

Jerzy JARZĘBSKI	6	Wstęp Świadek życia – świadek literatury	Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ	131	Dociekania Nietzscheańskie aporie prawdziwości
Robert EAGLESTONE	11	Szkice Identyfikacja a świadek jako gatunek. Przeł. Tomasz Łysak	Piotr MITZNER	149	Interpretacje Zaciemniony pokój
Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA	34	Perspektywy performatywności	Jerzy KANDZIORA	165	Nie poddać poezji. Jerzego Ficowskiego wiersze o stanie wojennym
Ewa DOMAŃSKA	48	„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce	Dawid SKRABEK	177	Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy
Bożena SHALLCROSS	62	Dziwne mydło. Zofia Nałkowska i ekonomia Zagłady. Przeł. Kinga Maciejewska	Alina ŚWIEŚCIAK	191	Przyczynki O dwóch przypadkach reprezentacji. Wokół motywu daty (Tomasz Różycki i Andrzej Sosnowski)
Tomasz MAJEWSKI	74	Świadek – między wnętrzem i zewnętrzem języka	Adam LIPSZYC	202	Życie u stóp góry zamkowej. Życie, prawda i narracja w Waltera Benjamina pismach o Kafce
Tomasz KUNZ	85	Roztrząsania i rozbiory „Dzikie teorii interpretacji”. O poezji modernizmu Andrzeja Skrendy	Ireneusz PIEKARSKI	214	Stanisław Salzman – gawęda tragiczna. Lwowski esej środowiskowy
Sławomir ŻUREK	96	Zrozumieć Grynberga	Marta ZIELIŃSKA	227	Przechadzki Do którego Tolstoja pisał Mickiewicz?
Tomasz MIZERKIEWICZ	103	Czarny humor i sprzeczne tradycje nowoczesnej literatury	Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA	233	Pożegnania Prawda poezji – prawda życia. O Danucie Zamącińskiej
Sławomir BURYŁA	113	Prywatne podsumowanie	Dori LAUB	237	Noty o autorach
Dori LAUB	118	Zdarzenie bez świadka: prawda, świadek oraz ocalenie. Przeł. Tomasz Łysak			

		Foreword
Jerzy JARZĘBSKI	6	Testimony of life – literary testimony
		Essays
Robert EAGLESTONE	11	Identification and testimony as a genre (<i>Trans.</i> Tomasz Łysak)
Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA	34	The prospects of performativism
Ewa DOMAŃSKA	48	The performative turn in the humanities
Bożena SHALLCROSS	62	The Uncanny Soap: Zofia Nałkowska and the economy of the Holocaust (<i>Trans.</i> Kinga Maciejewska)
Tomasz MAJEWSKI	74	Testimony: between the inside and the outside of language
		Discussions and analyses
Tomasz KUNZ	85	„A wild theory-making in interpretation”
Sławomir ŻUREK	96	Understanding Grynberg
Tomasz MIZERKIEWICZ	103	Black humour and contradictory traditions of modern literature
Sławomir BURYŁA	113	A private summary
		Presentations
Dori LAUB	118	An event without an eyewitness: The Truth, a Testimony, and Salvation (<i>Trans.</i> Tomasz Łysak)
		Investigations
Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ	131	The aporia of Nietzsche

		Interpretations
Piotr MITZNER	149	A darkened room
Jerzy KANDZIORA	165	Poetry won't be surrendered. Jerzy Ficowski's poems on the martial law
Dawid SKRABEK	177	Leopold Buczkowski: a traumatic tissue of prose
		Monographs
Alina ŚWIEŚCIAK	191	Two instances of representation. Around the motif of date (T. Różycki vs. A. Sosnowski)
Adam LIPSZYC	201	A life at the foot of a castle mountain. The life, truth and narration in Walter Benjamin's writings on Franz Kafka
Ireneusz PIEKARSKI	214	Stanisław Salzman: a tragic yarn. A Lvov sketch
		Wanderings
Marta ZIELIŃSKA	227	Who was Mr. Tolstoy that A. Mickiewicz wrote to?
		Obituaries
Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA	233	The truth of poetry – the truth of life. On Danuta Zamaćńska
		Authors' biographical notes
	237	

Świadectwo życia – świadectwo literatury

Czy literatura może być świadectwem? Niezależnie od tego, jak odpowiemy na tak postawione pytanie, bywają książki, których wartość dokumentalna jest jakby od samego początku oczywista. To te, które zostały napisane przez autorów pozostawiających za sobą legendę, będące zapisem jakiejś niezwyklej osobowości lub dalekiego od zwykłości tła zdarzeń – dziś już odchodzącego z wolna w niepamięć i tylko od święta zbierającego w jednym miejscu ludzi – świadków epoki.

Niedawno ukazała się w wydawnictwie Ha!art książka zmarłego przed dekadą Krzysztofa Niemczyka Kurtyzana i pisklęta – wcześniej z powodzeniem tłumaczona i drukowana we Francji, w Polsce nie mogąca przez lata doczekać się edycji. Niemczyk – syn znanego ongiś skrzypka, Wacława, bratanek aktora, Leona, i brat aktorki Moniki Niemczyk – był przez lata w Krakowie postacią legendarną. W latach komuny należał z wyboru do zdecydowanych outsiderów, nie umiejących pogodzić się z narzucanym przez władzę konformizmem i modelem kariery literackiej. Niemczyk kontestował funkcjonujące w środowisku reguły całym swoim życiem, sposobem zachowania, ubierania się, wyborem wartości, stosunkiem do instytucji życia kulturalnego. Miał coś wspólnego ze środowiskiem hippisów, pojawiał się w kręgu młodych akolitów Tadeusza Kantora, ale się z nim niebawem skłócił, pozostając par excellence indywidualistą.

