzeni” – odczucie bezradności wobec niezrozumiałości i nieprzewidywalności zjawisk zewnętrznego świata, Newman w jednym punkcie skłonny był to ujęcie skorygować: „Istotną prawdą – pisał – która leży u podłoża kreacji jakiegokolwiek formy sztuki i określa styl artystyczny, nie jest relacja człowieka ze światem, ale z samym sobą”⁷.

Perspektywa ta do pewnego stopnia wpisywała się w aurę myślową, charakterystyczną dla pierwszego pokolenia abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W latach 40. i 50. w Stanach Zjednoczonych – jak pokazał Serge Guilbaut, a po nim w bardziej rozwiniętej formie Michael Leja – problematyka zewnętrznych i wewnętrznych zagrożeń, składających się na sytuację nowoczesnego podmiotu, podejmowane były ze szczególnym poczuciem dramatyzmu, nie tylko przez filozofów, ale też w popularnym dyskursie psychologicznym, obecnym chociażby w codziennej prasie⁸. Pozytywne amerykańskie wyobrażenie autonomicznego, wewnętrznie zintegrowanego i świadomego swoich celów podmiotu zastępowała wyrastająca z psychoanalizy wizja Ja podzielonego, nieprzejrystego i ulegającego nieświadomym, prymitywnym impulsom. W abstrakcyjnym ekspresjonizmie echa tej koncepcji nakładały się na wywodzące się z marksizmu i z egzystencjalizmu twierdzenia o reifikującym i dehumanizującym wpływie, jaki na jednostkę wywiera współczesna cywilizacja. Wyrastając w tej pesymistycznej, pełnej lęków atmosferze, malarstwo to miało stać się „areną” (wedle znanej metafory Harolda Rosenberga), a jednocześnie swoistym bastionem subiektywności. Zgodnie z przyjętą wykładnią tej sztuki, kreowaną przez artystów i krytyków, obraz malarski traktowany był jako bezpośredni zapis lub metafora podmiotowego Ja – owej złożonej, pełnej napięć i sprzeczności przestrzeni wewnętrznej⁹. Samo dążenie do autentyzmu i spontaniczności ekspresji utożsamiane było z obroną wewnętrznej wolności jednostki, zagrożonej przez bezduszny automatyzm współczesnego życia¹⁰.

⁷ B. Newman *Painting and Prose* (1945), w: *Barnett Newman*, s. 93.

⁸ S. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992, s. 292. M. Leja *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s.*, Yale University Press, New Haven–London, 1993.

⁹ M. Leja *Barnett Newman...*, s. 569.

¹⁰ Jak pisał jeden z głównych twórców i teoretyków tego ruchu, Robert Motherwell: „proces malarski jest pojęty jako przygoda, bez uprzednich założeń inteligencji,

Dociekania

Kiedy Barnett Newman pisze, że „Ja, nieustępliwe i straszne” jest zasadniczym „tematem” jego malarstwa i rzeźby¹¹, wydaje się jednocześnie bliski tego rodzaju myślenia i od niego daleki. Interesowała go bowiem nie tyle psychologiczna dynamika, witalność i płynność owego Ja, której zapisem miał być obraz, co prymarna świadomość własnego istnienia – ów wzniosły i straszny zarazem moment uświadomienia sobie własnej podmiotowej odrębności, a jednocześnie obcości wobec świata. W dalszym ciągu spróbuję przeanalizować zawartą w jego tekstach charakterystykę tego podmiotowego Ja, „tragizmu” jego położenia i odpowiadającego mu doświadczenia obrazu. Tym, co chcę tutaj między innymi pokazać, jest napięcie między widoczną w tej wizji sztuki i ludzkiej kondycji skłonnością do uniwersalizacji, a jej uwarunkowaniem przez konkretne doświadczenie historyczne. Chciałabym też na koniec nawiązać do poświęconej malarstwu Newmana interpretacji Lyotarda, która koncentrując się na kwestii doświadczenia i ontologii obrazu, jednocześnie wychodzi poza ramy jego autorskiej wykładni.

Tragedia i historia

Jak Newman parokrotnie wspominał, II wojna światowa była dla niego okresem „moralnego kryzysu” malarstwa. „W czasie II wojny światowej nonsensem stało się malowanie ludzi grających na skrzypcach i kwiatów”¹². Tradycja sztuki abstrakcyjnej także wydawała się w tym momencie czymś zamkniętym i pozbawionym znaczenia – nie sposób już było wejść do „raju czystych form”, nie mając wrażenia pustki i jałowości tego przedsięwzięcia¹³. O ile wcześniej, nie godząc się na redukcję sztuki do roli ilustratorki politycznych idei, Newman opowiadał się po stronie modernizmu, a zdecydowanie odcinał się od „regionalizmu” oraz

wrażliwości, uczuć. Wierność wobec tego, co pojawia się pomiędzy mną a płótnem, jakkolwiek byłoby to nieoczekiwane, staje się sprawą centralną... Podstawowe decyzje w procesie malarskim podejmowane są na gruncie prawdy, nie smaku... żaden prawdziwy artysta nie dociera do stylu, którego się spodziewał na początku. Jedynie oddając się całkowicie malarskiemu medium czuje, że odnalazł siebie i własny styl” (ze wstępu do katalogu wystawy *The School of New York*, Perls Gallery, Beverly Hills, California 1951, cyt. za: I. Sandler *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York 1978, s. 46. Równie dobitnie o owym „odkrywaniu siebie” mówi artysta drugiego pokolenia twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu, Ray Parker: „Obraz jest zarazem rzeczą i zdarzeniem, obiektem „estetycznym” i działaniem w postaci znaczącego zapisu. Podczas gdy przedmiotem zainteresowania malarza jest obraz, tematem obrazu jest sam malarz, którego doświadczenie dopełnia się w trakcie malowania” (R. Parker *A Cahier Leaf. Direct Painting*, „It is” 1985 nr 1, cyt. za: I. Sandler *The New York School*, s. 47).

¹¹ B. Newman *Statement*, w: *Exhibition of the United States of America* (São Paulo 1965), w: *Barnett Newman*, s. 186-7.

¹² *A Conversation. Barnett Newman and Thomas B. Hess*, w: *Barnett Newman*, s. 274

¹³ B. Newman *Interview with Emile de Antonio*, w: *Barnett Newman*, s. 302.

społecznego realizmu doby New Dealu, teraz uznał, że pielęgnowanie estetycznej autonomii i pojmowanie sztuki na sposób czysto formalny nie jest już możliwe. Ów moment zwątpienia w bezpośredni sposób zaznaczył się na malarskiej drodze Newmana: w latach 1940-1944 przestał malować, a w 1944 roku zniszczył wszystkie swoje wcześniejsze prace. Pierwsze zachowane obrazy i rysunki z lat 1944-1946, to malowane w drapieżny sposób, ekspresyjne biomorficzne abstrakcje o intensywnej kolorystyce, tytułami nawiązujące do archaicznych mitów (*Pieśń Orfeusza*, *Zabójstwo Ozyrysa*, *Gea*). Choć nieprzedstawiające, ze swym dramatyzmem i wymownymi tytułami, stanowiły one odpowiedź na potrzebę „tematu” – na podstawie w tym czasie pytanie: „co malować?”¹⁴.

Znany wówczas bardziej jako krytyk i przyjaciel artystów niż jako malarz, Newman zwracał w tych latach szczególną uwagę na pokrewieństwo, jakie łączyć miało twórczość bliskich mu amerykańskich malarzy ze sztuką prymitywną. Podpisywał się tym samym pod programem zawartym we wcześniejszych deklaracjach Marka Rothki i Adolpha Gottlieba, mówiących o wewnętrznych, „duchowych” związkach ich sztuki z mitem i prymitywem¹⁵. Sam był też organizatorem dwóch wystaw sztuki prekolumbijskiej: *Precolumbian Stone Sculpture* w 1944 i *Northwest Coast Indian Painting* w galerii Betty Parsons w 1946 roku, na których prezentowane obiekty wyjęte były z etnograficznego kontekstu i potraktowane jako pełnoprawne dzieła sztuki. We wstępie do pierwszej wystawy Newman pisał o znaczeniu, jakie twórczość ta ma dla współczesnych artystów:

Kiedy wykraczamy poza dane miejsce i czas, by uczestniczyć w życiu duchowym zapomnianych ludów, ich sztuka w ten sam magiczny sposób rzuca światło na twórczość naszych czasów, na dzieła naszych rzeźbiarzy. Poczucie godności, wysoka powaga celu, wzniosły poziom „stanu moralnego” uderzające w tej rzeźbie, uświadamiają nam, dlaczego nasi współcześni rzeźbiarze musieli odrzucić śmieszny heroizm, zmysłowy, powierzchowny realizm i popis wirtuozerii, ograniczające to medium przez tak wiele stuleci.¹⁶

We wstępie do wystawy *Ideographic Picture* (1947), na której zgromadził prace kilku współczesnych amerykańskich artystów, Newman stwierdzał: „Istnieje grupa artystów, którzy nie są malarzami abstrakcyjnymi, chociaż tworzą w stylu, który uchodzi za abstrakcyjny”¹⁷. Tym, co ważne w ich dziełach – zaznaczał – nie jest określony sposób podejścia do przestrzeni, formalna kompozycja i styl, ale „kompleks idei, dotyczący misterium życia, człowieka, natury, czarnego, surowego chaosu, jakim jest śmierć, i łagodniejszego, szarego chaosu, jakim jest tragedia.”¹⁸ Podobnie jak dla Indianina z plemienia Kwakiutłów, formy malarskie miały być

¹⁴ Tamże, s. 303.

¹⁵ S. Por. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł...*, s. 116.

¹⁶ B. Newman *Pre-Columbian Stone Sculpture*, (1944), w: *Barnett Newman*, s. 65.

¹⁷ B. Newman *Ideographic Picture*, w: *Barnett Newman*, s. 108.

¹⁸ Tamże.

dla nich bezpośrednim ucieleśnieniem idei. „Dla niego – pisał Newman – kształt był żywą istotą, nośnikiem abstrakcyjnej idei, uczucia grozy, jakiego doznawał wobec przemożnej władzy niepoznawalnego. Abstrakcyjny kształt był więc raczej czymś realnym, a nie formalną abstrakcją wywiedzioną z widzialnej rzeczywistości, będącą pogłosem czegoś znanego”¹⁹.

W myśl tej interpretacji, analogie z twórczością „prymitywną” nie dotyczyły formy czy ikonografii, lecz postawy, a użyte do opisu twórczości bliskiej Newmanowi grupy artystów, nadawały jej rysy ponadczasowości, doniosłości i powagi. Przekonywały, że nie jest ona arbitralnym formalnym eksperymentem, lecz wyrazem elementarnych doświadczeń, wykraczających poza osobiste psychiczne przeżycia. „Współczesny malarz – pisał Newman – znajduje się na miejscu artysty prymitywnego, który stając wciąż twarzą w twarz z tajemnicą życia, skupiał się na ukazaniu swojego zdumienia, przerażenia w jej obliczu, bądź majestatu jej potęgi, a nie na plastycznych jakościach płaszczyzny, faktury etc.”²⁰. Taka interpretacja sztuki prymitywnej jako indywidualnego gestu, wyrażającego metafizyczne przeżycie, była nieco anachronicznym opisem, nieodpowiadającym ustaleniom współczesnych antropologów, takich jak Franz Boas czy Margaret Mead, w większym stopniu zwracających uwagę na społeczne funkcje mitu i rytuału – rolę, jaką pełniły w organizacji plemiennej wspólnoty, a także na ich poznawcze znaczenie, jako formy wyjaśniania i porządkowania świata. Mimo znajomości ich prac Newman wolał jednak pozostać przy romantycznym, ekspresyjnym rozumieniu sztuki pierwotnej, bliższym Worringera i Nietzschego²¹. Dzięki takiemu ujęciu mógł przedstawiać ją jako źródłową formę twórczości, otwartą także dla współczesnych. „Dzisiejszy malarz – pisał – nie zajmuje się swoimi własnymi uczuciami, ani zagadką własnej osobowości, ale zgłębianiem zagadki świata. Mocą wyobraźni usiłuje dotrzeć do tajemnic metafizycznych. W tym sensie jego sztuka związana jest z wzniosłością. To sztuka religijna, która poprzez symbole ujmuje podstawową prawdę egzystencji, jaką jest poczucie tragizmu”²².

Pojęcie tragizmu, interpretowane wyraźnie z perspektywy lektury Nietzschego, odnosi się tu do pierwotnego odczucia życia w jego bólu i okrucieństwie. Wiąże się ono ze stanem dionizyjskiej ekstazy, z zaturacją indywidualnego Ja i bezpośrednim wglądem w okropieństwo istnienia. Z drugiej strony, zbliżając się myśli egzystencjalnej, Newman coraz silniej łączył tragizm z uświadomieniem sobie głębokiej sprzeczności, jaka istnieje między własną odrębnością i wolnością jako jednostki a determinującą przynależnością do całości istnienia. W ten sposób opisywał „poczucie tragizmu życia”, naznaczające prace Gottlieba:

¹⁹ Tamże.

²⁰ B. Newman *The Plasmic Image* (1945), w: *Barnett Newman*, s. 145.

²¹ Zob. M. Leja *Reframing...*, s. 62-63.

²² B. Newman *The Plasmic Image*, s. 140.

Człowiek jest istotą tragiczną, a istotą jego tragedii jest metafizyczny problem części i całości. Ta dychotomia naszej natury, od której nie możemy uciec, i która ze swej istoty zmusza nas wciąż do beznadziejnych prób jej rozwiązania, uzasadnia nasze dążenie do doskonałości, i przypieczętowuje naszą nieuniknioną porażkę. Bowiem człowiek jest jeden, sam; a jednak przynależy, jest częścią czegoś. Ten konflikt stanowi naszą największą tragedię.²³

Tak rozumiane pojęcie tragizmu i identyfikacja z prymitywem zdawały się świadczyć o głębokim dystansie wobec współczesnej rzeczywistości. Parokrotnie jednak Newman zaznaczał, że pozostają one w ścisłym związku z ówczesną sytuacją. „Przyczyną, dla której sztuka prymitywna jest tak bliska nowoczesnej umysłowości – pisał – jest to, że żyjąc w czasach największego przerażenia, jakie zna świat, możemy docenić ostrą jego świadomość, jaką posiadał człowiek prymitywny”²⁴. Odcięcie się od współczesnej cywilizacji szło więc w parze z poczuciem, że sztuka musi odpowiadać świadomości swego czasu²⁵. Jednak przywoływane aluzynie i zdawkowo, doświadczenie II wojny światowej przenoszone było na plan bardziej uniwersalny, traktowane jako aktualizacja niezmiennych praw ludzkiej kondycji. W sformułowaniach Newmana dostrzec można charakterystyczną dla tamtego okresu skłonność do uniwersalizowania tego doświadczenia – wyjaśniania wojny przez pryzmat immanentnej ludzkiej skłonności do zła i przemocy, lub bezradności wobec irracjonalnych sił, zamiast szukania jej konkretnej historycznej genezy w procesach ekonomicznych, politycznych czy społecznych²⁶. Jednocześnie można powiedzieć, że wojna i Zagłada były dla Newmana wydarzeniem przekształcającym – znaczącym kres rządzącej sztuką zachodnią „ekonomii piękna” i domagającym się wewnętrznego przekształcenia samej sztuki.

Temu przekonaniu Newman dał dobitny wyraz we wstępie do katalogu towarzyszącego wystawie Teresy Żarnowerówny, pokazywanej w galerii Peggy Guggenheim wiosną 1946 roku. Po kilku słowach wprowadzenia, w których przedstawiał artystkę amerykańskiej publiczności – jako wojenną emigrantkę, ważną przedstawicielkę ruchu konstruktywistycznego w Polsce i pionierkę funkcjonalistycznego designu, Newman zwracał uwagę na przemianę widoczną w ostatnich jej pracach, powstałych po przyjeździe do Ameryki. Pisał:

Obecnie w jej pierwszej wystawie prac stworzonych już tutaj, daje ona wyraz przekonaniu, że purystyczne konstrukcje i prywatne tragedie już nie wystarczają w świecie, który na jej oczach zamienił się w gruzy i w osobistą tragedię; że upieranie się przy absolutnej

²³ B. Newman *The Painting of Tamayo and Gottlieb*, w: *Barnett Newman*, s. 76.

²⁴ B. Newman *Art of the South Seas*, w: *Barnett Newman*, s. 100.

²⁵ M. Leja *Reframing...*, s. 43.

²⁶ M. Leja *Barnett Newman's...*, s. 569 oraz *Reframing...*, s. 52-67. Na temat twórczości Gottlieba, Rothki i Pollocka w tym kontekście zob. też S. Zucker, *Confrontations with Radical Evil. The Ambiguity of Myth and the Inadequacy of Representation*, „Art History” 2001 no 3 (vol. 24).

Dociekania

czystości może być całkowitą iluzją. Sztuka musi coś mówić. W tym punkcie jest ona bliska wielu amerykańskim malarzom, którzy są podobnie uwrażliwieni na tragedię naszych czasów.²⁷

Przykład Żarnowerówny miał być potwierdzeniem, że miejsce „abstrakcyjnego języka” powinna zająć „abstrakcyjna myśl”, że ważny jest „abstrakcyjny temat” (*subject matter*), a nie „abstrakcyjny ład”²⁸. Newman znów stosował tutaj przyjęte przez siebie rozróżnienie między „sztuką abstrakcyjną” (*abstract art*) – skoncentrowaną na plastycznej formie, a „sztuką abstrakcji” (*art of the abstract*) – będącą wyrazem „abstrakcyjnej” idei, niedającej się zamknąć w gotowych pojęciach i wyobrażeniach²⁹.