Impreza promocyjna książki, która wyszła wreszcie dzięki mrówczej pracy edytorskiej Marcina Hernasa, skupiła w krakowskim Bunkrze Sztuki różnorodną publiczność: sporo młodzieży, ale też ludzi, którzy autora znali i pamiętali. Wydarzenie zatem zapowiadało się od razu jako „wieczór wspomnień”, a jego bohater miał z jednej strony stać się obiektem opowieści-świadectw, z drugiej – jako osoba – świadectwem swoich czasów, tak odmiennych od rzeczywistości, która nas otacza. Spierano się zatem nie tylko o powody, dla których nie wydano wcześniej w Polsce Kurtyzana i pisklęta, ale też o kolor przyczepianych przez Niemczyka do pleców skrzydełek, o funkcje ulicznego tła fotografii, na których publicznie się obnażał, i o sens owych obnażeń.

Im dłużej trwała dyskusja, tym jednak silniej dawano się odczuć, że bohater wieczoru pozostaje nieuchwytny, że nie da się odtworzyć realiów, sensory umykają, a nawet może – iż duch Niemczyka polatuje przekornie nad naszym zgromadzeniem, wprowadzając chaos w to, co miało być zrazu porządkiem wspomnieniowej narracji zbiorowej. Wreszcie pe-

wien niezbyt zrównoważony psychicznie uczestnik wieczoru, rwący się wciąż do głosu, ale pozbawiony w końcu przez prowadzącego spotkanie Piotra Mareckiego mikrofonu, wszedł na krzeselko i zagroził, że jeśli prawda do wypowiedzi nie otrzyma, rozbierze się do naga – i zapowiedź spełnił, wchodząc w ten sposób niejako w rolę kontestującego społeczne normy obyczajności pisarza.

Nie należałem do grupy przyjaciół Niemczyka, nie wiem nawet, czy kiedykolwiek zamieniłem z nim bodaj jedno słowo (choć nasi rodzice przyjaźnili się), mam jednak w pamięci jego charakterystyczną postać i wspomnienie jego prowokacji. Ale odtworzyć to, co było rzeczywistą prawdą jego osobowości? Nawet obecnym na sali jego przyjaciółom jakoś niesporo to szło, sprzeczała się zresztą o szczegóły, walcząc o tytuł Tego Co Wie Lepiej. Ale czy ktoś naprawdę wiedział tu cokolwiek lepiej od innych? Nawet siostra pisarza, która zresztą taktownie nie włączała się w te rekonstrukcje? Spośród dosyć licznych zdjęć Niemczyka, które wyświetlano na ekranie, przykuwały szczególnie uwagę te, na których jego twarz pokryta jest grubą warstwą swoistego makijażu czy wręcz nałożonej szerokimi pociągnięciami szpachlówki. Ta twarz, widomie „zrobiona”, potraktowana na sposób rzeźbiarski, odległa od wszelkiej naturalności, najlepiej może oddawała istotę problemu „świadectwa”, które zawsze jest czymś sztucznym, uproszczonym, przepuszczonym z jednej strony przez intencje tego, o kim mowa, jego talenty aktorskie – z drugiej przez zawsze trochę nieoljalną, szukającą własnej korzyści pamięć „świadków epoki”.

Czy zatem niczego o postaci Krzysztofa Niemczyka sensownie powiedzieć się nie da? Przecie poza takim a nie innym sposobem istnienia malował, pisał, a dziełem jego życia stała się obszerna powieść współczesna, której tytułowa bohaterka, podstarzała utrzymanka przedwojennych bon vivantów, została wynajęta przez swego dawnego kochanka, dosyć diabolicznego profesora, do zdemoralizowania trzech dorastających chłopców, synów jego bratanka, których rodzice dybali na jego majątek. W efekcie okazało się, że chłopcy są już zdemoralizowani w stopniu znacznie większym niż profesor i kurtyzana mogli przypuszczać: cierpią na pewną odmianę prymitywnej nieczułości i nihilizmu, przypominającej nieco „chamstwo” Mrożkowego Edka i należącej do przypadłości całkiem współczesnej kultury. Dość pocztowa w gruncie rzeczy „rozwiązłość” kurtyzana niczego w nich już bardziej popsuć nie może.

Obszerna powieść jest kombinacją motywów faustycznych – dziwnie pomieszanych, bo „Faustem” nazywa się w niej luksusową limuzynę profesora, odmłodzenia (ale tylko dzięki kosmetykom) doznaje sama kurtyzana, Mefistem jest chyba profesor jako Wielki Manipulator, ale nie na pewno, bo jego intrygi nie całkiem się udają; pojawia się nawet Małgorzata, służąca kurtyzany – ale pozbawiona czci niewieściej (wprawdzie za podszeptem swej pani) przez jednego z rozwydrzonych chłopców.

Dziwna to powieść – szczególnie dziś, gdy po wielu latach od chwili powstania została opublikowana. Narzuca się czytelnikowi traktowanie jej jako bardzo osobistego świadectwa czasów, ale nie ma mowy, aby się w niej dało przeprowadzić proste utożsamienia i łatwo odcyfrować symbole. Weźmy raz jeszcze mefistofelicznego profesora: jest przecie czcicielem nauki i jej koryfeuszem (więc może to jednak Faust?), ale przy tym wyznawcą nowej wiary politycznej, potępiającym drobnomieszczaństwo i chciwość swych krewnych. Ci krewni wypadają w powieści dość okropnie, więc na pozór autor jest po stronie „prawdziwego komunizmu” profesora. Władzę nad światem przejmą jednak w finale młode wilczki, które żadnych idei już nie wyznają – poza robieniem sobie dobrze na wszelkie możliwe sposoby. Podobnie w gruncie rzeczy namalowani są w powieści hippisi, którym także trudno przypisać wierność jakiegokolwiek wyższej idei.

Ten, kto chciałby zatem zrozumieć Kurtyzanę i piskłeta jako świadectwo światopoglądu zbuntowanego przeciw opresji komunistycznego państwa kontestatora, dozna więc nie lada konfuzji. Czyżby Niemczyk był obrońcą komunistycznych ideałów zarówno przeciw drobnomieszczaństwu, jak i buntownikom zapatrzonym w przywiezione z zachodu wzorce? Trudno uwierzyć w tak ustatecznioną wedle życzeń władzy wykładnię powieści. „Świadectwa” w dobie komunizmu miały jednak dwie twarze: tę przeznaczoną dla cenzora i nie zorientowanego w labiryntach sensów tekstu czytelnika oraz tę, która miała się objawić odbiorcy bardziej dociekliwemu.

Ten czytelnik sięgający głębiej dostrzeże, iż prawdziwym zagrożeniem dla świata wydają się autorowi chyba nie tyle ludzie zblakani ideologicznie (tak jak nie są nimi ideowcy – choćby zaangażowani w wątpliwe polityczne wiary), ale właśnie ich nihilistyczni następcy, którym już o nic poza nasyceniem własnych prymitywnych chętek nie chodzi. Niemczyka przeraża zatem nie sprzeniewierzenie politycznej ortodoksji ani szaleństwo ideologii ale idąca za nimi pospolitość i podłość, której ideologia tylko otwiera drogę. W tej wersji Fausta diabła nie da się więc wyprowadzić w pole, bo on wciąż zmienia maski i objawia się w końcu tam, gdzie się go nikt zrazu nie spodziewał.

A tytułowa kurtyzana? Zdaje się być podobna do samego autora książki – ze swoim grubym makijażem na twarzy, maskującym prawdę o jej starości, a może też – o jej niestosownym w tamtych czasach przywiązaniu do tradycyjnych wartości, piękna i tradycyjnej literatury (Niemczyk wielbił podobno Zolę i Maupassanta). Czy więc nie jest tak, że prawdziwym „świadectwem” o postaci i poglądach pisarza nie jest – całkiem konwencjonalnie – to, co sam napisał, wraz z całym balastem mniej lub bardziej fałszujących jego intencje odczytań? Bo tu przynajmniej mamy do czynienia z językiem wspólnym dla autora i jego czytelników i z procedurami czytania i interpretacji lepiej lub gorzej zakorzenionymi w stereotypach epoki. Tak, fascynuje mnie Niemczyk jako postać na tle dziwnych, odchodzących nieuchronnie w niepamięć krakowskich lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ale

kiedy chciałbym się o nim dowiedzieć czegoś mniej ulotnego od opowieści o skrzydełkach mocowanych do ramion i demonstracyjnego zebrania na ulicy przed domem Związku Literatów Polskich przy Krupniczej 22, skieruję się jednak do literatury i wdam w pełną pułapek, zwodniczości i złej wiary, ale jakoś tam wierną pewnym regułom procedurę czytania.

Jerzy JARZĘBSKI

Abstract

Jerzy JARZĘBSKI
Jagiellonian University (Kraków)

Testimony of life – literary testimony

Several thoughts about relationships between life and literature, based on Krzysztof Niemczyk's book *Kurtyzana i piskłeta*.

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

Perspektywy performatywizmu

Intuicje znaczeniowe, jakie we współczesnych badaniach nad kulturą wiążemy z tytułowym terminem, obejmują szerokie pole zagadnień; na tyle szerokie, że mówimy o „zwrocie performatywnym” w humanistyce czy o „studiach performatywnych” jako względnie autonomicznym segmencie w programach akademickiego kształcenia kulturoznawców. Programy te, podobnie jak *Visual/Culture/Studies*, nie tylko wywodzą się z wielu źródeł, ale także sytuują się niejako w poprzek wypracowanych w czasach wczesnej nowoczesności podziałów dyscyplinarnych. Nie aspirują jednak do zastąpienia tradycyjnych dyscyplin badawczych, a raczej – czerpią selektywnie z ich ustaleń i jednocześnie wędrując pomiędzy nimi – przeformułują i wzbogacają dotychczasowy obraz praktyk kulturowych, eksponując te ich aspekty, które przesłaniała dominacja orientacji semiotyczno-hermeneutyczno-tekstualnej. Najogólniej powiedzieć można, że performatywności koncentrują się na „działaniowym” (dynamicznym) aspekcie praktyk symboliczno-kulturowych, aktualizując zarazem w odniesieniu do różnych praktyk sformułowane już w latach pięćdziesiątych przez Milтона Singera ogólne hasło *culture as performance*. To przesunięcie dominanty nie przypadkiem określa się w literaturze metodologicznej raczej w terminach „zwrotu” badawczego niż w terminach „zmiany paradygmatycznej” (w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Thomas Kuhn) czy „przełomu” (z jakim mieliśmy do czynienia w humanistyce końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku). Przemianom wewnątrz poszczególnych dyscyplin towarzyszy ruch pomiędzy nimi, wyrażający się w intensywnej wędrówce kluczowych pojęć, których semantykę wzbogacają i modyfikują kolejne „regionalne” konteksty zastosowania, co z kolei wiąże się z rekonfiguracją obszaru tradycji badawczych w obrębie dyscyplin zaan-