Z perspektywy wojny Newman inaczej też postrzegał twórczość surrealistów, odnajdując w niej nie tyle chęć szokowania i ucieczkę od rzeczywistości, co nieświadomą zapowiedź przyszłych wydarzeń. „Rzecz naturalną było, iż surrealizm skończył się wraz z nadejściem wojny” – pisał w niepublikowanym esej z 1945 roku, zatytułowanym *Surrealism and the War*. Fotografie z wyzwolonych obozów, które świat zachodni poznał wiosną tamtego roku, były w oczach Newmana ostatecznym urzeczywistnieniem surrealistycznej grozy, wobec którego wszelkie próby wyobraźni stawały się czymś błahym i nieistotnym:

To, co stanowiło temat surrealizmu, było najważniejszym tematem naszych czasów, ściśle związanym z naszą epoką. Dzieło surrealistów miało charakter przepowiedni. Stworzone przez nich okropności i uzyskiwany przez nich efekt szoku nie były jedynie majakami szaleńców; były to profetyczne obrazy tego, co świat miał zobaczyć jako rzeczywistość. Ukazali nam potworności wojny, i gdyby ludzie nie śmiali się z ich dzieł, gdyby je zrozumieli, być może ta wojna nigdy by się nie wydarzyła. Nie istnieje malarstwo, które byłoby bardziej surrealistyczne niż fotografie niemieckich zbrodni. Stosy czaszek to rzeczywistość wizji Tcheliçheva. Góry kości to rzeczywistość kompozycji Picassa, jego rzeźby. Spotworznięte zwłoki to demony Ernsta. Zniszczone budynki, gruzy, groteskowe ciała to surrealistyczna rzeczywistość. Sadyzm tych obrazów, ich okropieństwo i patos są wokół nas.³⁰

W tekście z 1948 roku Newman znów wracał do tego wątku, osadzając go w kontekście szerszych rozważań na temat tragizmu. „Sztuka surrealistyczna, pod swą realistyczną i wyidealizowaną powierzchnią, kryje wszelkie niesamowite treści, składające się na bezmiar prymitywnego przerażenia”³¹. Ściśle rzecz biorąc, nie ma w niej tragizmu, bowiem tragizm zakłada nie tylko poczucie bezradności wobec nieprzeniknionych sił, rządzących życiem, ale świadomą konfrontację z nimi. Surrealiści, twierdził Newman, „zidentyfikowali tragizm z przerażeniem” – po-

²⁷ B. Newman *Teresa Żarnower* (1946), w: *Barnett Newman*, s. 105.

²⁸ Tamże.

²⁹ B. Newman *Memorial Letter for Howard Putzel* (1945), w: *Barnett Newman*, s. 98.

³⁰ B. Newman *Surrealism and the War* (1945), w: *Barnett Newman*, s. 95.

³¹ B. Newman *The New Sense of Fate* (1948), w: *Barnett Newman*, s. 169.

dobnie jak w sztuce prymitywnej dali wyraz przeczuciu przemożnej, obcej człowiekowi, zewnętrznej siły³². Współczesna historia usunęła jednak towarzyszącą temu przeczuciu aurę niedookreślenia:

Wojna, którą surrealiści przewidzieli, okradła nas z naszego ukrytego przerażenia, bowiem przerażenie możliwe jest tylko wtedy, gdy siły tragedii pozostają nieznanne. Wiemy jakich okropności możemy się spodziewać. Pokazała nam to Hiroszima. Nie stoimy już więc dłużej w obliczu tajemnicy. Ostatecznie, czy to nie nasi chłopcy to zrobili? Okropność stała się równie realna jak życie. Obecna sytuacja jest raczej tragiczna niż przerażająca.³³

Rodzące się w niej „nowe poczucie przeznaczenia”, bliższe jest według Newmana greckiemu pojęciu tragizmu:

Powróciliśmy na pozycję Greków” – pisał – ponieważ podobnie jak w ich rozumieniu tragedii, nasz los jest pochodną cywilizacji, która jest naszym wytworem – jest funkcją naszych własnych działań, nad których konsekwencjami nie jesteśmy w stanie zapanować. Nie chodzi o czysto ontologiczne znaczenie tragizmu, związane z nieuchronną śmiertelnością wszystkiego, co istnieje, ale o wymiar etyczny. „Nasza tragedia znów jest tragedią działania w chaosie, jaki stanowi społeczeństwo [...] i niezależnie od tego, jak heroiczne, niewinne czy moralne będzie nasze jednostkowe życie, to nowe fatum wisi nad nami.”³⁴

O ile w świadomości prymitywnej grozę wzbudzał nieprzenikniony świat natury, to „dla człowieka nowoczesnego źródłem przerażenia jest on sam”³⁵. „Nasz wiek – stwierdzał Newman – osiągnął wysoki stopień stabilności i panowania nad naturą. Między nami a uniwersum panuje pokój; brak nam pokoju z samym sobą”³⁶.

Jeśli sztuka ma mieć sens, to musi konfrontować nas z tym stanem rzeczy; nie jako narzędzie określonego politycznego czy społecznego przekazu, lecz na poziomie bardziej prymarnym, właśnie ustanawiając własny, odrębny porządek doświadczenia. Komentując tytuł swojego obrazu *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51), Newman mówił, że „człowiek może być lub jest wzniosły w odniesieniu do swego poczucia bycia świadomym”³⁷. Tego rodzaju „poczucie własnej integralności, własnej odrębności, indywidualności” miały wzbudzać w odbiorcach jego obrazy³⁸. Sformułowania te mogą się wydawać patetyczne i anachroniczne, ale zyskują inny wymiar, jeśli pamięta się o ich ukrytym historycznym tle. W tekstach Newmana

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ B. Neman *Art of the South Seas*, s. 100.

³⁶ B. Newman *Painting and Prose*, s. 92-93.

³⁷ *Interview with David Sylvester*, w: *Barnett Newman*, s. 258.

³⁸ Tamże, s. 257.

Dociekania

bezpośrednie odniesienia do wojny i Zagłady pojawiały się rzadko, w formie zawołanej, skrótowej i pełnej uogólnień, choć jednocześnie – jak próbowałam pokazać, wydarzenia te wywarły na jego myślenie o sztuce decydujący wpływ. Znaczące wydaje się w tym kontekście stwierdzenie, którym zamykał on swój tekst o Teresie Żarnower. Wybór „abstrakcyjnej treści” zamiast „abstrakcyjnej dyscypliny” – pisał – „nadaje jej pracy siłę i godność. Jest to zwrotna prawda, jako że obrona ludzkiej godności jest ostatecznym celem sztuki, i tylko stając w jej obronie każdy z nas jest w stanie odnaleźć siłę”³⁹. Jeśli podmiotowa świadomość i „godność” stała się też centralnym zagadnieniem jego własnych obrazów, to była ona jednocześnie czymś pozbawionym oparcia, momentem autonomii, który pojawia się tylko wraz ze świadomością tego, co jej zaprzecza.

Forma i działanie

Obrazy te nie są „abstrakcjami” ani nie przedstawiają żadnej „czystej” idei. Są odrębnym i pojedynczym ucieleśnieniem uczucia i powinny być doświadczane każdy z osobna. Nie zawierają one żadnych przedstawieniowych aluzji. Pełne powściągniętej namietności, ostrość swojego działania ujawniają w natężeniu każdego obrazu.

(Uwaga umieszczona w galerii Betty Parsons podczas pierwszej indywidualnej wystawy Newmana w 1950 roku)

Podobnie jak większość twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu Barnett Newman wywodził swoją sztukę z surrealizmu i abstrakcji – o nurtach tych wspominał jednak głównie po to, by podkreślić ich nieaktualność i konieczność przekroczenia cechujących je ograniczeń. Zaslugą surrealizmu, twierdził, było wyjście poza nastawienie formalne i chłodną abstrakcję. Źródłem jego słabości pozostał jednak iluzjonistyczny styl, rodem z XIX-wiecznego akademizmu. Zestawiając malarstwo surrealistyczne z „prymitywną” sztuką Oceanii, której obszerną prezentację mógł oglądać w 1946 roku w MoMA, Newman zwracał uwagę na łączące je emocjonalne pokrewieństwo: analogiczne poczucie lęku w obliczu nieuchwytnych i niezrozumiałych sił, sposób odczuwania przestrzeni, świadomość magii. Jednak surrealism, operującym renesansowym ujęciem bryły i przestrzeni, „udało się uchwycić magię tylko na zewnętrznym poziomie” – „pomieszała ona marzenie współczesnego artysty z przestarzałym marzeniem akademizmu”⁴⁰. I jeszcze:

Upieranie się przy realizmie, próba uczynienia tego, co nierzeczywiste bardziej rzeczywistym, przesadny nacisk położony na iluzję, sprawia, że ostatecznie nie są oni w stanie poza nią wykroczyć. Przejrzawszy iluzję, musimy dojść do wniosku, że musiała być ona

³⁹ B. Newman *Teresa Żarnower*, s. 104.

⁴⁰ B. Newman *Art of the South Seas*, s. 101-102.

iluzją dla samych artystów, że tworzyli iluzję, ponieważ sami nie czuli magii. Bowiem realistyczne przedstawienie, nawet tego, co wyobrażone, ostatecznie pozostaje oszustwem. Realistyczna fantazja w sposób nieunikniony musi stać się fantasmagorią, toteż zamiast stworzyć magiczny świat, surrealistom udało się go tylko zilustrować.⁴¹

Krytyka ta od strony negatywnej wskazuje, w jakim kierunku zmierzały oczekiwania Newmana: interesowała go realność przeżycia i ekspresja wykraczająca poza ustaloną artystyczną wizję czy styl, działająca bezpośrednio, w jednostkowej formie dzieła.

Ten rodzaj bezpośredniości Newman znajdował między innymi w bliskich abstrakcji pejzażach „amerykańskiego fowisty”, Milтона Avery’ego. Nie zgadzał się z popularną opinią na temat zmysłowego uroku i dekoracyjności jego dzieł – w zamian charakteryzował je w sposób, który zdaje się pasować do jego własnych, późniejszych obrazów. Znaczenie Avery’ego dla sztuki amerykańskiej – pisał Newman – polegało na tym, że stworzył on drogę

swobodnej eksploracji malarskiego medium, by odkryć siłę jego ekspresji, możliwości ewokowania emocji, by uczynić medium funkcją jego samego. [...] Umiął wyzbyć się swoich osobistych emocji, osobistych uczuć, by dotrzeć do poziomu bardziej uniwersalnego. W jego sztuce jest poczucie samozatruty, nihilistyczna wybuchowość, dionizyjska orgia wolności. Stojąc przed płótnem Avery’ego, widz nie utożsamia się z pewną osobistą reakcją człowieka w obliczu natury. Nie chodzi już o reakcję, lecz o uczestniczenie w samym momencie zjednoczenia. By to osiągnąć, Avery tworzy własny, odrębny świat.⁴²

Jego obrazy nie otwierają już przed widzem fikcyjnej trójwymiarowej przestrzeni, ale nie pozwalają mu też pozostać „na zewnątrz”, w pozycji estetycznego dystansu:

Dzieło Avery’ego jest tragiczne zgodnie z greckim rozumieniem tragedii – to orgiastyczne objawienie form i barw, w którym wyraża się jego umiłowanie wolności. Ci, którzy patrząc na jego prace, widzą jedynie ich wdzięk i zmysłowość, nie zauważając ich głębiej odczutego sensu, przypominają dawnych chrześcijan, którzy spoglądając na prymitywne formy tragicznych ceremonii, jakimi w zachodniej Europie były bachanalie, dostrzegali w nich jedynie bezbożny przejaw żądzy.⁴³

Sprowadzanie dzieł do ich fenomenalnego, formalnego wymiaru, utożsamianie ich z kombinacjami linii i barw, słów, rytmów, obrazów, czy dźwięków, to według Newmana „przejawy nominalistycznego stosunku do sztuki, który czyni z niej zjawisko przypadkowe, niemal całkowicie arbitralne, pozbawione znaczenia. [...] Artysta nie tworzy formy. Artysta wyraża w dziele sztuki ideę estetyczną, która jest wrodzona i wieczna”⁴⁴. Sama forma wyrazu jest nieodróżnialna od „idei”, a ta z kolei nie może zostać zakomunikowana w inny sposób, przełożona na inny ję-

⁴¹ Tamże.

⁴² B. Newman *Milton Avery* (1945), s. 79.

⁴³ Tamże, s. 79-80.

⁴⁴ B. Newman *Concerning Objective Criticism* (1926), w: *Barnett Newman*, s. 58.

zyk. Rozważaniom na ten temat Newman poświęcił jeden z dłuższych swoich tekstów, *The Plasmic Image* z 1945 roku. Odwołując się do przeciwstawienia słów *plastic* – *plasmic*, próbował w nim rozwinąć pojęcie obrazu, które uwalniając się od przedmiotowych odniesień, wykraczałoby zarazem poza *stricte* formalną definicję, skupiającą się na „plastycznym” kształcie. W ten sposób starał się zarysować właściwą perspektywę teoretyczną dla współczesnego (w tym własnego) malarstwa, odpowiadającą też sztuce „prymitywnej”, w której same „formy, w swojej abstrakcyjnej naturze, mogą nieść pewną abstrakcyjną treść intelektualną”⁴⁵. „Barwa, linia, kształt i przestrzeń – pisał – są narzędziami wyrazu myśli”; „nie jest ważny zmysłowy charakter tych narzędzi, ale to co czynią”⁴⁶. I dalej: „Chodzi o to, by kolor czy kamień niósł w sobie pewien czynnik myśli, który oddziaływać będzie bezpośrednio na wrażliwość widza, przenikając najgłębsze kanały jego istoty”⁴⁷. Takie podejście do obrazu wyklucza zdaniem Newmana wszelką wirtuozerię, estetyczne skupienie na grze kolorów i kształtów. Tworzone przez malarza „kształty muszą zawierać płynną (*plasmic*) istotę, która uniesie jego myśl, załączek, który nada życie abstrakcyjnemu, nawet niezrozumiałym ideom. [...] Właściwość tych nowych obrazów polega na tym, że ich kształty i kolory oddziałują jako symbole, pobudzające widza do współodczuwającego uczestnictwa”⁴⁸.

Użyte przez Newmana przeciwstawienie skończonej, „plastycznej” formy, będącej przedmiotem estetycznej delectacji, i ekspresji, doświadczanej na sposób bezpośredniej partycypacji, odsyła do przedstawionej w *Narodzinach tragedii* opozycji między apollinijską plastyką i muzyką jako sztuką dionizyjską⁴⁹. Wprawdzie Newman nie powoływał się w tym miejscu wprost na Nietzschego, ale zależność od tej myśli – zawartego w niej pojęcia mitu, tragedii i żywiołu dionizyjskiego, dostrzegalna jest w wielu jego tekstach, podobnie jak oddźwięk filozofii Nietzschego w kręgu zaprzyjaźnionych z nim artystów⁵⁰. Analogicznie jak Nietzsche, Newman podkreślał wewnętrzną dwoistość greckiego świata, jako ojczyzny klasycznego piękna, a jednocześnie archaicznych mitów i rytuałów. „Grecja – pisał –

⁴⁵ *The Plasmic Image*, s. 140.

⁴⁶ Tamże, s. 143.

⁴⁷ Tamże, s. 144.

⁴⁸ Tamże, s. 141-142.

⁴⁹ F. Nietzsche *Narodziny tragedii, albo Grecy i pesymizm*, przekł. i wstęp B. Baran, Inter-Esse, Kraków 1994, s. 119.

⁵⁰ Fragmenty *Narodzin tragedii* były cytowane w redagowanym przez twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu magazynie „Tiger’s Eye” (1948 nr 3). Możliwe, że o ich zamieszczeniu tam zdecydował Newman. Zob. J. Rushing *The Impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman’s Idea of Redemption in the Abstract Sublime*, „Art Journal” Fall 1988, s. 189. Nietzscheańska koncepcja tragedii miała szczególne znaczenie dla twórczości Marka Rothki, w przeciwieństwie do Newmana jednak, Rothko unikał teoretycznych deklaracji i rzadziej wypowiadał się na temat swojej sztuki.

nadała imię zarówno formie, jak i treści: idealną formę nazwała pięknem, idealną treść – tragedią⁵¹. Zdecydowanie odrzucając „grecką formę” i panującą w sztuce zachodu nostalgię za nią – sentymentalny wyraz tragedii, jakim jest „obraz rozpaczny nad utratą wspaniałej kolumny i pięknego profilu”⁵² – Newman szukał inspiracji w antycznym dramacie. Na temat genezy greckiego piękna Newman miał jednak inną hipotezę: dzieła Greków wyrosły według niego z fascynacji formami egipskimi – z chęci dorównania ich formalnej doskonałości. „Sztynna figura śmierci, absolutny spoczynek, cisza Egipcjan wszędzie znajdują swe zamierzone odpowiedniki w posagach kariatyd i Apolla”⁵³. O ile jednak same rzeźby egipskie były ucieleśnieniem metafizycznego lęku – symbolami konieczności i nieuchronności losu, to w greckiej plastyce emocjonalne uniesienie zamyka się i ostatecznie krzepnie w doskonałej formie. Ta naśladowcza geneza greckiego piękna – jego swoista „wtórność” jako refleksu sztuki egipskiej, zgadza się po części z Nietzscheańską charakterystyką piękna jako czystego pozoru, zasłony, skrywającej tragiczny rdzeń bytu. Newman jednak daleki był od postawy „pogańskiej” afirmacji „greckiego snu”, owej ludzkiej zmysłowej zasłony. Odrzucał ją z ikonoklastyczną gwałtownością, widząc w niej pustą skorupę, zamkniętą formę fetysza.

W Grecji wraz z wyniesieniem formalnego piękna i przekształceniem sztuki w sferę „idealnych doznań” pierwotne odczucie tragizmu miało zostać zdradzone – wyparte przez estetyczną satysfakcję, poczucie dumy z własnej cywilizacji i wynikające stąd poczucie panowania. Podobny schemat interpretacyjny Newman rzutował też na modernistyczną abstrakcję i sztukę geometryczną, którą kojarzył z nowoczesnym, naukowym światopoglądem i wiarą w potęgę ludzkiego rozumu. Wzorcowym przykładem tego rodzaju sztuki była dla niego twórczość Pieta Mondrian, który sam też skądinąd podkreślał, że chodzi mu o przewyżczenie cechującego wszelkie istnienie tragizmu – przynajmniej w obszarze własnego malarstwa. Newman uważał, że niezależnie od metafizycznych teorii, towarzyszących jego malarstwu, Mondrianowi udało się jedynie „uwznioślić białą płaszczyznę i kąt prosty, tak, że to, co wzniosłe, paradoksalnie stało się absolutem doskonałego doznania. Geometria (perfekcja) pochłonęła jego metafizykę (jego uniesienie)”⁵⁴.

Newman, który mimo wszystko wysoko cenił twórczość Mondrian, i – jak zgodnie uznają historycy – w swoim malarstwie był od niej w dużym stopniu zależny, nie zgadzał się przede wszystkim z rygoryzmem zasad swego poprzednika, z jego „systematyczną teologią”. Zamierzone „poszukiwanie tego, co elementarne” prowadziło jego zdaniem jedynie do teoretycznego dogmatyzmu⁵⁵. Kiedy więc w swoich własnych obrazach używał czerwieni, żółci i błękitu – barw podstawowych,

⁵¹ B. Newman *The Object and the Image* (1948), w: *Barnett Newman*, s. 170.

⁵² Tamże.

⁵³ B. Newman *The New Sense of Fate*, s. 168.

⁵⁴ B. Newman *The Sublime is Now*, s. 173.

⁵⁵ *Interview with David Sylvester*, s. 256-257.

stosowanych przez Mondriana, to podkreślał, że chce uwolnić je od hipoteki neoplastycyzmu, która „zamieniając je w idee, niszczy je jako kolory”⁵⁶. Chciał uczynić je ekspresyjnymi, nie dydaktycznymi – wydostać się z „klatki geometrii”, ale bez popadania w subiektywizm i gesturalny manieryzm. Pisał:

Nowego początku nie znajduję w martwej nieskończoności ciszy, ani w malarskim teatrze (*the painting performance*), który byłby narzędziem czystej energii, pełnym płytkiej biologicznej retoryki. Malarstwo, podobnie jak namiętność, to żywy głos, któremu, kiedy go słyszę, muszę pozwolić mówić bez przeszkód.⁵⁷

W konsekwencji, o sobie samym stwierdzał: „wydaję się zbyt abstrakcyjny jak na abstrakcyjnego ekspresjonistę i zbyt ekspresyjny jak na abstrakcyjnego purystę”⁵⁸.

Począwszy od przełomowego *Onement I* z 1948 roku Newman ostatecznie rozstał się z biomorficzną ekspresją swoich wcześniejszych obrazów. Na tym stosunkowo niewielkim jak na Newmana płótnie, na niemal niezróżnicowanej płaszczyźnie ciemno-czerwonej ochry, po raz pierwszy pojawił się typowy dla niego, biegnący przez środek, prosty pionowy pas jaśniejszej, intensywnej czerwieni. Komentatorzy widzieli w tej ascetycznej całości elementarny odpowiednik pierwotnego aktu stworzenia jako aktu podziału: rozdzielenia ciemności i światła⁵⁹, bądź pojedynczej, odosobnionej figury człowieka; Newman jednak odcinał się od takich symbolicznych wykładni. Wąskie, zazwyczaj pionowe pasy, dzielące odtąd jego płótna, określał ironicznie jako *zip* („suwak”). Zaznaczał, że nie była to linia, ale odrębne pasmo koloru, nie leżące ani „za” ani „przed” zasadniczą płaszczyzną barwną, nie liczące się jako odrębna część kompozycji, ale jako czynnik niepodzielnej całości. Jego powściągliwe, wręcz zbywające komentarze odwracały się od wszelkich formalnych, jak i ikonograficznych interpretacji, odsyłając do malarskiego konkretnego, do bezpośredniego doświadczenia. Mimo rygorystycznego ograniczenia środków, sprowadzających się do jednolitych, niezróżnicowanych fakturowo powierzchni koloru i ożywiających je pasów, kolejne obrazy Newmana nie podporządkowują się żadnemu czytelnemu systemowi reguł. Występująca w części z nich zasada symetrii, w innych ulega zachwianiu, bądź całkowitemu zaburzeniu. Ilość pasów, ich położenie i charakter nie podlega żadnym przewidywalnym zasadom; czasem wyróżniają je ostre krawędzie, choć częściej ich zamazane brzegi, widoczny ślad pędzla, zgrubienia i rozrzedzenia farby, dyskretnie zaprzeczają sztywnej linearności podziałów. W rezultacie w pracach tych utrzymuje się swoiste napięcie między regularnością a nieregularnością; poczuciem prymarnej dyscypliny, „wewnętrznego prawa” obrazu, a wyczuwalnym indywidualizmem głosu. Niezależnie od powtarzalności formalnych zabiegów, poszczególne obrazy wydają się

⁵⁶ B. Newman *Statement. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1969), w: *Barnett Newman*, s. 192.

⁵⁷ B. Newman *The New American Painting* (1959), w: *Barnett Newman*, s. 179.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ M. Leja *Barnett Newman*, s. 576.

raczej odrębnymi, jednostkowymi sytuacjami, niż wariacjami motywów. W pewnym więc sensie udaje się Newmanowi spełnić własny postulat niepowtarzalności i jednostkowości każdego obrazu, jego całkowitej odrębności od świata przedmiotów⁶⁰.

Odżegnując się od systematycznego podejścia i plastycznych „dogmatów”, Newman traktował pracę nad obrazem i jego doświadczenie jako nieprzewidywalną, otwartą sytuację. O powstaniu kluczowego dlań *Onement I*, mówił:

Obraz ten uświadomił mi, że po raz pierwszy stoję przed rzeczą, którą sam zrobiłem, podczas gdy wcześniej byłem w stanie dystansować się od aktu malowania lub od samego obrazu. Obraz był zazwyczaj czymś, co robiłem, podczas gdy w tym przypadku po raz pierwszy posiadał on swoje własne życie.⁶¹

Był to obraz ekstremalnie prosty, ale – jak wspominał Newman – trzeba było rok z nim rok przebywać, by go zrozumieć⁶². Tytuły obrazów pojawiały się zwykle po ich ukończeniu i zamiast być określeniem „tematu” stanowiły raczej ewokację pewnego kompleksu emocjonalnego, wskazówkę, że obraz coś znaczy⁶³. I tak chociażby, w przypadku abstrakcyjnego cyklu *Czternastu Stacji Drogi Krzyżowej (Lema Sabachthani)* z lat 1958-1966, koncepcja tytułu pojawiła się dopiero podczas pracy nad czwartym płótnem, kiedy Newman zdał sobie sprawę, że ich treść stanowi Pasja – pojęta nie jako szereg epizodów historii świętej, ale jako samo doświadczenie agonii. Stąd podtytuł: „Dlaczegoś mnie opuścił” – wskazujący na krańcowy, niewypowiedziany moment Męki. „To przytłaczające pytanie, które nie narzeka – pisał Newman – czyni dzisiejsze wywody o alienacji żenującymi, tak jakby alienacja była nowoczesnym wynalazkiem. Pytanie to, na które nie ma odpowiedzi, jest z nami tak długo – od Jezusa – od Abrahama – od Adama – źródłowym pytaniem”⁶⁴.

⁶⁰ W jednym z wywiadów Newman podkreślał: „Nie jestem zainteresowany dodawaniem do świata przedmiotów. Chcę żeby moje płótna były odrębne względem każdego istniejącego przedmiotu i każdego artystycznego przedmiotu” (*Interview with Lane Slate*, w: *Barnett Newman*, s. 253).

⁶¹ *Interview with David Sylvester*, s. 256. O prymacie doświadczenia nad teorią i otwartości procesu twórczego u Newmana pisze szerzej Richard Shiff w pracy: *Criticism at Odds with Its Art. Prophecy, Projection, Doubt, Paranoia*, „Common Knowledge” 2003 no 3 (vol. 9), s. 455-456. Shiff twierdzi, że w wymiarze egzystencjalnym sposób jego pracy stanowi analogię, a nawet radykalizację podejścia opisywanego przez Merleau-Ponty’ego na przykładzie Cezanne’a.

⁶² J. Rushing *Decade of Decision*, „Art Journal” 1995 no 1 (vol. 54), s. 90.

⁶³ Zob. *Interview with David Sylvester*, s. 258. Krótkie, symboliczne tytuły Newmana, takie jak *Adam*, *Ewa*, *Jerycho*, niczego nie opowiadają, a w samych obrazach trudno dopatrywać się ich ilustracji. Wyizolowane z kontekstu podobnie jak same obrazy, działają one jako swoiste wezwanie; nie składają do snucia skojarzeń, ale raczej stawiają widza na baczność przed samym obrazem.

⁶⁴ Z katalogu wystawy *Barnett Newmann. The Stations of the Cross, Lema Sabachthani*, (Solomon R. Guggenheim Museum, 1966), w: *Barnett Newman*, s. 188.

Dociekania

W odniesieniu do tego cyklu Newman zaznaczał: „Nie miałem z góry określonej idei, którą bym urzeczywistnił i wskazał w tytule. Chciałem zatrzymać emocję, a nie zmarnotrawić ją w malowniczych uniesieniach. Wołanie, wołanie, które pozostaje bez odpowiedzi, jest światem bez końca. Ale obraz winien zatrzymać je – ów świat bez końca – w swoich granicach”⁶⁵.

To ostatnie zdanie skłania do namysłu. Jeśli by znów w tym miejscu odwołać się do Nietzscheańskiej dialektyki tego, co dionizyjskie i apollinijskie, która miała decydować o istocie antycznej tragedii, to zdaje się ona dobrze opisywać działanie tych abstrakcyjnych, z pozoru uładowanych obrazów, zgodnie z tym, jak postrzegał je ich autor. Jeśli wszelka opanowująca forma – nadanie granic – jest z definicji czynnikiem apollinijskim, to pod ciśnieniem dionizyjskiej siły, która się przez nią wyraża, odkształca się ona tak, że „neguje swą apollinijską widzialność”, ujawniając obecność tego, co jako takie nie mieści się w pojęciach i obrazach. W ten sposób, według Nietzschego „Dionizos przemawia językiem Apolla, ten zaś w końcu językiem Dionizosa”⁶⁶.

Kiedy opisujemy formy obrazów Newmana, do pewnego stopnia rozdzielamy to, co według niego winno pozostać absolutnie nierozdzielne. One same wydają się w pełni samodzielnymi całościami, odcinającymi się od otaczającej przestrzeni, ale ich „samowystarczalność” nie polega na rozgrywającym się w ramach abstrakcyjnej kompozycji dramacie form. Nic nie sugeruje ich „wewnętrznego życia”, w duchu witalistycznych czy organicystycznych teorii, jakie często towarzyszyły modernistycznej abstrakcji. „Życie obrazu”, jego ekspresja, to raczej sposób, w jaki apeluje on do widza, stwarzając poczucie pewnego „teraz” – świadomość relacji i konkretnego, jednostkowego „miejsca”, które on ustanawia.

Wzniosłość i awangarda – Newman i Lyotard

...istnieje miłość przestrzeni i malarstwo istnieje
w przestrzeni, jak wszystko inne, ponieważ jest faktem
społecznym – może być odbierane wspólnie z innymi. Jedynie
czas można odczuwać osobno, w sposób intymny. Przestrzeń
jest własnością wspólną. Tylko czas stanowi osobiste, prywatne
doświadczenie. [...]
Znużony jestem kwestią przestrzeni. Chodzi mi o doświadczenie
odczucia w czasie – nie o poczucie czasu, ale fizyczne odczucie
czasu.

B. Newman, *Ohio* (1949)

Stopniowo w swoich komentarzach Newman coraz częściej zwracał uwagę na odczucie własnej obecności widza w obliczu obrazu; nie odwoływał się już przy tym do pojęcia tragizmu, mimo że właśnie w tym terminie streszczała się dla nie-

⁶⁵ B. Newman *The Fourteen Stations of the Cross, 1958-1966*, w: *Barnett Newman*, s. 190.

⁶⁶ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, s. 157.

go wcześniej świadomość ludzkiej, jednostkowej odrębności i ograniczoności razem. Być może świadczy to o mniej pesymistycznym, mniej uwarunkowanym rozumieniu ludzkiej kondycji, niekształtowanym już tak wyraźnie pod presją katastrofalnych wydarzeń II wojny światowej. Zamiast o pierwotnym przerażeniu człowieka, uświadamiającego sobie swoją obcość wobec przemożnych i niepojętych sił świata zewnętrznego, Newman mówił teraz o oszałamiającej epifanii ja w obliczu nieskończonej przestrzeni.

Doświadczenie to starał się opisać między innymi w szkicu pochodzącym z 1949 roku, zatytułowanym wstępnie *Prolog do nowej estetyki* (*Prologue for a New Aesthetics*), pod wpływem wrażenia, jakie wywarły na nim ziemne kopce Indian, które oglądał w południowo-zachodniej części stanu Ohio. „Kiedy patrzysz na to miejsce czujesz: «Tutaj jestem», t u ... poza tym (poza granicami miejsca) jest chaos, przyroda, rzeki, krajobrazy... Tutaj masz poczucie własnej obecności... Zająłem się ideą uczynienia widza obecnym, tym że «Człowiek jest obecny»”⁶⁷. Wspinając się na potężne kopce w dolinie Ohio, zwiedzający zyskuje widok bezkresnej przestrzeni wokół. Nie to jednak, zdaniem Newmana, decyduje o szczególnym wymiarze tego przeżycia: nie chodzi bowiem o samą przestrzeń, ani jakąkolwiek zewnętrzną, percypowaną formę. Tym, co rzeczywiście w tej sytuacji istotne, jest „odczucie czasu”, „fizyczne odczucie czasu”, które jest prymarnym, intensywnym doznaniem siebie – własnej obecności w jednostkowym „tu i teraz”. Kiedy indziej, mówiąc o tym doświadczeniu, Newman przywoływał też hebrajskie pojęcie *Makom* – „miejsce Boga”⁶⁸, mając na uwadze jedynie *doświadczaną* „świętość miejsca”, niezależną od religijnego kontekstu. W ten sposób znów – w zgodzie ze swoją „plazmiczną” koncepcją obrazu – akcentował bezpośrednie doświadczenie i uczestnictwo, jako przeciwieństwo reifikującego ujmowania z zewnątrz, opartego na formalistycznych kategoriach i homogenicznym, ilościowym pojęciu przestrzeni. W komentarzu do katalogu jednej ze swoich wystaw pisał: „Wolność przestrzeni, odczucie ludzkiej skali, „świętość miejsca”, są tym, co poruszające – nie rozmiar (staram się wyjść poza rozmiar), nie barwy (usiłuję stwarzać kolor), nie płaszczyzna (staram się ujawniać przestrzeń), nie to, co absolutne (chcę czuć i poznawać za wszelką cenę)”⁶⁹.

Ostatecznie nie napisany *Prolog do nowej estetyki* – pozostawiony w postaci krótkiego tekstu pod skromniejszym tytułem, traktować można jako *pendant* do nieznacznie go poprzedzającego *The Sublime is Now* (1948) – tekstu, w którym Newman kwestionował dominującą w zachodniej tradycji estetykę piękna, konfrontując ją z konkurencyjnym poszukiwaniem wzniosłości. W sztuce greckiej, opano-

⁶⁷ T. Hess *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, New York, 1971, s. 73.
Komentarz Newmana cytowany we wstępie redakcyjnym do późniejszej wersji tekstu, zatytułowanej *Ohio*, w: *Barnett Newman*, s. 174.

⁶⁸ B. Newman *Response to Thomas F. Mathews* (1969), w: *Barnett Newman*, s. 289.

⁶⁹ B. Newman z katalogu wystawy *Exhibition of the United States of America* (São Paulo, 1965), w: *Barnett Newman*, s. 186.

Dociekania

wanej przez pragnienie piękna, „poczucie uniesienia skupia się w doskonałej formie, sprowadza się do idealnej zmysłowości, w przeciwieństwie na przykład do gotyku i baroku, gdzie wzniosłość polega na pragnieniu zniszczenia formy, gdzie forma może być bezforemna”⁷⁰. Sztuka nowoczesna jawiła się Newmanowi w tym kontekście jako zdecydowany bunt przeciwko klasycznemu dziedzictwu antyku i renesansu – jego zdaniem jej głównym „impulsem było dążenie, by zniszczyć piękno”, a sam jej wysiłek zerwania z przeszłością i odrzucania zastanych form nosił znamiona wzniosłości⁷¹. Wzniosłość według Newmana nie może polegać na wykalkulowanych estetycznych efektach, jakimi mogłoby być wrażenie ogromu, fizycznej potęgi czy sugestia nieprzedstawialności. Wymaga ona odrzucenia wszelkich „skojarzeń ze starymi obrazami, zarówno tymi pięknymi, jak i wzniosłymi”⁷². Nie wynika też z wzniosłego „tematu”, jako że dawne treści mityczne są już martwe, należy skupić się na „ostatecznych emocjach”. Pisał Newman:

Nie potrzebujemy przestarzałych rekwizytów starych legend. Uwalniamy się od bagażu pamięci, asocjacji, nostalgii, legend, mitu, wszelkich narzędzi zachodnioeuropejskiego malarstwa. Zamiast wznosić k a t e d r y z Chrystusa, człowieka czy z „życia”, wnosimy je z siebie, z naszych uczuć. Obraz, jaki tworzymy, to samooczywiste objawienie, rzeczywiste i konkretne, zrozumiałe dla każdego, kto spojrzy na nie bez nostalgicznych okularów historii.⁷³

Jako rzecznik nowego amerykańskiego malarstwa, Newman usiłował odróżnić ów ruch negacji, jaki dostrzegał u swych awangardowych poprzedników, od wzniosłości odczuwanej w doświadczeniu pojedynczego dzieła, konkretnego obrazu, będącej stawką jego własnej twórczości i artystów z nim zaprzyjaźnionych. Działania europejskiej awangardy – argumentował – mimo swej wzniosłej rewolucyjnej energii prowadziły albo do estetycznego wyniesienia zwykłych, banalnych przedmiotów, albo do formalnego perfekcjonizmu sztuki geometrycznej. Nadal pozostawały zatem zamknięte w obrębie problematyki piękna – między aktem jego negacji a mimowolną restytucją. W twórczości amerykańskich malarzy natomiast gest zapoczątkowywania ze sceny historii form przenosi się do centrum samego aktu malarskiego. „Nagi rewolucyjny moment” – pisał Newman – polega na tym, by „zacząć od kreski, malować tak, jakby malarstwo nigdy wcześniej nie istniało”⁷⁴.

⁷⁰ B. Newman *The Sublime is Now*, s. 171.

⁷¹ Tamże, s. 172.