gażowanych w rozwój perspektywy performatywistycznej¹. To właśnie ów podwójny, a często wielokrotny ruch, decyduje o dynamice *Performance Studies* i uzyskiwanych w ich ramach rezultatach poznawczych, ważnych dla całego obszaru wiedzy o kulturze. Wybór polskiego odpowiednika intuicji znaczeniowych wiązanych z szeroko pojętymi *Performance Studies* nie jest zadaniem łatwym, a liczne antologie czy to tekstów klasycznych, czy nowszych wcale tego zadania nie ułatwiają. Tłumacz książki Richarda Schechnera *Performance Studies. An Introduction*, Tomasz Kubikowski, zwierzył się niedawno, że zamienił pierwotnie używany termin „studia performatywne” na „performatykę”, Schechner sam bowiem sugerował mu, że ten pierwszy nadto eksponuje jedno tylko źródło owego zwrotu – źródło Austinowskie. „Performatyka” natomiast bardziej ma przypominać semiotykę, akcentuje więc ogólny charakter i szerokie zastosowania wchodzących w grę badań². W moim jednak odczuciu, analogia do semiotyki odgrywa, w zróżnicowanych badaniach, wpisanych w interesującą mnie tu zmianę perspektywy badawczej, rolę zawężającą. Bardziej adekwatny wydaje mi się termin „performatywizm”, który – podobnie jak „tekstualizm” czy „wizualizm” – kojarzony jest w literaturze teoretyczno-metodologicznej z tymi zwrotami, które korygują i zarazem dopełniają wcześniejsze, wyrosłe ze „zwrotu lingwistycznego” perspektywy badawcze w filozofii, ograniczając zarazem ich uniwersalistyczne rozszczenia. O „korekcie” i „dopełnieniu” mówię tu nie przypadkiem, choć szersze uzasadnienie roli kolejnych zwrotów w kontekście modelu humanistyki, wywiedzionego z porządku Biblioteki Warburga (słowo, obraz, działanie i orientacja jako równorzędne, względnie autonomiczne składniki synkretycznej pierwotnie kultury) czy na przykład w kontekście równoległe sprofilowanej lektury dzieł Wittgensteina muszę pozostawić na inną okazję. Dodam więc tylko, że analizowane poniżej „skrzyżowania” różnych orientacji i koncepcji badawczych w trakcie rozrastania się performatywizmu przemawiają na rzecz tego rodzaju uzasadnienia niejako „oddolnie”. Również podstawowe pojęcie performatywizmu – *performance* – używane jest w sposób daleki od jednoznaczności. W polszczyźnie wchodzi w grę takie jego odpowiedniki, jak „wykonanie”, „przedstawienie” (w znaczeniu inscenizacji),

¹ O wędrowaniu pojęć i koncepcji w obrębie współczesnej wiedzy o kulturze zob. M. Bal *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto 2002. Pominę w swoim szkicu szeroki obszar prowadzonych pod hasłem dramatyizacji/ teatralizacji życia społecznego badań socjologicznych (pisał o tym ostatnio L. Kolankiewicz w artykule *Antropologia widowisk: subdyscyplina czy nowa perspektywa antropologii kulturowej*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 5). Nie zajmę się też zastosowaniami perspektywy performatywistycznej w literaturoznawstwie (w szczególności antropologicznie zorientowana koncepcja Wofganga Isera wymaga, moim zdaniem, pilnej kulturoznawczej lektury) ani też w historii i badaniach nad pamięcią. Więcej informacji o kierunkach, w jakich rozwidła się perspektywa performatywizmu, wraz z obszerną bibliografią, znaleźć można m.in. w antologii tekstów *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, (hrsg. von U. Wirth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2002).

² Por. „Dialog” 2003 nr 3, s. 127.

„odegranie (roli)” czy szczególny typ działań z dziedziny praktyk artystycznych (wyrastających z plastyki i teatru), sytuujących się w obrębie „estetyki zdarzeń” przeciwstawianej „estetyce dzieł”. Będę w dalszym ciągu używała zarówno terminu angielskiego, jak i jego spolszczenia (performans). Mówi się też często o „zwrocie performatywnym” w kulturze dwudziestowiecznej. Reorientację humanistyki w kierunku uchwycenia podstawowych cech tegoż zwrotu, jego kontekstów i konsekwencji, będę określała mianem zwrotu performatywistycznego (dla odróżnienia od projektów na przykład antropologii performatywnej, w której walory poznawczo-edukacyjne przypisuje się bezpośredniemu udziałowi badaczy w „przedstawieniach” reprezentantów innych kultur). Kończąc wstępne ustalenia, dodam jeszcze, że słowa „perspektywy” w tytule tego szkicu użyłam w podwójnym znaczeniu: perspektyw, z których bada się kulturę, i zarazem perspektyw jako „widoków na przyszłość”.