⁷² Tamże, s. 173.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ B. Newman w: *Jackson Pollock. An Artists' Symposium* (dyskusja „ARTnews” 1967), s. 192. Rozumienie aktu malarskiego jako wolnego, czystego gestu i nieprzewidywalnego zdarzenia, związane z modną w latach 40. i 50. filozofią egzystencjalną, było poniekąd dobrem wspólnym abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Artysta, stając przed płótnem, miał wyzbyć się wszelkich założeń i kalkulowania efektu. Najbardziej wpływowi interpretatorzy abstrakcyjnego ekspresjonizmu, jak

Wydaje się zrozumiałe, że w znanym tekście Jean-François Lyotarda *Wzniosłość i awangarda* Newman zajmuje ważne miejsce. Nie tylko bowiem jako pierwszy przed francuskim filozofem sięgnął on po tę nieco zakurzoną kategorię, by skojarzyć ją z aspiracjami najnowszej sztuki, ale stworzył jej interpretację, która w wielu punktach mogła być dla tamtego wzorem. W ujęciu Lyotarda wzniosłość twórczości awangardowej także wiąże się z jej antyformalnym nastawieniem, z uwalniającym ruchem samooczyszczenia i zapoczątkowywania, z odrzuceniem ustalonych norm smaku i wychodzeniem w nieznaną. W tekstach obydwu autorów akcent pada nie na całościowe awangardowe programy, ale na jednostkowe działanie i doświadczenie, nieliczące na *sensus communis* i sprzeczne z wszelką użytkową i komunikacyjną pragmatyką⁷⁵. Wzniosłość nie jest przez nich rozpatrywana w aspekcie przedmiotowym, ale przede wszystkim jako pewien modus doświadczenia czasowości, wykraczający poza porządek przyczynowy i narracyjną ciągłość.

Lyotard, mając dość dobrą znajomość twórczości Newmana i istniejących jej wykładni, pozwolił sobie na rozwinięcie częściowo niezależnej, odrębnej interpretacji, bliższej własnych filozoficznych zainteresowań. Pomiął zatem obecny u wczesnego Newmana problem tragizmu, a powracający stale wątek podmiotowej obecności potraktował jako niefortunny wyraz metafizycznego fundamentalizmu. Komentarze Newmana mówiące o uświadomieniu sobie własnego podmiotowego Ja w obliczu obrazu, zdaniem filozofa nie dostarczały trafnego opisu jego malarstwa – dosłownie i w przenośni za nim nie nadążyły. Tym bowiem, co uderzało i fascynowało Lyotarda w obrazach Newmana, było szczególne epifaniczne doświadczenie chwili – „zdarzenia”, które, jak pisał, wyprzedza wszelkie znaczenie⁷⁶. Owo „zdarzenie” według Lyotarda nie jest czymś, co świadomość ustanawia i potwierdza, lecz przeciwnie – tym, co zaskakuje i zbija ją z tropu⁷⁷. Dlatego – jak przekonywał – wszelkie sformułowania, wskazujące na jakąś całość, tożsamość i osobową obecność, w stosunku do tych płócien są chybione, wskazują bowiem na coś, co pojawia się w myśli jedynie *post factum* i w żaden sposób nie może uzasadniać ich epifanicznego charakteru⁷⁸. Pojęcie podmiotowej obecności nieuchronnie kojarzy się Lyotardowi z poszukiwaniem jakiejś metafizycznej podstawy, on-

Harold Rosenberg i Robert Motherwell podkreślali w nim autentyczność i spontaniczność malarskiej ekspresji. U Newmana dostrzec można inne rozłożenie akcentów: zamiast mówić o zanurzeniu w procesie twórczym i bezpośrednim doświadczeniu malarskiej materii, w geście malarza akcentował pierwotne odczucie własnej odrębności i obcości wobec świata – to, co określał jako świadomość tragizmu.

⁷⁵ Por. J.F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996 nr 2/3, s. 185.

⁷⁶ J.F. Lyotard *Newman. The Instant*, w: *The Lyotard Reader*, ed. by A. Benjamin, Blackwell, Oxford 1991, s. 247.

⁷⁷ J.F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, s. 174.

⁷⁸ J.F. Lyotard *Newman*, s. 247-248.

tologicznego fundamentu, z ruchem ustanawiania tożsamości, któremu on sam przeciwstawia zdarzeniową otwartość i wychodzenie w nieznanne. Całkowite odrzucenie czy pominięcie przezeń tej kwestii zasadza się więc na wyraźnym uproszczeniu w stosunku do tego ujęcia problemu, jakie śledziliśmy u Newmana.

W Lyotardowskiej, dość „heretyckiej” wykładni wzniosłości, szczególne doświadczenie, jakie niesie awangardowa twórczość (w tym dzieło Newmana), opiera się na poczuciu niemocy i upokorzenia naszej wyobraźni – opanowującej władzy form, którego nie rekompensuje bynajmniej świadomość istnienia jakiegoś wyższego, ponadmysłowego wymiaru: Boga, czy transcendentnego porządku idei, lecz co najwyżej momentalne poczucie, że „nieprzedstawialne” istnieje, że „zdarza się”, wbrew jakimkolwiek racjonalnym kalkulacjom i oczekiwaniom. Wzniosłość jest więc tutaj tożsama z zaprzeczającym nadrzędnej władzy podmiotu, ekstatycznym doświadczeniem „zdarzenia”. W przeciwstawny sposób natomiast ujmuje tę kwestię Paul Crowther, który skupiając się na zagadnieniu wzniosłości u Newmana, dowodzi, że w podstawowych zarysach swojego myślenia pozostał on wierny koncepcji Kanta⁷⁹. Doświadczenie wzniosłego dzieła sztuki miało być bowiem momentem uświadomienia sobie przez podmiot jego transcendentnego powołania. Liczne komentarze artysty na temat budzącego się w konfrontacji z płótnem poczucia własnego Ja, jego odrębności i obcości wobec świata, lęku, przerażenia – ale też godności w stawianiu im czoła, przemawiają na korzyść takiej interpretacji. Crowther słusznie przywraca i uwydatnia zlekceważony przez Lyotarda wątek podmiotowej samoświadomości. Mimo wszystko jednak nie należy zapominać o tym, że Newman, kiedy wspominał na przykład o „absolutnych emocjach”, nie posługiwał się konsekwentnie językiem Kanta. Porównanie takie ma więc swoje ograniczenia, a zwrócenie uwagi na zakładany w tekstach Newmana transcendentny, prawodawczy wymiar ludzkiego Ja, nie musi w sposób wiążący tłumaczyć oddziaływania jego obrazów.

Który z filozofów ma tu rację – która definicja wzniosłości jest wobec dzieła Newmana bardziej adekwatna? Crowther wydaje się bardziej skrupulatnym interpretatorem teoretycznych manifestów Newmana niż Lyotard, ale usilnie stara się upodobnić ich sens do koncepcji Kanta. Lyotard z kolei wybiera z Newmana to, z czym sam się identyfikuje, odbiegając częściowo od autorskiej wykładni, ale też dając znakomitą charakterystykę oddziaływania jego obrazów. W spornej kwestii podmiotowego Ja, która – zgodnie ze słowami Newmana – miałaby się znajdować w samym centrum jego malarstwa, jedno wydaje się pewne: podmiotowości tej nie należy sobie wyobrażać na wzór transcendentnej, metafizycznej podstawy, uosobienia zasady jedności i tożsamości. W takim rozumieniu nie jest ona zakładana jako warunek powstania obrazu, ani jego odbioru. Sam Newman mówił jedynie o doświadczeniu, w którym świadomość własnego ja się wyłania, a wszelkie charakterystyki owego Ja dotyczyły wyłącznie jego fenomenologicznego wymiaru:

⁷⁹ P. Crowther *Barnett Newman and the Sublime*, „Oxford Art Journal” 1984 nr 2 (vol. 7), s. 52-56.

Jedną z najbardziej przyjemnych rzeczy, jakie ktoś powiedział o moim malarstwie, jest to, że stojąc przed moim płótnem, miał poczucie własnej skali. [...] to właśnie pragnąłem osiągnąć: to, że widz przed moim obrazem czuje, że tutaj jest. Dla mnie poczucie miejsca jest nie tylko tajemnicą, ale wręcz metafizycznym faktem. Nie ufam temu, co epizodyczne i cząstkowe, i mam nadzieję, że moje obrazy mają siłę udzielania innym, tak jak to było ze mną, poczucia własnej całościowości, własnej odrębności, indywidualności, a jednocześnie poczucia związku z innymi, którzy także pozostają odrębni.⁸⁰

Ja, które wyobraża sobie Newman, w swojej jednorodności, autonomii i skrytym napięciu, Ja odpowiadające surowemu zdecydowaniu jego obrazów, władczo panujących nad swoją przestrzenią, jest – jak wielokrotnie zauważano – konstrukcją bardzo „męską”⁸¹. Niewiele ma ona jednak wspólnego z podmiotem kartezyjańskim, z racjonalnym, bezcielesnym przenikaniem i opanowywaniem rzeczywistości czy z kwestionowaną przez Lyotarda metafizyczną zasadą tożsamości. Ja, o którym mówił Newman, objawia się sobie w sytuacji apelu, w uświadomieniu relacji z tym, co wobec niego inne. Trafnie uchwycił to sam Lyotard, zauważając, że jako forma przekazu obrazy Newmana są w swojej „pragmatycznej organizacji” bliższe etyki niż estetyki czy poetyki. Wydaje się, jak gdyby nie było w nich retorycznej triady mówiącego, adresata i przedmiotu odniesienia. Jego obrazy „nic nie «mówią», nie są czymś przekazem. To nie Newman do nas mówi, on nie posługuje się malarstwem, aby nam coś pokazać. [...] Przekazem jest sama prezentacja, ona jednak niczego nie prezentuje, nie uobecnia, lecz sama jest obecnością”⁸². Newman „nadaje barwie, linii czy rytmowi zobowiązującą moc relacji twarzą w twarz”. Jest to zobowiązanie sformułowane w drugiej osobie – nie według modelu: „Popatrz na to (tam)”, lecz: „Spójrz na mnie” lub bardziej właściwie: „Posłuchaj mnie”⁸³. Newman byłby pewnie zadowolony z takiego opisu. Odbiegając możliwie daleko od myślenia o obrazie jako o pięknym przedmiocie, ewokuje on jednocześnie poczucie zanurzenia w nim – całkowitej bezpośredniości i ustanawiającego dystansu. Słowa te – wyraz głębokiego uznania dla dzieła Newmana – świadczą o łączącym ich obu, analogicznym przejściu od krytyki zachodniej metafizyki, to znaczy greckiej ontologii (i konsekwentnie – w przypadku Newmana greckiej estetyki), ku perspektywie etycznej. O ile jednak w zamyśle Newmana, doświadczenie, wywoływane przez jego obrazy, miało ugruntowywać podmiot w jego etycznych podstawach, to Lyoardowska, nomadyczna wizja subiektywności, przed takim „fundamentalizmem” się uchyla, a „miejsce”, w którym podmiot mógł się pojawić, na dobre zastępuje „chwila”.

⁸⁰ *Interview with David Sylvester*, s. 257-258.

⁸¹ Szerzej na ten temat pisze M. Leja (*Barnett Newman Solo Tango*).

⁸² J.F. Lyotard *Newman*, s. 244.

⁸³ Tamże, s. 242.

Dociekania

Abstract

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA
University of Łódź

Image as a Situation: Tragedy, Subjectivity and Painting According to Barnett Newman

In modern art history Barnett Newman is often regarded as a representative of American Abstract Expressionism or "Post-Painterly Abstraction". However, in his own view any such classification would seem highly problematic, because – as he said – his paintings remained "too abstract for the abstract expressionists and too expressive for the abstract purists". In his large body of writing on art – numerous statements and essays he wrote as a critic and curator – Newman declared a definitely anti-aesthetic, anti-formalist stance, based on the iconoclastic rejection of sensual beauty and formal purity as an end in itself. The article concerns the historical and conceptual background of Newman's conception of art, which for him should not be an aesthetic object, but an active "vehicle of abstract idea", a life embodiment of emotions – something that affects the viewer and places him in a specific situation. His view on his own painting may be related to Nietzsche's dialectic of the Dionysian and Apollonian in *The Birth of Tragedy*, which was for him one of it remains unceasingly disrupted by it. This sense of tragedy was presented by Newman as a characteristic quality of contemporary life and the immanent feature of human consciousness. His remarks on this question oscillated between anthropological generalisations and concrete references he made to the recent historical past: the destruction and atrocities of the second world war. In 1945 surrealist images stroke him as "prophetic tableaux of what the world was to see as reality". My point is that Newman's attitude and his sensitivity to various artistic expressions of terror and "horror of life" was partly shaped by this particular historical experience, while it was consequently "displaced" to a higher, more universal plane.

Świadeactwa

Zygmunt BAUMAN

Nieznajomi to groźba... Czyżby rzeczywiście?

Cokolwiek nie przydarzyłoby się miastom w toku ich długich dziejów, jedno pozostaje niezmiennie: miasta są terenami, na których nieznajomi są stale obecni, nie przestając być nieznajomymi, czyli obcymi. Wszechobecność obcych/nieznajomych, będących uparcie w zasięgu oczu i dłoni, wstrzykuje sporą, a niemalejącą dozę niepewności w czynności życiowe mieszkańców miast. Ta obecność jest obfitym i niewyczerpalnym źródłem niepokoju oraz drzemiącej zazwyczaj, lecz od czasu do czasu budzącej się do gwałtownych czynów, agresywności.

Nieznajomi – obcy – stanowią także wygodne, bo stale będące pod ręką ujście dla naszego wrodzonego strachu przed tym, co nieznanne, niepewne i nieprzewidywalne. Egzorcyzmując nieznajomych z naszych domów i ulic, możemy, choćby i na krótką tylko chwilę, przepędzić nawiedzającego nas upiora niepewności; symbolicznie przynajmniej go spopielić, puszczając z ogniem jego kukłę... Jednakże na przekór wszelkim obrządkom egzorcyzmu, nasze płynno-nowoczesne życie pozostaje uparcie niepewne, nieobliczalne i kapryśne; poczucie ulgi bywa na ogół krótkotrwałe, zaś nadzieje wiązane z nawet najbardziej bezwzględnyymi poczynaniami wędzną tuż po zakiełkowaniu...

Nieznajomy to z definicji człowiek o nieznanym nam pobudkach i skłonnościach, zamiarach i zwyczajach, których możemy się domyslać, ale nie możemy być całkowicie pewni. We wszystkich równaniach, które układamy przy zastanawianiu się nad tym, co robić i jak się zachować, nieznajomy pozostaje zmienną nieznaną. Nieznajomy to w końcu „nie-znajomy”; dziwne stworzenie, którego zamiary i reakcje mogą być całkowicie inne od zamiarów i reakcji zwykłych (zwykajnych, znanych nam) ludzi. (Tę ich cechę chwytają celnie asocjacje znaczeniowe angielskiej nazwy nieznajomego: „stranger”, nieznajomy, ale zarazem ktoś „strange”, dziwaczny). Nawet jeżeli nie zachowują się agresywnie i nie dają powo-

du do niechęci, już sama obecność nieznajomych krępuje z racji tej ich cechy i przysparza kłopotu, bowiem czyni trudniejszym jeszcze i tak przecież niełatwe zadanie przewidzenia skutków naszych poczynań i skalkulowania szansy ich sukcesu. Jednakże obracanie się w tej samej, co nieznajomi przestrzeni, a więc ich (chciana czy niechciana) bliskość fizyczna jest stanem, który mieszkańcy miast przywykli uważać za nader trudny, a pewnie i całkiem niemożliwy do uniknięcia.

A ponieważ ustawiczna bliskość nieznajomych jest dla mieszkańców miast wyrokiem losu nie do odwołania, m u s z ą oni projektować, poddawać próbom i wciąż na nowo weryfikować jakieś *modi co-vivendi*, które pozwoliłyby uczynić współżycie strawnym, a życie znośnym. Sam modus jest jednak kwestią w y b o r u. A raczej jest przedmiotem wyborów ustawicznych, dokonywanych na co dzień i co chwila, w każdym działaniu lub jego zaniechaniu – z rozmysłem czy bez, celowo czy mimochodem. Ów modus jest wytworem świadomej decyzji lub mechanicznego posługiwania się przyjętymi obyczajami; może być następstwem głębszej refleksji i szerokiej dyskusji albo kolejnej fali mody. A zauważmy, że rezygnacja z poszukiwania *modus co-vivendi* jest także jednym z możliwych wyborów...

O Sao Paulo na przykład – najrozleglejszym, najtłoczniejszym i najszybciej rozrastającym się mieście Brazylii – Teresa Caldeira pisze: „Sao Paulo jest dziś miastem murów. Fizyczne bariery wznoszone są wszędzie – wokół domów, mieszkań, parków, placów, biurowców i szkół... Nowa estetyka bezpieczeństwa kształtuje wszystkie typy budowli i narzuca nową logikę nadzoru i dystansu...”. Każdy, kogo na to stać, nabywa rezydencje w „kondominium” będącym z założenia pustelnią: fizycznie wewnątrz miasta, lecz społecznie i duchowo poza jego granicami: „Grodzone (*gated*) społeczności (*communities*) mają być oddzielnymi światami. Ich prospekty zapowiadają «totalny styl życia», który ma stanowić alternatywę dla jakości życia oferowanej przez miasto z jego podupadłą przestrzenią publiczną”. Wiodącą cechą kondominium jest jego „izolacja i oddalenie od miasta ... Izolacja oznacza odcięcie się od tych, którzy uznawani są za społecznie gorszych”, a jak podkreślają deweloperzy i agenci nieruchomości, „kluczowym czynnikiem by to zapewnić jest bezpieczeństwo. Oznacza ono przegrody i mury otaczające kondominium, całodobowy nadzór strażników kontrolujących wejścia, a także wielorakie sposoby trzymania innych za bramą i infrastruktury mu służące”¹.

Jak wszyscy wiemy, płoty nie mogą nie mieć dwóch stron... Dzielą więc one ciągłą skądinąd przestrzeń na „wnętrze” i „zewnątrze” – z tym, że co jest „wnętrzem” dla ludzi po jednej stronie płotu, jest „zewnątrzem” dla tych, co się znaleźli po drugiej. Mieszkańcy kondominiów odgradzają się od zgiełku i trudu miejskiego życia, zamykając się w oazach spokoju i bezpieczeństwa. Lecz tym samym oddzielają wszystkich innych od przyzwoitych, miłych i bezpiecznych terenów miejskich – skazując ich na zapuszczone, podlejsze z reguły i nędzne, a stygłą obarczone dzielnice. Ogrodzenie separuje „dobrowolne getto” wybrane przez tych

¹ T. Caldeira *Fortified Enclaves. The New Urban Segregation*, „Public Culture” 1996, s. 303-328.

Bauman Nieznajomi to groźba... Czyżby rzeczywiście?

z gór społecznych od przymusowych gett na jakie skazano tych na doły zepchniętych. Dla okopanych w dobrowolnym getcie, te inne getta, getta z musu, są miejscami „do których my się nie zapuszczamy”, gdy dla tych zamkniętych w ich wnętrzu, są miejscami „z których nie możemy się wydostać”.