Rozpocząć wypadnie ten wycinkowy ogląd krajobrazu „po zwrocie” schematycznie – od przypomnienia rewolucji w filozofii języka, dokonanej przez Johna Austina; rewolucji, której – jak przypomina polski tłumacz jego tekstów – nie można sprowadzić do analogii z odkryciem pana Jourdin, choć punkt wyjścia filozofa zdawać się może, na pierwszy rzut oka, Molierowski. Od swych początków filozofia, a później jej wyspecjalizowany dział – filozofia języka, zajmowała się przede wszystkim zagadnieniami, które w skrócie najlepiej bodaj oddaje tytuł książki Jerzego Kmity *Jak słowa łączą się ze światem*, akcentując w szczególności ten wymiar owego „łączenia się”, który skupia się wokół problematyki reprezentacji. Przedmiotem zainteresowania były więc wypowiedzi konstatywne, analizowane w perspektywie prawda/fałsz. Innych rodzajów wypowiedzi nie traktowano jako „sensownych” i pozostawiano je uwadze gramatyki czy retoryki. Austin zainteresował się jednak właśnie tymi innymi wypowiedziami, a zwłaszcza grupą, którą określił wstępnie jako wypowiedzi performatywne (performatywy). Swoją koncepcję przedstawił w cyklu wykładów w Uniwersytecie Harvarda w 1955 roku, prowadzonych dla ucznia Williama Jamesa – „ojca” pragmatyzmu. Wykłady te, spisane z notatek Austina już po jego śmierci (i skonfrontowane z notatkami słuchaczy), ukazały się w druku w 1962 roku, podobnie jak późniejszy o rok odczyt dla BBC, zatytułowany *Wypowiedzi performatywne*. W tym ostatnim zwracał się do publiczności w sposób następujący: „Macie pełne prawo, by nie wiedzieć, co znaczy słowo «performatywne». Słowo jest nowe i brzydkie i może nie ma żadnego specjalnego znaczenia. Ale w każdym razie jedno przemawia na jego korzyść – nie jest to słowo głębokie”³. Z rozległej potocznej semantyki słowa wybiera dalej Austin jej odcień prawniczy – wyrażenie performatywne to wyrażenie „dokonawcze”, następujące po preambule, charakteryzującej okoliczności danego aktu prawnego (na przykład testamentu). Performatywny charakter ma więc następująca wypowiedź: „Mój zegarek daję i zapisuję w spadku mojemu bratu w testamencie”, czy krótka wypowiedź „tak” podczas ślubu religijnego czy świeckiego. Przykłady wy-

³ J.L. Austin *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993, s. 220.

powiedzi performatywnych przywołane przez Austina, określone przez Sybille Krämer jako „performatywy źródłowe”, to, obok prawa, rytuały i ich przetransformowane, religijne i świeckie formy, co wskazuje od razu na szerokie obszary zastosowania tej koncepcji. Powiada dalej Austin, że wypowiadając tego rodzaju zdania, nie opisujemy niczego, lecz r a c z e j c o ś r o b i m y. Performatywy implikują określone skutki w świecie, przeto nie ujmujemy ich w perspektywie właściwego dla konstatywów kryterium prawdy/fałszu, lecz w kategoriach fortunności/niefortunności. O fortunności performatywu decyduje właściwy kontekst jego użycia.

Choć Austin *explicite* wyklucza z zakresu swoich rozważań zarówno fikcję literacką, jak i słowo cytowane, skupiając się na wypowiedziach „poważnych”, przykłady, które podaje, i uwagi, które czyni marginesowo, niejako otwierają szerokie możliwości przeformułowania jego koncepcji i zastosowań, obejmujących także symboliczne praktyki niewerbalne. Poza tym, w toku wykładów, wyjściowa – mocna, zdawałoby się – opozycja konstatywów i performatywów, ulega różnym osłabieniom i przekształca się w koncepcję lokucyjnego, illokucyjnego i perlokucyjnego wymiaru wszelkich aktów mowy. Austin zwierzył się w końcowym wykładzie z chęci wykonania „diabelskiego tańca” z dwoma fetyszami tradycji, z której wyrósł: fetyszem prawdy/fałszu i fetyszem faktu/wartości, a obydwie te fetysze aktualizują binarny porządek zachodnioeuropejskiej kultury. Taniec ów został podjęty i zmodyfikowany w różnych formach. Omówienie jednej z nich, niezwykle ciekawej, autorstwa Shoshany Felman, pozostawiam, podobnie jak kilka innych ciekawych lektur i modyfikacji tanecznego kroku Austina, na inną okazję⁴. Tu przypomnę jedynie szeroko dyskusowaną koncepcję Jacques’a Derrida (zarysowaną w znanym tekście *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, a także w późniejszej polemice z Searle’em). Zdaniem Stanleya Fisha, francuski filozof okazał się „czytelnikiem idealnym”, wychodzącym naprzeciw autodekonstrukcyjnym tendencjom samego Austina.

Dwa przynajmniej wątki owego „zmodyfikowanego tańca” warto tutaj, ze względu na dalsze rozważania, przypomnieć. Przywołując Austinowskie rozumienie roli kontekstu dla fortunności performatywów, Derrida zauważa, iż jego składnikiem „pozostaje, jak najklasycyzniej, świadomość intencji podmiotu mówiącego w odniesieniu do całości jego aktu lokucyjnego. Tym samym komunikat performatywny na powrót sprowadza się do komunikowania sensu intencjonalnego”⁵. Drugi istotny moment wiąże się ze wspomnianym tu wykluczeniem przez Austina wypowiedzi „niepoważnych” (określonych też jako „puste i daremne”), pasożytujących na normalnym użyciu języka. W perspektywie przyjętej przez Derridę rzecz ma się inaczej: wypowiedzi – zarówno „poważne”, jak i „niepoważne” – stanowią modyfikację „jakiejs ogólnej cytatowości, a raczej ogólnej iterowalności, bez której

⁴ S. Felman *The Literary Speech Acts. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Cornell University Press, Ithaca 1980.

⁵ J. Derrida *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 394.

nawet udanych performatywów by nie było”, w konsekwencji więc należałoby nie tyle „przeciwstawić cytat czy iterację nieiteratywności jakiegoś zdarzenia, ile obmyślić zróżnicowaną typologię form iteracji. Z owej typologii nie zniknie kategoria intencji – znajdzie w niej swoje miejsce, ale też nie będzie z niego kierować całą sceną i całym systemem wypowiedzania”⁶.

Wiadomo powszechnie, że koncepcja Austina została doprecyzowana i rozwinięta przez Johna Searle’a. To właśnie z niej korzystają najczęściej lingwiści czy literaturoznawcy. Przywołana tu już niemiecka badaczka, Sybille Krämer, zwróciła uwagę na inne jeszcze możliwości „dekonstrukcyjnej lektury” (odnoszącej się do wersji Searle’a) niż te, które wyeksponował Derrida i opisał Fish. Pokazała mianowicie, że za owym procesem „doprecyzowania” kryło się także rozmycie, jeśli nie wręcz stłumienie pewnych ważnych impulsów obecnych w wykładach Austina. Chodzi o, jak już wspomniałam, przykłady performatywów „źródłowych”, czerpane z obszaru rytuałów, „niepasujące” do dominującego dziś ujęcia języka. Ujęcie to odpowiada „protestanckiemu gestowi” w obszarze kultury religijnej, a reprezentują je, z jednej strony, teoria uniwersalnej kompetencji językowej Chomsky’ego, z drugiej, teoria działania komunikacyjnego Habermasa i Apla. Krämer mówi o sytuacji, którą określa mianem „komunii poza komunikacją” (odpowiadającą z grubsza konstytuowaniu się *communitas* Victora Turnera) i której dominujące dwie koncepcje programowo nie chcą zauważyć. A skoro sam Austin zastąpił performatywy przez illokucję po to, by nie dzielić aktów mowy na odrębne grupy, lecz opisać różne wymiary każdego z nich, powinniśmy – zachęca niemiecka badaczka – kontynuować tę tendencję, koncentrując się na performatywnych wymiarach codziennych praktyk językowych. Nie chodzi przy tym o zaangażowanie wyłącznie perspektywy antropologicznej czy etnometodologicznej, lecz o postawienie pytań filozoficznych, które doprowadzą do koncepcji języka odróżniającej się od projektów gramatyki uniwersalnej czy uniwersalnej pragmatyki. Nowa koncepcja doprowadzić ma do rehabilitacji powierzchni – zewnętrznej formy zachowań językowych, cytatości właściwej naszemu mówieniu, wyeksponowaniu jego „odgrywanego” charakteru, pojmowaniu konsensusu nie przez pryzmat treściowej zawartości wypowiedzi, lecz jako „wykonania pewnej formy”⁷. W szczególności podkreśla więc Krämer konieczność przywrócenia problematyki artykulacji głosowej (marginalizowanej nie tylko przez dominujące ujęcia filozoficzne ale i – w inny sposób – przez Derridę) i innych form „ucieleśnienia” języka w zdarzeniach usytuowanych w czasie i przestrzeni, przy czym pojęcie ucieleśnienia inter-

⁶ Tamże, s. 399. Zob. też S. Fish *Z uszanowaniem od Autora: refleksje nad Austinem i Derridą*, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, tłum. różni, Universitas, Kraków 2002. Rzetelny i wszechstronny komentarz do sporów między Derridą a Searle’em znaleźć można w książce M. Franka *Was ist Neostrukturalismus?*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1984.

⁷ S. Krämer *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische. Positionen des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2001.