Jak na ironię, miasta, które zakładano celem schronienia się przed groźbą czającą się na zewnątrz wałów dziś coraz częściej kojarzą się z siedzibą zagrożeń. Jak ujmuje to Nan Ellin:

Czynnik strachu niewątpliwie wzrósł, na co wskazuje coraz większa ilość zaopatrzonych w alarmy samochodów, barykadowanych bram wejściowych i osiedlowych systemów alarmowych, a także popularność „odgrodzonych” i „bezpiecznych” osiedli dla wszelkich grup wiekowych i dochodowych, oraz coraz bardziej wścibski nadzór nad przestrzenią publiczną, nie wspominając już o niekończącym się potoku alarmów o niebezpieczeństwach płynącym nieprzerwanie ze środków masowego przekazu.²

Rzeczywisty czy domniemany stopień zagrożenia dla ciała i własności staje się głównym argumentem rozważanym przy ocenie zalet i wad domostwa i rejonów mieszkaniowych. Granie na strachu przed zagrożeniem jest osią strategii marketingowych uprawianych na rynku nieruchomości. Korzenie niepewnej przyszłości, kruchości społecznych pozycji i poczucia egzystencjalnego zagubienia, nieodłącznie towarzyszące nam w „płynie nowoczesnym” świecie, tkwią z reguły daleko poza zasięgiem jednostkowych poczynań, ale namiętności, które wzbudzają, skupiają się na ogół i wyładowują na celach w zasięgu dłoni, a w ostatecznym rachunku na trosce o bezpieczeństwo osobiste. Obawy znajdują ujście w praktykach segregacji i wykluczania. Przestrzeń miejska staje się teatrem wojny podjazdowej, której celem i główną stawką jest kontrola nad dostępem do niej.

Jak zauważa Steven Flusty, wnikliwy badacz współczesnych tendencji w architekturze amerykańskich miast, obsługa terenowych wojen, a szczególnie poszukiwanie coraz wymyślniejszych sposobów zagradzania przeciwnikowi dostępu do zagarniętych terenów, jest tam główną troską i siłą napędową architektury i urbanistyki. Innowacjami wybijanymi na plan pierwszy w prospektach reklamowych są „tereny prohibicyjne” – „tak pomyślane, by przechwytywać, odpierać lub odcęzać potencjalnych użytkowników”. Jawnie głoszonym celem „terenu prohibicyjnego” jest oddzielanie, separowanie i wykluczanie – a nie dostarczanie mostów, udogodnianie dostępu i zachęta do zatrzymania się na dłużej lub wyznaczania spotkań. Celem nie jest ułatwianie, lecz przerywanie komunikację, nie łączenie, lecz rozłączanie. Zauważone, odnotowane i skatalogowane przez Flusty’ego nowości architektoniczno-urbanistyczne są uaktualnionymi technicznie odpowiednikami fos, mostów zwodzonych, wież, wałów obronnych i otworów strzelniczych w starodawnych miastach-twierdzach; tyle, że miast jednoczyć mieszkańców w obronie miasta przed zewnętrznymi wrogami, służą temu, by mieszczań dzielić i skłócać. Pośród

² N. Ellin *Shelter from the Storm, or From Follows Fear and Vice Versa*, w: *Architecture of Fear*, ed. by N. Ellin, Princeton Architectural Press 1997, s. 13, 26.

nowości odnotowanych przez Flusty'ego znalazł się „teren wykrętny” (*slippery*) – „do którego nie można się dostać z powodu z powodu wijących się nieskończenie dróg dojścia lub całkowitego takowych braku”; „teren ciernisty” – „na jakim nie sposób się wygodnie usadowić, bo przeszkadzają w tym wbudowane w ściany zraszacz dla odstraszania włóczęgów lub spadzistość ławek uniemożliwiająca dłuższe przesiadywanie”; wreszcie „teren irytujący” – „do pozostawiania na którym zniechęca jawna a natrętna obserwacja przez patrole lub podglądanie przez kamery przekazujące to co widzą do central ochroniarskich”. Wszystkie te urządzenia, a także liczne inne im podobne, mają to samo na celu: wyciąć z miejskiego otoczenia eksterytorialne enklawy i przeobrazić je w minifortece, wewnątrz których członkowie supraterytorialnej elity mogą hołubić, kultywować i pielegnować swą cielesną niezależność i duchową izolację od sąsiedztwa i nimi się napawać³.

Zjawiska opisane przez Stevena Flusty'ego są najbardziej wyrafinowanymi technicznie przejawami „miksofobii” – nader rozpowszechnionej reakcji na przyprawiającą o zawrót głowy, strachem napawającą i wycieńczającą nerwowo różnorodność typów ludzkich oraz stylów życia, ocierających się o siebie codziennie na ulicach współczesnych miast także w „pospolitych” (czytaj: niechronionych przez „tereny prohibicyjne”) dzielnicach mieszkalnych. Dawanie ujścia skłonnościom segregacjonistycznym może ulżyć wzrastającemu napięciu: może tych zbijających z pantałyku międzyludzkich odmienności nie da się przezwyciężyć, a tym bardziej ze sobą pogodzić – ale czy nie da się przynajmniej odsączyć z jadu z ich żądań, jeśli każdą formę życia zamknie się w osobnej a odizolowanej, dobrze oznakowanej i bacznie strzeżonej enklawie... A może istnieje choćby szansa na to, byśmy sobie, naszym bliskim i innym „takim jak my” ludziom zapewнили terytorium wolne od tego zamętu i chaosu, owych nie dających się ani usunąć ani wygoić dolegliwości pospolitych miejskich obszarów...

„Miksofobia” objawia się w dążeniu do wysp jednolitości i tożsamości pośród morza różnorodności i różnic. Przyczyny miksofobii są banalne – łatwe do zrozumienia, choć nie całkiem łatwe do wybaczenia. Jak sugeruje Richard Sennett, „uczucie «my», które wyraża się w pragnieniu otaczania się ludźmi do mnie podobnymi, jest sposobem na unikanie uciążliwej potrzeby głębszego wglądu w samego siebie”. Obiecuje ono tym samym pewien rodzaj duchowego wygodnictwa: ułatwienie współprzebywania przez skasowanie wymogu wzajemnego zrozumienia, negocjacji i kompromisu:

Naturalna dla obrazu wyidealizowanej wspólnoty jest chęć uniknięcia rzeczywistego w niej uczestniczenia. Poczucie się do wspólnoty więzi przy odmowie wspólnoty doświadczeń wynika w pierwszym rzędzie ze strachu przed zaangażowaniem, przed wynikającymi zeń trudnościami i wyzwaniem, przed bólem, jaki mogą one zadać.

Dążenie do „wspólnoty podobieństw” jest znamieniem wycofania nie tylko z odmienności tego, co pozostało na zewnątrz – lecz również ze zobowiązań wobec

³ S. Flusty *Building Paranoia*, w: *Architecture of Fear*, s. 48-52.

żywiolowych, choć burzliwych, angażujących, a wszak uciążliwych interakcji z tymi „podobnymi do mnie”, tymi, co wewnątrz⁴.

Wybór drogi wskazywanej przez miksofobiczną strategię ma konsekwencje zgoła inne od oczekiwanych: im większego rozpędu i energii nabierają poczynania przez tę strategię podpowiadane, tym mniejsza jest ich skuteczność. Im dłuższy jest czas, który ludzie spędzają w towarzystwie „takich jak my”, „swoich”, z którymi obcują pobieżnie i naskórkowo, nie ryzykując nieporozumienia i nie doświadczając potrzeby wzajemnego zrozumienia między odrębnymi światami znaczeń – tym większe jest ryzyko, że odcują się sztuki dochodzenia wspólnych znaczeń oraz dopracowywania się modusu *co-vivendi* – lub zgoła nie zdołają się jej nauczyć. Przejęci więc większym jeszcze lękiem przed „innością”, skrzętniej jeszcze niż wprzód unikać będą okazji spotkania z nią twarzą w twarz. A znów widok nieznajomych przeraża tym bardziej, im większym się ich łukiem na co dzień omija i im rzadziej się ich napotyka. *Summa summarum*, szansa na wzajemne porozumienie, które mogłoby pogodzić inność współmieszkańców świata z własnym jego obrazem i modelem własnego w nim życia, kurczy się nieustępliwie, jeśli w ogóle miała okazję się pojawić. Miksofobia może być powodem dążenia do jednolitych a terytorialnie izolowanych środowisk, lecz to właśnie praktyka separacji terytorialnej, do jakiej pobudza stanowi jej główne źródło życiodajnego pokarmu.

Miksofobia nie jest jedyną tendencją zmagającą się o lepsze na miejskich polach bitewnych. Życie w mieście jest doświadczeniem notorycznie ambiwalentnym. Pociąga i odstrasza zarazem, a przy tym dokładnie te same aspekty życia w mieście naprzemian lub równocześnie przyciągają lub odstrasza. Trudna do wchłonięcia i zaasymilowania różnorodność środowisk miejskich jest powodem do obaw, jednakże to temu samemu skrzącemu się od niespodzianek krajobrazowi miejskiemu, zawsze nowych zaskakujących uroków pełnemu, przysługuje niezwykła siła przyciągania i moc uwodzicielska.

Bycie wrzuconym w oślepiąco migotliwe i ogłuszająco hałaśliwe widowisko życia miejskiego o wciąż modyfikowanym, a chronicznie nieprzewidywalnym scenariuszu nie jest doświadczane – jednoznacznie – jako katusza; ani też chronienie się przed nim nie jest przeżywane bez mieszanych uczuć. Miasto prowokuje i żywi zarówno miksofilię jak i miksofobię. Ambiwalencji nie da się uniknąć: im rozleglejsza wszak i bardziej niejednorodna jest miejska sceneria, tym więcej atrakcji może zaoferować i dostarczyć. Zagęszczenie odmienności ma, niczym magnes, dwa bieguny. Przyciąga i odpycha, kusi coraz to nowsze zastępy ludzi znudzonych otępiającą monotonią wiejskiego lub małomiasteczkowego żywota, rozczarowanych jego powtarzalnością, zawiedzionych brakiem szans. Różnorodność jest obietnicą zwielokrotnienia perspektyw dopasowanych do wszelakich umiejętności i smaków. Jest więc miksofilia, tak samo jak miksofobia, samonapędzającą, samorosnącą i sa-

⁴ R. Sennett *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, Faber & Faber, London 1996, s. 39.

mowskrzeszającą się tendencją. Nie zapowiada się, by któraś z dwóch przeciwnych tendencji miała się wyczerpać czy stracić na wigorze. Miksofobia i miksofilia współżyją ze sobą w każdym mieście, ale także w duszy każdego mieszkańca miasta. Jest to wprawdzie to koegzystencja niełatwa, pełna wściekłości i wrzasku, ale pełna sensu dla ludzi, którzy przeżywają jej ambiwalencję na co dzień.

Wszystko zaczęło się w Stanach, lecz przeciekło do Europy i obecnie rozlało się na większość krajów europejskich: tendencja do tego, by lepiej sytuowani mieszkańcy miast wykupywali się z tłocznych ulic miejskich, na których wszystko może się zdarzyć i mało co można przewidzieć, do „osiedli grodzonych”: obwarowanych zabudowań z rygorystyczną selekcją, otoczonych uzbrojonymi strażnikami i naszpikowanych kamerami telewizyjnymi i antywłamaniowymi alarmami. Ci szczególnie, którzy wkupili się w ściśle strzeżone „osiedla grodzone”, płacą krocie za „ochronę”: to jest za pozbycie się wszelkich intruzów. Zamknięte w murach „społeczności” to zbiorowisko jednoosobowych czy jednorodzinnych kokonów zawieszonych w przestrzennej próżni.

Wewnątrz osiedli grodzonych ulice zieją przeważnie pustką. Więc jeżeli ktoś, „kto nie należy” – nieznamy – pojawi się na chodniku, będzie z miejsca spostrzeżony – zanim wyrządzi psotę lub krzywdę. W rzeczy samej każdy, kto przejdzie pod oknami lub drzwiami, może podpaść pod kategorię obcego intruza, którego zamiarów ani następnego kroku nie można być pewnym. Pewnie to łazik, włóczęga czy inny natręt o niecnym zamiarach. Żyjemy wszak w dobie telefonów komórkowych (nie wspominając o takich już wygodnych urządzeniach, jak MySpace, Facebook czy Twitter): przyjaciele mogą wymieniać SMS-y, zamiast się odwiedzać, znani nam ludzie są cały czas „online” i mogą nas zawsze z góry powiadomić o swoim zamiarze wpadnięcia na chwilę. Niezapowiedziane pukanie do drzwi lub niespodziewany dzwonek są w tych warunkach „wypadkiem nadzwyczajnym”, zdarzeniem wyjątkowym, sygnałem potencjalnego zagrożenia. To tak, jakby ulice „grodzonego osiedla” celowo świeciły pustkami – by wtargnięcie nieznanego lub kogoś, kto się zachowuje jak nieznamy, było dla niego zbyt ryzykowne by próbował.

Często używane określenie „grodzona społeczność” (czy nawet wspólnota: „gated community”) jest mylne i w błąd tylko wprowadza. Jak czytamy w sprawozdaniu badawczym z 2003 roku, opublikowanym przez University of Glasgow, „na ogrodzonym obszarze” nie widać „pragnienia nawiązywania kontaktu [...] Poczucie wspólnoty jest tu mniejsze niż gdzie indziej”. Jakby mieszkańcy (a w ich imieniu także i agenci nieruchomości) nie uzasadniali przedkładania grodzonych osiedli nad otwarte, kosmicznych czynszów i cen za metr kwadratowy nie płaci się po to, by znaleźć sobie „wspólnotę” do „należenia” tego irytująco wścibskiego „zbiorowego natręta”, otwierającego podstępnie ramiona tylko po to, by zawrzeć w uścisku jak w żelaznych kleszczach. Nawet jeżeli twierdzą inaczej (i czasem w to wierzą), ludzie płacą za u w o l n i e n i e ich od towarzystwa: za to, b y b y ć z o s t a w i o n y m i w s p o k o j u – samym sobie. Wewnątrz murów, za elektronicznie zatrzaskiwaną bramą mieszkają samotnicy: ludzie, którzy tolerują „wspól-

Bauman Nieznajomi to groźba... Czyżby rzeczywiście?

notę” (w „sieć” nomen omen przemianowaną) wtedy i tylko wtedy, gdy przyjdzie im na to ochota...

Większość badaczy uważa, że głównym powodem, dla którego ludzie zamykają się wewnątrz murów i CCTV „zamkniętych osiedli”, jest ich pragnienie – świadome czy nie, jawnie deklarowane czy domyślne – by trzymać się z dala od licha, czyli w bezpiecznej odległości od nieznajomych. Nieznajomy może być niebezpieczny, nieznajomy to tyle, co potencjalna groźba – a czego poszukiwacze grodzonych osiedli pragną najbardziej, to pewności, że niebezpieczeństwa zażegnane są nim się zbliżą i nic zatem nie grozi; chcą nabyć pewność że mogą uwolnić się od dręczącej, onieśmielającej, obezwładniającej obawy niepewności. Ufają – żywią nadzieję – że zostawiają obawy po tamtej stronie osiedlowej bramy wjazdowej.

Szkopuł w tym, że jest więcej powodów niepewności. Wieści o rzeczywistym czy domniemanym wzroście przestępczości, szajkach włamywaczy lub zbrodniach seksualnych czających się za najbliższym rogiem w oczekiwaniu okazji do ataku są tylko jednym z licznych. Bo przecież i posada jest niepewna, a więc i źródło naszego utrzymania, nasza pozycja społeczna, godność, prestiż i szacunek własny. I to mozolnie budowane, tak nam drogie stadło małżeńskie czy partnerskie, nie jest bynajmniej niezawodne i bezpieczne: nie raz docierają do uszu odgłosy wstrząsów podziemnych, i nie dziw, że straszy widmo trzęsienia ziemi. Znamemu, nam, umiłowanemu przez nas, przytulnemu otoczeniu grozić może każdej chwili wyburzenie dla oczyszczenia gruntu dla całkiem innych użytków. Skrajnie naiwne byłoby oczekiwanie, że wszystkie te uzasadnione lub nieuzasadnione niepokoje można uspić czy wygasić przez otoczenie się murami, uzbrojonymi strażnikami i kamerami telewizyjnymi.

Ale co z owym głównym ponoć powodem, dla którego opowiadamy się za wyborem „grodzonego osiedla”: z naszym strachem przed fizyczną napaścią, przemocą, włamaniem, kradzieżą, natrętnymi żebrakami? Czy przynajmniej tego strachu się nie pozbedziemy? Ale jak z badań wynika, nawet zyski nie rekompensują strat. Ryzyko napadu czy rabunku może rzeczywiście spaść, gdy otoczmy się murami (aczkolwiek badania przeprowadzone niedawno w Kalifornii, prawdopodobnie najbardziej dotkniętej obsesją ogrodzeń, wskazują na brak w tym względzie różnicy pomiędzy zamkniętymi a otwartymi przestrzeniami) – lecz strachu, że się zdarzyć mogą, nie da się uśmierzyć. Anna Minton, autorka gruntownego studium *Ground Control. Fear and Happiness in the Twenty-First-Century City*, powołuje się na przypadek Moniki, która „spędziła bezsenną noc, bojąc się bardziej niż kiedykolwiek przedtem, mieszkając przy zwykłej ulicy”, gdy „pewnej nocy opórządzenie elektroniczne bramy osiedlowej zepsuło się i brama była przez noc całą na oścież otwarta”. Miast się rozpraszać, niepokój za murami wzrasta. Podobnie rośnie uzależnienie spokoju ducha mieszkańców od „nowych i udoskonalonych” gadżetów high-tech, mających zabezpieczać przed niebezpieczeństwami i strachem przed nimi. Im większą ilością gadżetów się otaczamy, tym większy jest strach, że coś może „nawalić”, „wysiąść”, przestać działać z braku dostawy prądu. A nadto, im mniej czasu ze strachu przed groźnymi następstwami spędzamy w otoczeniu

nieznajomych, tym bardziej „kurczy się nasza wytrzymałość na zaskoczenia i tolerancja dla nieoczekiwanych sytuacji”⁵ i tym trudniej nam się znaleźć w konfrontacji, z burzliwą żywotnością, wielorakością i tempem życia miejskiego – nie wspominając już o szansie czerpania z nich przyjemności. Barykadowanie się w zamkniętych osiedlach po to, by przepędzić lęki, podobne jest opróżnianiu basenu z wody dzieci mogły się bezpiecznie uczyć pływania...

Oscar Newman, głośny urbanista amerykański i architekt, zasugerował w 1972 roku, w artykule pod wiele mówiącym tytułem *Defensible Space. People and Design in the Violent City*, że lekiem zapobiegawczym przeciwko obawie przemocy miejską jest wytyczanie i fortyfikowanie klarownie zakreślonych granic, obliczone na to, by zniechęcić nieznajomych do ich przekraczania. Miasto kipi przemocą i pełne jest niebezpieczeństw ponieważ – jak uznał Newman wraz z całą rzeszą jego entuzjastów i gorliwych wyznawców – roi się w nim od „strangers” – obcych, nieznajomych. Chcesz zapobiec nieszczęściu? Utrzymuj nieznajomych na bezpieczną odległość. Spraw, by teren, w jakim się znajdujesz, był zwarty, jasno oświetlony, widoczny na przestrzał, łatwy do ogarnięcia wzrokiem – a wszystkie twoje lęki znikną; będziesz mógł w końcu zakosztować rozkosznego smaku bezpieczeństwa...

Doświadczenie sugeruje wszakże coś zgoła innego. Troska o to, by obrany teren „nadawał się do obrony”, i gorączkowe zabiegi z niej wynikłe, owocują dramatycznym wzrostem obawy przed grożącym niebezpieczeństwem. Czynności i przedmioty przypominające natrętnie, że „bezpieczeństwo jest problemem”, dodają wciąż paliwa do tłącego się niepokoju... Jak ujęła to Anna Minton w swojej ostatniej pracy: „Paradoks zabezpieczenia polega na tym, że im lepiej ono działa, tym bardziej winno stawać się zbędne. Tymczasem starania o zabezpieczenie uzależniają” – całkiem jak narkotyk... Bezpieczeństwa i zabezpieczeń nigdy dosyć. Gdy raz zaczniesz się mozolić zakreślaniem i uszczelnianiem granic, twoim mozołom nie widać będzie końca. Głównym wygranym jest nasz strach: rozkwita bujnie, karmiąc się naszym mylnie nakierowanym i na manowce wiodącym wysiłkiem jego się pozbycia.

W ostrej opozycji do porad Newmana stoją zalecenia stawiane przez Jane Jacobs: to właśnie w tłoku miejskiej ulicy obfitującej w nieznajomych możemy znaleźć ratunek przed lękiem nasycającym życie w mieście, tej „wielkiej niewiadomej”. Ratunek ów znajdziemy w u f n o ś c i – destylowanej z mnóstwa krótkich, przelotnych i zdawkowych spotkań/kontaktów przechodnia z przechodniem. Z osadów i trwałych śladów przygodnych spotkań uformuje się tkanka bycia-we-wspólnocie, zespalana szacunkiem wzajemnym i zaufaniem. To brak ufności jest dla miejskich ulic katastrofą – twierdzi Jacobs⁶.

⁵ A. Minton *Ground Control. Fear and Happiness in the twenty First Century City*, Penguin, London 2009, s. 171.

⁶ J. Jacobs *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, London 1981.

Bauman Nieznajomi to groźba... Czyżby rzeczywiście?

Mirosław Bałka zaczyna tam, gdzie Jane Jacobs kończy, osiągając za pomocą jednej śmiałej, prostej a czytelnej instalacji to, co armia badaczy próbowała wykonać i wytłumaczyć w setkach uczonych a trudnych do przebicia się książek.

Na oścież otwarta brama do pojemnika trzydziestometrowej długości, przypominającego kształtem tunel, jest szeroka i zachęca gościnnie do wejścia, jak to czynić winny dojścia do przestrzeni publicznej – przestrzeni do wspólnego użytku przeznaczonej. Na końcu tunelu, do którego spenetrowania zaprasza nas Bałka, nie ma światła. Nie ma nic ciemniejszego od tego czarnego jak smoła wnętrza. „Ciemność”, jak wiemy, jest uosobieniem tego, co zatrważa, budząc lęk przed tym, co nieznanne, co zdarzyć się może, a czego przewidzieć się nie da. Ciemna przestrzeń może ci się wydać pusta dlatego tylko, że twój wzrok jest wątki, twoja zdolność przebijania wzrokiem ciemności mizerna, twoja wyobraźnia uboga i zawodna... Ta zmysłowa pustka może być tylko osłoną tajnego legowiska straszliwych doznań cielesnych. Podejrzewasz – w i e s z – że w ciemnej przestrzeni wszystko może się zdarzyć, ale nie wiesz, czego winieneś się spodziewać, a już na pewno, jak sobie z nim poradzić, gdy się już wydarzy.

Nikt nie miałby ci tego za złe, gdybyś się zawahał przed zanurzeniem się w tej otchłani ciemności, jeśliś się w Sali Turbiny Galerii Tate Modern znalazł sam. Samotna wyprawa do kresu ciemności jest czymś, na co stać tylko najbardziej zuchwałych śmiarków lub krańcowo bezmyślnych awanturników. Na szczęście, tyle ludzi wokół, a wszyscy pchają się do wnętrza tunelu! A i z owego wnętrza dobiegają odgłosy kroków i rozmów tylu innych, których jeszcze nie widzisz! Gdy w końcu i ty także znajdziesz się w środku, poczujesz całym ciałem ich obecność. Nie natrętną, odstręczającą obecność, lecz kojącą i dobrotliwą: obecność nieznajomych cudownie przemienionych w bliźnich, obcych przeobrażonych we współtowarzyszy. Obecność emanująca zaufaniem, nie trwogą.

Gdyś się pogrążył w mrozącej umysł i zmysły pustce Wielkiej Niewiadomej, odczujesz, że człowieczeństwo jest twoim ratunkiem; w cieple ludzkiego współbycia twoje zbawienie.

W każdym razie tego się nauczyłem i tę naukę wyniosłem z obcowania z kolejnym arcydziełem Mirosława Bałki. I za to jestem mu wdzięczny.

Ulice należące do „terenów nadających się do obrony” i do „grodzonych osiedli” domagają się opróżnienia z intruzów, choć myśli i czyny związane z opróżnianiem ich od intruzów były tym właśnie, co uniemożliwia ich opróżnienie ze strachu. Tunel w Sali Turbiny jest, na odwrót, wypełniony do granic intruzami, ale za to gruntownie opróżniony ze strachu. Magicznym sposobem najciemniejsza z przestrzeni przeobraziła się w obszar najbardziej wolny od lęku. Czego też magia człowieczeństwa dokonać nie potrafi!

Przypuszczam, że słowo „strach” nie przyjdzie ci do głowy, gdy zechcesz opisać przyjacielom swoje tunelowe przeżycia. A być może opowiadać im będziesz o uciechach i rozkosznych, kojących, radość przynoszących doznaniach...

Świadectwa

Abstract

Zygmunt Bauman

Strangers are Dangers... Are they?

A commentary originally published in a catalogue accompanying the most recent installation by Mirosław Balka at the Tate Modern, titled *How It Is*. Balka's work is situated in the context of modern town-planning sciences; considered is the role of fear of unknown people/strangers as a phenomenon defining post-modern urban life. Enclosed settlements are focused on as an ambiguous attempt at coping with such fear, as are social consequences of people getting separated from one another in urban areas. According to Bauman, "strangers also provide a convenient – indeed a handy one – vent for our inborn fear against the unknown, uncertain and unforeseeable. Having expelled „unknown people” from our houses and streets, we are left with a horrifying spirit of uncertainty, even if just for a little while; we subject it to exorcism: a terrifying effigy of uncertainty is then rendered subject to symbolic combustion". In the essayist's opinion, Balka's work helps get rid of this fear through reminding urban dwellers how important community is in a threat situation, as is the other human being and perception of the stranger as a friend rather than enemy.

Izabella MIGAL

„Człowiek – strzęp przegranej historii”⁷.
O Warłamie Szalamowie.

Jam nędzarz, samotnik i łachmaniarz,
Nie mam ognia.
Fioletowy polarny mrok
Ugaśli go za dnia.

Zwierzam się bladej ciemności
Z moich wierszy,
Bo ona nie posądza mnie
O grzeszne myśli.

Mróz wyrывa mi oskrzela,
Zastyga mój grymas.
Łzy moje jak kamienie,
Ciało jak lodowaty głaz.

Powtarzam poematy własne,
Krzyczę.
Nic nie słyszą nagie drzewa,
Jest to czasami straszne.⁸

Warłam Szalamow, jak sędzę, jest znany polskiemu czytelnikowi przede wszystkim jako autor *Opowiadań kołymskich*. Rosjanie także częściej sięgają po *Opowiadania kołymskie* niż po poetyckie *Zeszyty kołymskie*. W księgarniach Petersburga ciężko odnaleźć tomiki poezji Szalamowa. Literaturoznawcy rosyjscy częściej piszą o jego prozie niż wierszach, jeszcze mniej uwagi zyskały eseje tego pisarza. „Sporo wnieśli do badań nad twórczością Szalamowa literaturoznawcy polscy, którzy zresztą zajęli się nią, choć często tylko wstępnie lub fragmentarycznie, wcześniej od swoich kolegów w ojczyźnie pisarza”⁹. Wśród tych badaczy wymienia Fran-

⁷ Tytuł zaczerpnięty z wiersza *Smutek jest częścią życiowej nostalgii* W. Iwaniuka (W. Iwaniuk *Moje obłąkanie*, Lublin 1990, s. 42).

⁸ W. Szalamow *Ja biednie, odinok i nag...*, w: tegoż *Sichotvorenija*, wyb., oprac., przyp. I. Sirotinskaja, Moskwa 1998, s. 8 [przekł. mój – M.J.]

⁹ F. Apanowicz „Nowa proza” Warłami Szalamowa. *Problemy wypowiedzi artystycznej*, Gdańsk 1998, s. 16.

ciszek Apanowicz Andrzeja Drawicza, Annę Rażną, Izabelę Sariusz-Skąpską, ale zajęli się oni wyłącznie prozą Szałamowa. Zastanawiające jest porównanie *Opowiadań kołymskich* do prozy obozowej Borowskiego i Nałkowskiej, przeprowadzone przez Andrzeja Drawicza¹⁰. Istnieją polskie wspomnienia z pobytu w obozie na Kołymie. Wymienić należy chociażby *Księżkę o Kołymie* Anatola Krakowieckiego znanego przed II wojną dziennikarza „IKC”. Bliski Szałamowowi jest Herling-Grudziński i *Kazachstańskie noce* Herminii Naglerowej. Podobieństwo twórczości tych trojga pisarzy tkwi raczej w formie niż w doświadczeniu i światopoglądzie, choć i tu można zauważyć pewne zbieżności. Podejmują oni próbę podporządkowania faktów własnej biografii i historii regułom obowiązującym w literaturze, a także pogodzenia prawdy z kategoriami estetycznymi, obejmujących nie tylko to, co piękne. Pisarze ci oprócz trybu wspomnieniowego uruchamiają dodatkowe mechanizmy porządkujące doświadczenia obozowe. Utwory ich autorstwa nie są też takim faktograficznym zapisem zdarzeń, jak książka Anatola Krakowieckiego

Franciszek Apanowicz w monografii poświęconej Szałamowowi skupia się głównie na „modelu poetyki «nowej prozy»”. O poetyckim dziale twórczości autora *Opowiadań kołymskich* wspomina w kontekście jego mitycznej biografii. Fragment poświęcony poezji jest krótki, ale trafnie oddający istotę *Zeszytów kołymskich*:

Oparty w znacznej mierze na doświadczeniach obozowych, cykl ten nie był jednak zapisem martyrologii. Podmiot liryczny wielu wierszy z tego cyklu to człowiek ciężko doświadczony przez los, oderwany od bliskich, poddany presji przemocy, ale nieskarżący się, nie epatujący czytelnika opisami ludzkiego poniżenia i rozpacz, nie tropiący na każdym kroku przejawów zła, aby je napiętnować i potępić. W ogóle unika on wypadów publicystycznych czy moralizowania. Jest to człowiek wrażliwy i nieobce mu są smutek i tęsknota, ale także nadzieja i radość, a nawet miłość i marzenie. Kontempluje on rzeczywistość w pełnym bogactwie jej przejawów, rozmyślając nad światem i samym sobą, nad historią i sensem umykającej chwili, nad pracą i poezją. Najczęściej jest to poeta, prowadzący dialog z przyrodą – drzewem, strumykiem, kamieniem – próbujący zrozumieć jej mowę i przełożyć na język człowieka. W tym celu wciela się w opisywany przedmiot czy zjawisko, obdarzając je świadomością i zdaje się żyć jego życiem. [...]Ujmując rzecz najogólniej, zwraca w nim uwagę orientacja na wzorce klasyczne, dążenie do jasności i precyzji, aczkolwiek nierzadko spotykamy tu asonanse, grę słów, a nawet kalambury, chętnie stosowane w poezji awangardowej.¹¹

Korzenie poezji Szałamowa sięgają XIX wieku. Potwierdza to Boris Leśniak, „towarzysz niedoli”, jak go określił F. Apanowicz. „Trenując pamięć, Warłam zapisał w dwu odrębnych grubych zeszytach wiersze rosyjskich poetów XIX i początku XX wieku”¹². W pierwszym zeszycie znalazła się poezja Bunina, Balmona, Sewieranina, Majakowskiego, Jesienina, Bagrickiego, Chodasiewicza i in. W drugim zeszycie zapisał Szałamow utwory m.in. Puszkina, Tiutczewa, Paster-

¹⁰ Zob. A. Drawicz *Szałamowowskie pukanie od dołu*, „Dialog” 1989 nr 10, s. 84.

¹¹ Tamże, s. 38

¹² B. Leśniak *Mój Szałamow*, „Oktjabr” 1999 nr 4 [przekł. mój – I.M.].

naka, Lermontowa, Boratyńskiego¹³. Szałamow starał się unikać wpływów, naśladownictwa, epigoństwa i wypracował własny styl poetycki. Jego wiersze nie są kopią ani poezji Puszkina, ani Lermontowa, ani Balmonta, ani Jesienina, znajduje się też daleko od Pasternaka.

Szałamow długo nie miał możliwości zapisywania swoich poezji. Setki wierszy autora *Kołymskich zeszytów* powstałych w latach 30. przepadło. Dopiero od 1949 roku, kiedy pracował jako feldszer i zajmował osobną izdebkę, odtwarzał stare wiersze i pisywał nowe na bibułce do skrętów. Nie miał czasu na dokładną pracę nad swoimi utworami, wydawało się poecie, że ma szczęście, bo trzyma kartkę papieru i ołówkę¹⁴.

Szałamow pisał wiersze jeszcze w dzieciństwie. W wieku 7 lat przeczytał je swojemu nauczycielowi języka rosyjskiego, który bezlitośnie wyśmiał inwersję oraz bark dyscypliny gramatycznej i stylistycznej ucznia: „Nie znałem się wtedy na sztuce argumentacji i nie mogłem powołać się na cytaty z Puszkina i Lermontowa. Słuchałem w milczeniu. Wydawało mi się, że to pomyłka, to niemożliwe, by do świata wierszy wtargnęli profani”¹⁵. W innym miejscu wspominał szkolne spotkania z poezją rosyjskich klasyków: „Za mojej młodości poezję Niekrasowa uważano za najlepszą, o reszcie starsi nie wspominali. Zarówno Puszkina jak i Lermontow, nie mówiąc już o Boratyńskim i Tiutczewie, pojawili się w moim życiu znacznie później. [...] Ale z Siewierianinem i Jesieninym zetknąłem się jeszcze w szkole”¹⁶.

Korespondencja z Borisem Pasternakiem odegrała niemałe znaczenie w twórczości Szałamowa. Wspomina Szałamow: „Życie postarało się o to, by zniszczyć we mnie poetę, Pasternak natomiast zrobił wszystko, by przywrócić mi zdolności poetyckie”¹⁷. Autor *Doktora Żiwago* pisał do zesłańcy przebywającego w latach 1951-1953 w jakuckim mieście Ojmiakon na wolnym osiedleniu.

Poezja Szałamowa miała większe szczęście w ojczyźnie pisarza niż proza: Jego wiersze ukazywały się w latach 60. minionego stulecia. Jednak były to, jak pisała Irina Sirotinska, „obcięte kadłuby”¹⁸ – zbiorki ocenzone. Wydano: *Ogniwó* (Moskwa 1961); *Szum liści* (*Шелест Листьев*, Moskwa 1964); *Droga i los* (*Дорога и судьба*, Moskwa 1967); *Moskiewskie obłoki* (*Московские облака*, Moskwa 1972); *Temperatura wrzenia* (*Точка кипения*, Moskwa 1977). Redakcje konsekwentnie odrzucały wiersze kołymskie¹⁹.

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. W. Szałamow *Koje-cto o moich stichach*, w: tegoż *Sobranije sochinienij*, t. 4, s. 344.

¹⁵ Tamże, s. 339.

¹⁶ W. Szałamow *Poet iznutri*, w: tegoż *Nieskolko moich zhizniej*, Moskwa 1996, s. 437 [przeł. mój – I.M.].

¹⁷ Tamże.

¹⁸ I. Sirotinskaja *O Warłame Szałamowie*, w: W. Szałamow *Izbrannoje*, wyb., oprac. I. Sirotinskaja, Petersburg 2002, s. 7.

¹⁹ Zob. *Pis'mo Warłama Szałamowa do Sołżenicyna z sierpnia, września 1963 r.*, w: W. Szałamow *Sobranije sochinienij*, t. 4, Moskwa 1998, s. 450 [przeł. mój – I.M.].

W latach 60. i 70. Szałamow pisał eseje o literaturze. Są to teksty poświęcone poezji: *Tabliczka mnożenia dla młodych poetów* (Таблица умножения для молодых поэтов, 1964); *Zapiski o wierszach* (Заметки о стихах, 1959); *Poetycka intonacja* (Поэтическая интонация, 1963-1964); *Rytm* (Рифмы); *Wiersze to doświadczenie* (Стихи это опыт, 1963); *O prawdzie w sztuce* (О правде в искусстве, przełom lat 50. i 60.); *Osiem czy dwanaście linii. O sonecie* (Восемь или двенадцать строк. О сонете, przełom lat 50. i 60.); *Narodowe granice wiersza o wierszu wolnym* (Национальные грани поэзии и свободный стих, 1963); *Liryka pejzażu* (Пейзажная лирика, 1961); *O słowach „twórczość”, „geniusz”, „cykl” oraz o tzw. czytaniu. Zasada „wszystko albo nic”* (О словах „творчество”, „гений”, „цикл” и так называемой книжности. Закон „всё или ничего”, przełom lat 50. i 60.); *Oczytanie i jeszcze coś w tym rodzaju* (О книжности и прочем, początek lat 60.); *Słów kilka o moich wierszach* (Кое-что о моих стихах, 1969); o prozie: *O prozie* (1965); *O mojej prozie* (1971) – esej ten ukazał się po raz pierwszy w 1989 roku, w „Nowym Mirze”.

Jak pisze Apanowicz:

Wypowiedzi Warłama Szałamowa o sztuce i literaturze ujawniają wszechstronność jego zainteresowań w tej dziedzinie oraz głęboką wiedzę i odkrywczność, nowatorstwo sądów. [...] pisarz dotyka często i w oryginalny sposób, a zarazem niezwykle kompetentnie przedstawia wiele ogólnych zagadnień poetyki, sztuki i procesu twórczego. Styl jego myślenia o sztuce oraz stosowane przezeń kryteria plasują go, jak to wielokrotnie już podkreślałem, w nurcie awangardy, królującej w literaturze rosyjskiej w latach dwudziestych.²⁰

Opowiadanie kołymskie, które powstawały w latach 1954-1973, uznano za wyjątkowo groźne. W ojczyźnie pisarza nie ujrzały światła dziennego do 1987 roku. Ukazywały się najpierw w periodykach, w 1992 pojawiło się ich dwutomowe wydanie. Pierwsze wydanie *Opowiadań kołymskich* w języku rosyjskim wydrukowano w Londynie w 1978²¹. Nasuwa się kłopotliwe i niezręczne pytanie, dlaczego w czasie odwilży, tzn. w 1962 roku, wydano *Iwana Denisowicza* w „Nowym Mirze” – piśmie Związku Pisarzy ZSRR, a utworów o Kołymie Szałamowa nie. Wyjaśnia Franciszek Apanowicz:

Druk niektórych utworów Solżenicyna prawdopodobnie chciał Chruszczow wykorzystać jako jeden z atutów w walce ze swoimi konkurentami na szczytach władzy. Proza Szałamowa widocznie nie nadawała się do tego celu. Potem odwilż się skończyła. Chruszczow został usunięty ze stanowiska, a temat łagrów stalinowskich na długo zniknął z literatury oficjalnej.²²

Szałamow cenił *Iwana Denisowicza*, był krytycznym i uważnym czytelnikiem tego utworu o łagrze, choć miał do niego wiele zastrzeżeń. Pogratulował Aleksandrowi Solżenicynowi i podzielił się własnym doświadczeniem, wyznając, że książ-

²⁰ F. Apanowicz „Nowa proza” Warłami Szałamowa, s. 38.

²¹ Zob. I. Sirotinskaja *O Warłamie Szałamowie*, s. 7-8

²² F. Apanowicz „Nowa proza” Warłami Szałamowa, s. 47.

ka Solżenicyna ma większą wartość od odczytów i listów²³. Napisał do autora *Iwana Denisowicza*, że „resztę swojego życia poświęci prawdzie [o łagrach – IM]”²⁴. W 1966 roku drogi tych dwu pisarzy rozeszły się. Szalamow nie akceptował coraz większego zaangażowania Solżenicyna w politykę. Autor *Opowiadań kołymskich* uważał, że mariaż literatury z publicystyką, politologią, socjologią czy etyką niczego dobrego nie wróży tej pierwszej, choć problem moralności w pisarstwie Szalamowa jest istotny. Chodziło mu głównie o przedstawienie „życia i psychiki [запредельную] poza dobrem i złem”²⁵.

Abstract

Varlam SHALAMOV

New Prose. Notes from 1970's

Shalamov was about to finish the work on his *The Kolyma Tales* in the early 1970s. His notes about 'new prose' form a sort of summary of his own artistic output. The Russian author compares the creative process to a fight with influences of nineteenth-century Russian literature, being an indispensable stage in reaching for new tricks enabling to deal Stalinism blows. Literature of the twentieth century is subject to a more general afterthought, in turn: the Revolution over, and having been through German and Soviet extermination camps, changes in it prove to be inextricable. [Adorno wrote of it before; however, I am not sure whether Shalamov could have access to Adorno's works. Shalamov's command of German was rather unsatisfactory for him to be able to read the texts in the original – and I doubt any Russian translation existed at the time at all.] "The 20th-century reader is not willing to read any invented stories, nor can they find time to read cranked-out biographies. A real tragedy is not a paradox, but the real betrayal of Oppenheimer. [...] A documentary has been left over of past occurrences – not an ordinary one, though, but spiced with emotion, like *The Kolyma Tales*. A prose of this kind is the only form of literature that can prove satisfactory to the 20th-century reader."

²³ Zob. *Pis'mo Warłama Szalamowa*, s. 434-446.

²⁴ Tamże, s. 445.

²⁵ I. Sirotinskaja *Wspomnienia o W. Szalamowie*, w: W. Szalamow *Nieskolko moich zhizniej*, s. 451.

Przyczynki

Magdalena MACHOWSKA

Literacka twórczość Cyganów/Romów.
Stan badań

W dotychczasowych pracach poświęconych żyjącym w Polsce Cyganom¹, zagadnienie było zaledwie sygnalizowane. Za pionierską uważany jest fenomenalny zbiór złożony ze stu tekstów „śpievek” Cyganów ze Spisza oraz z trzydziestu bajek Cyganów z Podkarpacia, który zebrał antropolog i etnograf w jednej osobie, Izidor Kopernicki, w latach 70. lub 80. XIX wieku. Teksty te zostały wydane w wersji dwujęzycznej, cygańsko-francuskiej, w Krakowie dopiero w 1925 roku, mimo że 44 lata wcześniej Kopernicki przygotowywał ów zbiór dla paryskiego wydawcy Leroux, ale do sfinalizowania transakcji z niewiadomych przyczyn nie doszło. W liście z 23 listopada 1881 roku do swojego brata Walerego, pisał o metodzie przekładu:

Trzydzieści bajek i sto kilka śpievek w tekście oryginalnym, z tłumaczeniem francuskim dosłownem i drugim gładkiem, z uwagami i objaśnieniami językowymi przygotowuję do druku, żeby najdalej w styczniu wyprawić się do Paryża do Leroux, który się ofiarował to wydać swoim nakładem.²

W książce Kopernicki zamieścił nie filologiczny, lecz „gładki” przekład. Większość śpievek to cztero- lub pięciowersowe teksty, jak na przykład:

¹ Wprowadzam tę uwagę, by zaznaczyć, jak nikły jest stan badań nad literaturą Cyganów w Polsce w porównaniu np. z ustaleniami folklorystyki rosyjskiej, o których piszę poniżej.

² J. Karłowicz *Izidor Kopernicki*, „Wisła” 1891 z. 5 (t. V), s. 1016.

Przyczynki

Moja dusza pragnie wyskoczyć
Wyskoczyć ze mnie
I biec za tobą
Moja panno o czarnych policzkach.³

Niezwykłe cenne dla warsztatu folklorysty jest odnotowanie przez Kopernickiego po dwa warianty pięciu ze stu „śpiewek” oraz imion, nazwisk i przezwisk ich wykonawców. Są to: Antek Mirga, Magda Mirga, Jan Czoron, Hanka z Zakopanego, Gierka, Magda, Róża z Jurgowa i Ewa. Niestety, badacz nie zapisał sytuacji wykonania, tylko sam tekst, co obniża wartość tej dokumentacji mierzonej z perspektywy współczesnej folklorystyki⁴.

W okresie międzywojennym twórczość literacka Cyganów nie była przedmiotem zainteresowania uczonych. Tematem, który podjęli cyganolodzy: Jan Michał Rozwadowski oraz Edward Klich, a po wojnie Tadeusz Pobożniak, był język cygański.

Zasługą Rozwadowskiego jest opracowanie słownika Cyganów podkarpackich⁵, którego pierwowzorem mógł być dla niego słownik tego dialektu ułożony przez Kopernickiego i wydany w 1937 roku⁶. Edward Klich interesował się dialektem Cyganów zamieszkających w Rabce, w okolicach Tarnowa i na Litwie. Tadeusz Pobożniak wydał m. in. pracę o *Spółgłoskach płynnych w dialektach cygańskich*⁷.

Po wojnie oprócz językoznawcy Tadeusza Pobożniaka Cyganami oraz ich twórczością literacką zainteresował się Jerzy Ficowski. Do zasług „odkrywcy” Papuszy należy również zaprezentowanie polskim czytelnikom wyboru pieśni Cyganów z grupy Bergitka Roma, które zebrał na Podkarpaciu po wojnie. Teksty 30 piosenek⁸, wśród których znajduje się kilka śpiewanych przez Polską Romę oraz Kełde-

³ I. Kopernicki *Textes tsiganes, contes et poesies*, „Teksty Cygańskie” z. 1, Kraków 1925; z. 2, Kraków 1930.

⁴ W dyskusji na temat języka folkloru zainspirowanej książką J. Bartmińskiego *O języku folkloru*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1973. Czesław Hernas dobitnie powiedział: „Jeżeli nie zapiszemy sytuacji, tylko sam tekst – nic nie zapisaliśmy” (*Co to jest język folkloru. Stenogram seminarium folklorystycznego w Słupsku*, oprac. M. Łazuk, „Literatura Ludowa” 1976 nr 4-5, s. 11). Na wagę kontekstu struktury tekstu oraz kontekstu jego wykonania (konsytuacji), istotnego zwłaszcza w przypadku nieobrzędowego folkloru narracyjnego, gdzie sytuacja zewnętrzna dostarcza pierwszego impulsu decydującego o charakterze serii i jej wątkach tematycznych, obszernie pisze J. Ługowska *Folklor – tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne* (Wydawnictwo UWr, Wrocław 1999, s. 41-43).

⁵ J.M. Rozwadowski *Wörterbuch des Zigeunerndialekts von Zakopane – Słownik Cyganów z Zakopanego*, „Prace Komisji Orientalistycznej” nr 21, Kraków 1936.

⁶ „Journal of the Gypsy Lore Society” 1937 nr 1-2.

⁷ T. Pobożniak *Spółgłoski płynne w dialektach cygańskich*, „Sprawozdania PAU” 1948 nr 1 (t. XLIX).

⁸ Zob. J. Ficowski *Cyganie na polskich drogach*, Wydawnictwo Literackie 1986, s. 232-245.

raszów, Ficowski zamieścił w wersji cygańsko-polskiej i pogrupował je według kryterium tematycznego. Wśród pieśni Cyganów z Bergitka Roma wyróżnił: pieśni obyczajowe, które są poetyckim zapisem codzienności i biedy; pieśni miłosne wyjątkowe u Cyganów, bo mówiące wprost o erotycznym wymiarze miłości; pieśni o tematyce wojennej, które ukazują los Cyganów więzionych w obozie Auschwitz-Birkenau w czasie II wojny światowej; piosenki antyżołnierskie o przymusie służby i utracie swobody; piosenki więzienne o tęsknocie za wolnością i obawie o wierność żony; piosenki o tematyce zawodowej kowali cygańskich; pieśni o rodzinie i codziennej pracy matki-żywicielki rodziny. Pieśni Kełderaszy Ficowski również wyróżnił według kryterium tematycznego, wskazując na liczną obecność pieśni żartobliwych i zaznaczając, że są bardziej rozbudowane niż krótkie, kilkuwersowe pieśni grupy Bergitka Roma.

Wśród pieśni Polskiej Romy Ficowski odnotował pieśni biesiadne oraz pieśni o zagładzie Cyganów w Oświęcimiu-Brzezince. Omawiając pieśni Cyganów z Polska Roma, Ficowski nie przybliżył kontekstu ich zapisu. Jedynie w czterech przypadkach, prezentując pieśni o zagładzie Cyganów w Oświęcimiu, zaznacza czas – 1948 rok – w jakim wysłuchał utwór; miejsce – obóz koło Szczęśliwic pod Warszawą, Park Ujazdowski w Warszawie; oraz osoby wykonawców – anonimowej wróżki cygańskiej oraz Edwarda Dębickiego. Odnośnie zapisów pieśni Bergitki Roma nie podaje czasu, okoliczności ani nazwisk wykonawców za wyjątkiem jednej pieśni o Oświęcimiu, którą zaśpiewała mu Cyganka o nazwisku Gil, pochodząca z Jurgowa.

Poza pieśniami Ficowski odnotował przysłowia i zagadki Cyganów oraz zaprezentował wybór kilkunastu z nich. Zaznaczył obecność baśni w kulturze Cyganów, choć żadnej z nich nie przytoczył w pełnej wersji. Nie dokonał tego również w wydanym w 1961⁹ roku zbioru baśni cygańskich, zaznaczając wyraźnie, że są to jego autorskie opracowania niektórych motywów¹⁰.

W tym miejscu warto odnotować, że autorskie opracowania wątków baśni cygańskich dokonali również Zenon Gierała¹¹ oraz Jan Baranowicz¹².

Najpełniejsze i najbardziej wnikliwe studium poświęcone twórczości literackiej Cyganów przedstawili E. Druc oraz A. Giessler w pracy poświęconej folklo-

⁹ Kolejne wydania miały miejsce w 1966, 1982, 1989, 1999, 2003 roku.

¹⁰ Wprost mówi o tym w *Cyganych...*, s. 248: „W moich baśniach cygańskich wykorzystalem niektóre mitologiczne motywy”. W poetycki sposób mówi to samo w przedmowie-baśni do zbioru *Galązka...*: „Przyleciały kawki, którym kazałem przynieść z dziupli moje bajki. Pofrunęły – i przyniosły. Niektóre kawałki kory były już nadgryzione przez korniki: jedna baśń miała zjedzone zakończenie, inna – początek, inna znów – sam środek. Musiałem je więc odtwarzać z pamięci, a tam gdzie nic nie pamiętałem – dopisywałem brakującą część z niepamięci” (J. Ficowski *Galązka z Drzewa Słońca*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1982, s. 12).

¹¹ Z. Gierała *Cygańskie srebro*, posł. L. Mróz, Kraj, Warszawa 1991.

¹² J. Baranowicz *Kolczyki Kalimury*, posł. A. Salamon, Śląsk, Katowice 1974.

rowi słownemu Cyganów rosyjskich (bez Kelderaszy i Lowarów), żyjących w północnej części Rosji od ponad 300 lat¹³. Uczeni zebrali 121 baśni oraz 110 pieśni (w publikacji jest ich 269, ponieważ zostały uwzględnione zapisy Bugaczewskiego), które opatrzyli wnikliwym komentarzem, w którym zaznaczyli warianty tekstu, wykonawcę oraz czas, miejsce zapisu oraz – jeśli tekst był już wcześniej publikowany – odnotowali miejsce jego pierwodruku. Stało się to możliwe dzięki temu, że – jak piszą obydwaj uczeni – już od pierwszej połowy XIX wieku było ogromne zainteresowanie folklorem muzycznym Cyganów. Znane są liczne przykłady zatrudniania przez wielmożów chórów złożonych z Cyganów, wykonujących repertuar składający się głównie z romansów rosyjskich, które dzięki ich interpretacji nabierały specjalnej urody i przyjęło się je nazywać odtąd „romansami cygańskimi”. Jak podkreślają stanowczo autorzy, „cygańskie” są tylko owe pieśni w warstwie muzycznej, teksty można zidentyfikować dzięki temu, że zachowały się zapisy wielu z takich występów.

Pierwsze folklorystyczne zbiory pieśni Cyganów zebrali A.P. Barannikow w latach 20. XX wieku oraz S.M. Bugaczewskij czterdzieści lat później. Barannikow udokumentował głównie pieśni i ballady Cyganów z Ukrainy południowej. Zasługą Bugaczewskiego jest natomiast zapis pieśni z nutami Cyganów z centralnej i północnej Rosji, podzielony według kryterium rodzajowego na: pieśni sentymentalne, pieśni żalosne (lamentacyjne), pieśni obyczajowe i weselne oraz pieśni do tańca i pieśni żartobliwe. Ten podział za Bugaczewskim przejęli jego następcy Giessler i Druc.

Bugaczewski zauważył, że najobszerniejszy korpus stanowią pieśni sentymentalne i obyczajowe, zaś najmniej jest pieśni żalonych (lamentacyjnych). Podobną konstatację wyrazili Giessler i Druc. Obydwaj badacze pracowali w terenie, zebrane pieśni przełożyli na język rosyjski i w takiej postaci został wydany owoc ich pracy. Objasniając swą metodę, zaznaczyli, że w materiał zapisywali dwukrotnie: w czasie wykonywania pieśni oraz po jej zakończeniu, kiedy to prosili wykonawcę o powtórzenie niedokładnie przez ich usłyszanych słów czy fraz oraz o wyjaśnienie treści pieśni, by móc ją odpowiednio zaklasyfikować i osądzić jej osobliwość. Tym samym stwierdzili, że większość cechuje dramaturgia z wyraźnie zarysowaną akcją. Najwyraźniej uwidacznia się to w pieśniach o kradzieży dokonywanych przez Cyganów, w których rysuje się portret chwałkiego, sprytnego mężczyzny, brawurowo wykorzystującego pomysłowe fortele. Nagrane na taśmę magnetofonową pieśni przełożyli na język rosyjski po zakończeniu badań.

Badacze zauważyli, że niektóre z pieśni odnotowanych przez Bugaczewskiego wyszły już z obiegu, inne nadal są śpiewane, a także odnotowali pojawienie się nowych. Zebrali także około 90 pieśni estradowych, które były wykonywane przez liczne zespoły cygańskie powstałe po 1946 roku, i zaznaczyli, że w obiegu pozaestradowym wykonuje się je bez towarzyszenia instrumentu, ale z klaskaniem w rę-

¹³ *Skazki i piesni razdennyje w darogie. Cyganskij folklor*, sastawili i pieriewieli E. Druc i A. Giessler, Moskwa 1985, s. 49.

ce i przytupywaniem nogą. Badacze doszli do wniosku, że w anonimowej pieśni jest bardzo wyraźnie widoczny wpływ rosyjskiego folkloru na poziomie fabuły, obrazów oraz motywów.

Jeśli zaś chodzi o baśnie zebrane na tym samym terenie (północnej Rosji), uczeni zaznaczają ogromny wkład dwojga informatorów: A.J. Michajłowa oraz A.M. Łobanowej, nieprzeciętnych mistrzów opowiadania. Baśnie Michajłowa cechuje „czystość formy” baśni cygańskiej, a u Łobanowej wyraźna jest obecność motywów baśniowych znanych w folklorze innych narodów.

Badacze wspomnieli również o trudnościach, jakie musieli pokonać, by wejść w środowisko Cyganów i przełamać ich nieufność. Pomocne okazały się rekomendacje otrzymane od wprowadzających ich w to środowisko Cyganów oraz fotografie tych już poznanych, na których znajomość później mogli się powołać.

Giessler i Druc nie zajmowali się imienną twórczością Cyganów rosyjskich.

Pierwszym, który sto lat temu zwrócił uwagę na istnienie autorskiej, imiennej twórczości poetyckiej wśród Cyganów, był Heinrich von Wlislocki. W swoim dziele¹⁴, dotyczącym głównie wierzeń Cyganów, zawarł również rozdział poświęcony biografii oraz twórczości Giny Ranjicić, Cyganki urodzonej w Serbii. Uznał ją za największą poetkę wszech czasów¹⁵, która swe teksty śpiewała po serbsku i cygańsku, znała płynnie niemiecki, a dzięki temu, że jako 12-latką została zapisana do szkoły przez ormiańskiego kupca z Belgradu, który przygarnął ją do siebie po śmierci jej rodziców, nauczyła się czytać i pisać, więc sama zapisywała swe utwory, także w języku niemieckim. Jej dorobek liczy ponad 250 wierszy (zapisanych w dialekcie serbsko-turecko-niemieckim), które powstały na przestrzeni 40 lat. Część z nich przedstawił Wlislocki w swoim studium.

Ginę Ranjicić, Rajko Djurić, jugosławiański literaturoznawca i poeta, twórca i badacz literatury cygańskiej, uznaje za pierwszą cygańską poetkę na świecie i notuje, że pełny zbiór jej utworów ukazał się 70 lat po jej śmierci (zmarła w 1891 roku) w Szwecji¹⁶.

Tenże uczony wymienia żyjących w Europie poetów i pisarzy pochodzenia cygańskiego. Za „ojca” literatury cygańskiej w Rosji uznaje Aleksandra W. Germano urodzonego w 1893 roku pod Orłem, z wykształceniem uniwersyteckim, który pisał opowiadania i wiersze oraz tłumaczył z rosyjskiego na cygański Puszkina i Gorkiego, zbierał folklor słowny Cyganów oraz był jednym z organizatorów teatru „Romen”. Zbiór jego prozy i poezji ukazał się w 1962 roku. Wśród pozostałych rosyjskich Cyganów parających się piórem Djurić wymienia: Ninę A. Dudarową, Nikołaja N. Pankową, Olę Pankową, Michaiła Bezljudsko, Nikołaja Satkiewicza, Iljko Mazuro, Karlo Rudewicza, Iwana Romano, Lekę Manusza, Aleksan-

¹⁴ H. von Wlislocki *Aus der inneren Leben der Zigeuner. Ethnologische Mitteilungen*, Berlin 1892.

¹⁵ Tamże, s. 184.

¹⁶ R. Djurić *Narodżiny literatury*, „Rrom p-o Drom” 1992 nr 6, s. 8.

Przyczynki

dra Bieługina, zaznaczając, że niektórzy z nich mogą poszczycić się tomikiem poetyckim.

Spośród poetów z Czech i Słowacji, powołując się na opinie tamtejszych krytyków literackich, Djurić wymienia: Elenę Lackovą, Vojtecha Fabiana, Ondreja Pesto, Bartolomeja Daniela, Terę Fabianową, Margaritę Reisnerową, Dezidera Bange i Frantiszka Demetra.

Na Węgrzech tworzą: zdolny prozaik Manyhert Lakatos, który osiągnął sławę swoją autobiograficzną powieścią *Krajobraz widziany przez dym*, przełożoną także na język polski¹⁷, oraz uznani poeci Józef Daróczy oraz Karoly Bari.

W byłej Jugosławii aktywnie działał Slobodan Berberski, autor ponad 10 tomików w języku serbsko-chorwackim, który pełnił także funkcję prezydenta Międzynarodowego Związku Romów (Romani Union). Tamże tworzy także Rajko Djurić, autor pięciu tomików poetyckich, z których wybór został opublikowany w języku niemieckim, włoskim i polskim¹⁸, oraz poeci: Jovan Nikolić, Rasim Sejdzić, Iljaz Saban, Šeljadin Salijesori, Ismeta Jašarević, Fikiria Fazli, Lumnioa Osmani i prozaik Ali Krasnici¹⁹. Z polskich twórców cygańskiego pochodzenia Djurić wymienia tylko Bronisławę Wajs-Papuszę.

Na obecność imiennej, autorskiej, zindywidualizowanej, współczesnej poezji tworzonej przez Edwarda Dębickiego, Teresę Mirgę, Adama Andrasza, Karola Parno Gierlińskiego, Agatę Hoffman-Włodarz, Stanisława Stankiewicza-Stahiro, Izoldę Kwiek, Jana Mirgę, Dariusza Mirgę, Bronisławę Wajs-Papuszę i Dona Wasyla zwróciła uwagę Romualda Parys. Na łamach czasopisma „Rrom p-o Drom”²⁰ oraz „Przeglądu Artystyczno-Literackiego”²¹ przedstawiła sylwetki autorów oraz omówiła pod względem tematycznym, strukturalnym i kompozycyjnym ich twórczość. Odniosła się również do poezji anonimowej, powtarzając ustalenia Ficowskiego.

Dotąd nie powstało osobne studium, z którego można by zaczerpnąć pewne informacje dotyczące twórczości literackiej wymienionych autorów żyjących w Polsce i Europie.

Dla współczesnego badacza dosyć poważny problem stanowi dostępność tekstów literackich mających być przedmiotem analizy. Poza zachowanymi dwujęzycznymi kolekcjami Kopernickiego oraz Ficowskiego, prezentującymi w większości pieśni Cyganów z grupy Bergitka Roma, nie ma materiału porównawczego

¹⁷ M. Lakatos *Krajobraz widziany przez dym*, przeł. A. Sieroszewski, PIW, Warszawa 1979.

¹⁸ R. Djurić *Poezje*, przeł. M. Cortiade, oprac. M. Yoph-Žabiński, A. Devlesqero, Wyd. M. Cortiade, Tarnów 1989.

¹⁹ Za R. Djurić *Narodziny literatury*, „Rrom p-o Drom” 1992 nr 5, 6.

²⁰ R. Parys *O poezji Cyganów-Romów w Polsce*, „Rrom p-o Drom” 1999 nr 1-2, 3, 4, 5-6, 7-8.

²¹ R. Parys *O poezji Cyganów-Romów w Polsce*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998 nr 10, 12.

utworów innej grupy żyjącej w Polsce, Polska Roma, z której pochodzi najbardziej znana cygańska poetka – Papusza.

Ze współczesną poezją autorską rzecz przedstawia się nieco lepiej. Wymienieni wyżej autorzy publikują swe utwory na łamach „Rrom p-o Drom” w rubryce *Romani poezja* bądź niektórzy z nich jak: T. Mirga²², I. Kwiek²³, E. Dębicki²⁴, B. Wajs-Papusza mają już wydane tomiki poetyckie.

Na pytanie o definicję literatury cygańskiej powstałej na obszarze Polski można odpowiedzieć, że termin „literatura cygańska” obejmuje głównie cygańskojęzyczne utwory literackie oraz dzieła polskojęzyczne, stworzone przez twórców cygańskich pochodzących z grup żyjących w Polsce: Bergitka Roma, Polska Roma, Kełderasza, Lowari, których twórczość społeczność cygańska uważa za własną. Ponieważ nie ma na ten temat badań, przyjąłam, że miarą „swojskości” autora jest publikacja jego utworów na łamach romskiego miesięcznika „Rrom p-o Drom”.

Abstract

Magdalena MACHOWSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Literary Output of Gypsies/the Roma. Research State-of-Play

This study deals with literary production of European Gypsies. The area of action of first collectors of oral folklore of Gypsies is outlined, as is the moment folklorists ‘discovered’ Gypsy poetic output specifying the authors’ names. Profiles of some Gypsy/Roma poets are drawn; described is availability of their literary texts and the moment of birth of our contemporary Roma original poetry identified. A working definition of ‘Gypsy literature’ is moreover proposed.

²² T. Mirga *Pieśni z Czarnej Góry*, Koło Podkowy–Spółka Poetów, Podkowa Leśna 1999; tegoż *Sowskie kawka?*, Koło Podkowy–Spółka Poetów, Podkowa Leśna 1994.

²³ I. Kwiek *Powrót do przeszłości*, Tarnów 1997; tegoż *Żal*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1995, drugie wydanie 2005.

²⁴ E. Dębicki *Tęł nango boliben – Pod gołym niebem*, przeł. J. Ficowski, Albatros, Szczecin 1993.

Sprostowanie

W numerze 1/2 2009 „Tekstów Drugich” pojawiły się błędy, dotyczące przekładu artykułu B. Latoura. Po pierwsze, na 1 stronie okładki niefortunnie przemianę uległ tytuł całości: zamiast *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat* jest *Dajcie mi laboratorium a zbuduję świat*; po drugie, w spisie treści błąd wkradł się do nazwiska jednego z tłumaczy – Pana Karola **Abriszewskiego**. Po trzecie zaś, w angielskim abstrakcie pojawił się tytuł *Give me a Laboratory and I Shall Move the World*, podczas gdy właściwy brzmi: *Give Me a Laboratory and I Will Raise the World*.

Tłumaczy artykułu i Czytelników przepraszamy.

Noty o autorach

Ernst van Alphen, profesor literaturoznawstwa na Uniwersytecie w Lejdzie (Holandia). Interesuje się sztuką i literaturą współczesną, kulturą wizualną, badaniami kulturowymi, badaniami nad Holocaustem i *gender studies*. Autor książek: *English, among which are Francis Bacon and The Loss of Self* (1992), *Caught By History. Holocaust Effects in Art, Literature, and Theory* (1997), *Armando. Shaping Memory* (2000) oraz *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought* (2005). Obecnie realizuje projekt badawczy „Affective Globalism. Cultural Critique in Times of Globalization”.

Zygmunt Bauman, autor licznych prac i publikacji, zwłaszcza z zakresu kultury i ponowoczesnego życia społecznego, m.in. (podane daty dotyczą pierwszych wydań polskich): *Nowoczesność i zagłada* (1992), *Prawodawcy i tłumacze* (1998), *Ponowoczesność jako źródło cierpień* (2000), *Globalizacja i co z tego dla ludzi wynika* (2000), *Życie na przemiał* (2003), *Płynna nowoczesność* (2006).

Sławomir Buryła, dr hab., profesor w Instytucie Filologii Polskiej UWM. Zajmuje się literaturą wojny i okupacji, a zwłaszcza problematyką Holocaustu. Członek Zespołu Badań nad Literaturą Holocaustu przy IBL PAN. Ostatnio wydał (razem z Agnieszką Karpowicz i Radosławem Siomą) *Zimą bywa się pisarzem...* (2008).

Adam Dziadek, dr hab., prof. UŚ. Pracuje w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji UŚ. Ostatnio opublikował: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne* (2006), *Obrazy i teksty. Interferencje i interpretacje* (2007). Wydawca Wyboru wierszy Aleksandra Wata w serii BN (2008). Swoje rozprawy ogłaszał w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” i „Przestrzeniach Teorii”. Tłumacz prac Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy, Jean-Luca Lancy, Marca Augé oraz książki Marii Delaperrière *Polskie awangardy a poezja europejska* (2004).

Noty o autorach

Zbigniew Kloch, prof. UW, doc. IBL PAN, autor prac z zakresu historii i teorii literatury, wiedzy o komunikacji społecznej, semiotyki, teorii znaku. Opublikował m.in.: *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje* (1985), *Spory o język* (1995), *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku* (2006). Ostatnio zajmuje się tzw. marginaliami dzisiejszej kultury i przemianami, jakie nastąpiły w kulturze polskiej w ostatnim dwudziestoleciu.

Wojciech Kruszewski, adiunkt Katedry Tekstologii i Edytorstwa KUL, redaktor w Komitecie Wydawniczym *Pism zebranych* Józefa Czechowicza; autor książki *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza* (2005). Ostatnio opracował tom poezji Anny Kamieńskiej *Wiersze przemilczane* (2008).

Magdalena Machowska, filolog, etnolog, adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół antropologii pamięci, antropologii opowieści i form narracyjnych oraz literatury romskiej w Polsce i wizerunku Cyganów-Romów w literaturze polskiej.

Hanna Marciniak, absolwentka filologii polskiej i czeskiej, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, asystent w Katedrze Filologii Czeskiej i Łużyckiej IFS UJ, tłumaczka. Dwukrotna stypendystka MNiSW oraz Uniwersytetu Karola w Pradze, stypendystka Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (2009). Autorka książki *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosa* (2009) oraz artykułów i przekładów publikowanych w czasopiśmie naukowych (m.in. „Teksty Drugie”, „Ruch Literacki”, „Wielogłos”, „Podteksty”, „Słowo a Smyśl”).

Izabella Migal, absolwentka i doktorantka Wydziału Polonistyki UJ. Autorka pracy magisterskiej *Krakowiecki nieznany* o życiu i twórczości przedwojennego dziennikarza „IKC”, autora wielu popularnych sztuk. Przygotowuje rozprawę o polskiej literaturze łagrowej i twórczości Warłama Szalamowa. Poza tym interesuje się związkami polskiej literatury z rosyjską i ukraińskim folklorem. Tłumaczka i poetka.

Anna Nasiłowska, docent w IBL PAN, prof. dziennikarstwa w WWSH im. Bolesława Prusa, autorka podręczników historii literatury i haseł encyklopedycznych. Kierownik kursu *creative writing* przy IBL PAN. Ostatnio opublikowała powieść *Historie miłosne* (2009) i opracowała wybór pism Stefanii Zahorskiej.

Agnieszka Rejniak-Majewska, adiunkt w Katedrze Estetyki UŁ, autorka artykułów poświęconych XX-wiecznej sztuce i krytyce amerykańskiej publikowanych w „Kulturze Współczesnej”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Dyskursie”. Tłumaczka Martina Jaya i Rosalind Krauss. Przygotowuje obecnie książkę poświęconą formalistycznej krytyce sztuki Clementa Greenberga i Michaela Frieda.

Roma Sendyka, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych WP UJ. Zajmuje się teoriami badań literackich (poetyka kulturowa), genologią (zwłaszcza gatunkami pogranicza) i zjawiskami „transdyscyplinarnymi” (*visual culture studies*, antropologia obrazu, związki tekstu i obrazu). Autorka książki *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (2006).

Władimir Szalamow rosyjski prozaik, poeta, eseista, ur. 18 czerwca 1907 r. w Wołgogradzie, zmarł 17 stycznia 1982 r. w Moskwie. Skazywany trzykrotnie najpierw za rozpowszechnianie testamentu Lenina, następnie za antyrewolucyjną działalność trockistowską, dodatkowo za to, że emigranta Bunina uznał za wielkiego rosyjskiego pisarza. Prawie dwadzieścia lat spędził w łagrach. Kołymę opuścił w 1951 r., ale kolejne dwa lata przebywał na zesłaniu w Jakucji. Posiadał dużą kulturę literacką, już w wieku czterech lat zaczął czytać. W szkole podstawowej podjął pierwsze próby poetyckie. Ukształtowany głównie przez tradycję symbolistyczną i awangardową. W latach 20. należał do grupy LEF (Lewy Front). Debiutował w 1936 r. opowiadaniem *Trzy śmierci doktora Austino*. Długo przyjaźnił się z Pasternakiem, uważał go za swojego mistrza poetyckiego, nie prozatorskiego. Był pierwszym czytelnikiem rękopisu *Doktora Żiwago*. W ojczyźnie pisarza *Opowiadania kołymskie* zaczęły się od 1987 r. ukazywać najpierw w prasie. Pierwsze książkowe wydanie tych opowiadań powstało w Londynie w 1978 r. w języku rosyjskim. W Rosji większe szczęście miała poezja Szalamowa. Wydano tam tomiki jego poezji: *Krzesiwo* (1961), *Szum liści* (1964) *Droga i los* (1967), *Moskiewskie obłoki* (1972); *Temperatura wrzenia* (1977).

Beata Śniecikowska, polonistka i historyczka sztuki, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Zajmuje się literaturą i sztukami wizualnymi XIX-XXI wieku, w szczególności terenami pogranicznymi sztuki słowa (wizualność i audialność literatury) oraz związkami literatury polskiej z Orientem (haiku w Polsce). Autorka książek: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939* (2005) oraz „*Nuż w uchu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (2008).

Josef Vojvodík, slawista, komparatysta, historyk sztuki. W latach 1996-2001 wykładał na uniwersytecie w Monachium, od roku 2002 pracuje w Instytucie Literatury Czeskiej i Wiedzy o Literaturze na Uniwersytecie Karola w Pradze, w roku akademickim 2008/2009 gościnnie wykładał również w Salzburgu. Zajmuje się teoretycznym pograniczem literatury i sztuk wizualnych, zwłaszcza w zakresie awangardy i surrealizmu. Autor książek: *Od estetizmu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat* (2004), *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě* (2006 – fragment w „Tekstach Drugich” 2007 nr 5) oraz *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (2008). Jego najnowsza książka uhonorowana została prestiżową nagrodą Magnesia Litera.

Noty o autorach

Dorota Wojda, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ, autorka książki *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* (1996) i przygotowanej do druku rozprawy *Pisarstwo Jarosława Marka Rymkiewicza. Poetyka negatywna i paradoksy dyskursu*, współredaktorka zbioru *Radość czytania Szymborskiej* (1996). Publikowała m.in. w „Dialogu”, „Kresach”, „Kronosie”, „Przestrzeniach Teorii”, „Tekstach Drugich” i „Ruchu Literackim”.

Paweł Zajas, dr hab., pracownik naukowy w Instytucie Filologii Angielskiej UAM oraz badacz stowarzyszony (*research fellow*) University of Pretoria (RPA). Zajmuje się badaniami nad teoriami i literaturami postkolonialnymi, antropologią literatury oraz socjologią wiedzy literaturoznawczej. Autor książki: *Postkolonialne imaginarium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej* (2008).

Arkadiusz Żychliński, germanista i tłumacz, pracownik Instytutu Filologii Germańskiej UAM oraz członek zespołu Pracowni Pytań Granicznych, autor książki *Unterwegs zu einem Denker* (2006), traktującej o granicach przekładalności dyskursu filozoficznego Martina Heideggera oraz proponującej pragmatystyczną teorię przekładu. Zajmuje się m.in. filozofią zwierząt oraz przestrzeniami wzajemnych relacji między filozofią a literaturą. Obecnie Postdoctoral Research Fellow (stypendium Fundacji Aleksandra von Humboldta) w Instytucie Filozofii na Freie Universität w Berlinie.