pretować należy w kategoriach materialności jako wytwarzanie sensu z fenomenów, które same sensowne nie są. „Performatywność jest w związku z tym rekonstruowalna jako medialność”⁸. Zarysowana w ten sposób perspektywa badawcza nie tylko stawia marginalizowane dotychczas fenomeny w centrum uwagi, lecz także destabilizuje opozycje pojęciowe wypracowane w tradycji filozoficznej i badawczej. Wiele z tych opozycji wiążemy z procesami „odczarowania” świata, zainicjowanymi w kulturze starożytnej Grecji i zintensyfikowanymi przez nowożytny „protestancki gest”. Czy ich destabilizację interpretować trzeba w terminach ponownego zaczarowania świata i w związku z tym utożsamiać z tendencjami kontroświeceniowymi? To pytanie, do którego jeszcze powrócę, stawiają sobie także inni badacze zaangażowani w upowszechnianie i rozwój performatywizmu, którzy, podobnie jak Krämer, krzyżują właściwe mu ujęcie kultury z propozycjami zrodzonymi w ramach innych opcji filozoficzno-metodologicznych. Pojawia się też ono często – odnotujmy na marginesie – w kontekście innego głośnego w humanistyce zwrotu – zwrotu wizualnego. Nie trzeba tu szczegółowo uzasadniać, że propozycje Krämer zbiegają się w wielu punktach z badaniami etnologów i antropologów kulturowych. W grę wchodzi, nie tylko możliwość dokładniejszego wyeksplikowania Cassirerowskiej koncepcji „mowy magicznej” – oddziałującej na realne zjawiska i pozwalającej na „panowanie nad siłami przyrody” (koncepcji wspartej badaniami Malinowskiego nad kreacyjną rolą słów magicznych) – ale i badanie performatywnych wymiarów czynności symbolicznych w kulturach, które magiczny synkretyzm transformują w rytuał, a później – w świeckie ceremonie. Koncepcja van Gennepa, który scharakteryzował szczególną klasę rytuałów – tzw. rytuały przejścia – zmodyfikowana, o czym będzie jeszcze mowa, przez Victora Turnera, pozwoliła antropologom na lokowanie historycznych i współczesnych praktyk rytualnych w obrębie dwóch biegunów: bieguna rządzonego przez „metalogikę transformacji” i bieguna rządzonego przez „metalogikę prezentacji”. Dość jednak trzeba, że performatywne koncepcje rytuału dalekie są od jednoznaczności. Próbując je uporządkować, Stanley J. Tambiah wyodrębnił trzy przynajmniej znaczenia, w jakich badacze działań rytualnych mówią o performatywności: znaczenie Austinowskie, znaczenie zaczerpnięte z teatrologii (*performance* jako działanie dramatyczne z użyciem różnorodnych mediów i intensywnie doświadczane) i znaczenie Peirce’owskie, otwierające – jak podkreśla Uwe Wirth – problematykę transformacji performatywów rytualnych w performanse teatralne⁹. Victor Turner, a za nim zwolennicy etnologicznej edukacji performatywnej, upatrują w takiej transformacji szansę na lepsze (bo ucieleśnione) rozumienie zarówno obcej kultu-

⁸ S. Krämer *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, w: *Performanz*, por. przyp. 2, s. 332.

⁹ Por. S.J. Tambiah *Eine performative Theorie des Rituals*, w: *Ritualtheorien. Ein einführenden Handbuch*, hrsg. A. Bellinger, D.J. Krieger, Westdeutscher Verlag, Opladen 1998 i U. Wirth *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, (wstęp do *Performanz...*).

ry, jak i kultury własnej. Problematyka wielokulturowości i dzisiejsze formy jej „znoszenia” czy to w modelu hybrydyzacji, czy też w modelu transkulturowości, to kolejny – potrzebny i atrakcyjny – teren eksploracji dla interesującej tu nas perspektywy badawczej. Wspomnieć jeszcze trzeba w tym miejscu o performatywistycznym nurcie socjologii, dla której wydana w połowie lat pięćdziesiątych książka Ervinga Goffmana *The Presentation of Self in Every Day Life* pełni funkcję tekstu „założycielskiego”.

Zdaniem Eriki Fischer-Lichte, wczesna postać performatywizmu uzyskiwała nowe impulsy i nabrała kulturoznawczego impetu za sprawą Judith Butler, która w pochodzącym z 1988 roku tekście *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, w nawiązaniu do koncepcji Merleau-Ponty’ego, ujęła tożsamość płciową jako wytwór „stylizowanych powtórzeń aktów performatywnych” (rozumianych, jak u Austina, jako autoreferencyjne, ale i zarazem „teatralne”). Te wczesne sformułowania amerykańskiej badaczki poddane zostały później licznym uszczegółowieniom i modyfikacjom. Nawiązując do koncepcji Foucaulta, Althussera i Bourdieu, wpisała je jednocześnie Butler w znacznie szerszą niż wyjściowa ramę interpretacyjną.

Foucault, jak wiadomo, badał historyczne sposoby kształtowania podmiotowości przez władzę (czy – w nowoczesności – przez wiedzę/władzę). Określał owo kształtowanie w terminach *investissement* (w odniesieniu do ciała) i *assujettissement* (w odniesieniu do społeczno-kulturowych wyznaczników podmiotowości), co polski tłumacz – Tadeusz Komendant – oddaje jako blokowanie i ujarzmianie¹⁰. W społeczeństwie nowoczesnym procesy te urzeczywistniają się w trybie „normalizacji” przez rozmaite „dyskursy władzy”, przy czym sam dyskurs definiował francuski myśliciel jako praktykę „zrobioną ze znaków”, które nie tylko oznaczają, ale „robią coś więcej”, a gdy w *Archeologii wiedzy* (1969) wyjaśniał sposób funkcjonowania dyskursów poprzez wypowiedzi, wspominał przelotnie o „koncepcji aktów mowy analityków angielskich” jako potencjalnym sojuszniku własnej koncepcji¹¹. Dalej jednak porzucił tę możliwość, choć wydaje się, że nie stracił jej całkowicie z pola widzenia. W *Nadzorować i karać* czytamy z kolei, iż warunkiem funkcjonowania jednostki w obrębie społeczeństwa jest codzienne niemal zdawanie przez nią egzaminu z „normalności”:

Sędziowie normalności są wszędzie. Żyjemy w społeczeństwie profesorów-sędziów, lekarzy-sędziów, wychowawców-sędziów, działaczy społecznych-sędziów; wszyscy oni narzucają społeczną władzę normatywu i każdy z nich na swoim poletku podporządkowuje mu ciało, gesty, zachowania, sprawowanie, postawy i osiągnięcia.¹²

10 M. Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. i posłowiem opatrzył T. Komendant, Warszawa 1993.

11 M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, PIW, Warszawa 1977, s. 107-116.

12 M. Foucault *Nadzorować...*, s. 368.

Władza zagnieżdżyła się także w duszy podmiotów, która stała się tym samym „skutkiem i narzędziem pewnej politycznej anatomii”, wykorzystującej dla swoich celów wiedzę psychiatryczną, psychologiczną, pedagogiczną. Jej bezsprzecznym sukcesem jest fakt, iż jednostki traktują te działania jako całkiem naturalne, oczywiście, a niekiedy nawet jako samodzielnie wybrane. Ów naturalizacyjny efekt działa bodaj najsilniej – zauważa, nawiązując do autora *Słów i rzeczy*, Butler – na poziomie tożsamości płciowej. Ulegają mu nawet ruchy feministyczne, gdy oddzielając tożsamość płciową od kulturowej (*gender*), ujmują pierwszą jako obiektywnie daną, drugą natomiast jako „sztuczną” nad nią „nadbudowę”: „Jestem w ogóle przeciwna strukturalistycznemu założeniu, że podmiot ujawnia się poprzez strukturę różnicy płciowej, która dana jest «od początku». Sądzę, że by pozostać efektywny, struktury muszą być ustanawiane w sposób ciągły”¹³. Już pierwsza lekarska interpelacja („oto dziewczynka!”, „oto chłopiec”) wyrasta z utrwalonej w języku (czy ogólniej – w kulturze) zasady binarności płci, cytując ten porządek i jest w dalszym rozwoju osobniczym obudowywana innymi interpelacjami i konwencjami. Choć Butler wykorzystuje Althusserowską koncepcję interpelacji, zarzuca zarazem jej autorowi, że nie wyjaśnił, w jaki sposób dorosły podmiot odnosi owo „wezwanie” do siebie. Althusser myli, jej zdaniem, model władzy przednowoczesnej z nowoczesnym, w którym – w myśl ustaleń Foucaulta – władza nie tylko rozprasza się w wielu dyskursach i wypowiedziach, ale i działa za pośrednictwem mechanizmów samokontroli, ulokowanych w „duszy” jednostki (opisanej w terminach Heglowskiej „fenomenologii ducha” i Freudowskiego *super ego*). „Podmiot nie tylko zajmuje faktycznie miejsce ciała, lecz działa także jako dusza, która ciało ujmuje w ramy i zniewala w formach [...]. Kształtowanie takiego podmiotu jest jednocześnie ramowaniem, podporządkowaniem i reglamentacją ciała” – czytamy w *Psychic Life of Power*¹⁴. To nie anomia norm (jak sądził Durkheim), lecz ich nadmiar i rygorystyczne egzekwowanie stają się przyczyną wielu nieszczęść jednostek w nowoczesnym świecie. W przypadkach szczególnie drastycznych „normalizacja” przeżywana jest jako niemożliwa do „przepracowania” w procesie żałoby utrata, a więc – zgodnie z ujęciem Freuda – jako dezintegrujący osobowość stan melancholii. W interesującym Butler przypadku blokowania możliwości innych niż heteroseksualne, gdy zarazem pewne ciała ujmowane są w kategoriach „nie-ludzkich”, „kultura melancholii” rozwija się szczególnie intensywnie.

Analizy wskazujące na konstrukcyjno-kulturowy charakter naszej tożsamości płciowej, ujęcie jej jako materializacji „matrycy władzy”, wzbudziły liczne dyskusje, do których amerykańska badaczka odniosła się w artykule-manifeście, zatytuło-

13 *Ein Interview mit Judith Butler*, w: H. Bublitz *Judith Butler zur Einführung*, Campus Verlag, Hamburg 2002, s. 112.

14 Korzystam z niemieckiego przekładu tej książki: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2001, s. 88.

wanym *Koniec różnicy płciowej?*¹⁵. Wskazuje w nim na intencje nie tyle „zniesienia” binarnego podziału, co raczej jego „upłynnienia” i zapewnia, że zdekonstruowane pojęcia i kategorie wiodą dalsze i całkiem bogate życie, a sam proces destabilizacji, podkreślany mocno przez innych przywołanych w tym szkicu autorów, stwarza szansę dla polityki oporu, dla zmiany tych parametrów nowoczesności, które odczuwamy jako szczególnie opresyjne. Analizując tę kwestię na przykładzie problematyki różnicy płciowej i rasowej, Butler postuluje – wedle trafnego określenia jej niemieckiej monografistki, Hannelore Bublitz – zajęcie płynnej metapozycji, którą interpretowałabym jako rodzaj praktycznej odpowiedzi na Foucaultowskie wezwania do zastanowienia się nad tym, „jacy moglibyśmy być”.

Foucault, jak wspominałam, nie dostrzegał potrzeby przywołania w swej koncepcji „analityków angielskich”. Butler – odwrotnie: wykorzystuje nie tylko Austina za pośrednictwem Derridy, ale i odnosi perspektywę performatywności do innych niż język praktyk kulturowych. To właśnie dzięki stale powtarzanym aktom performatywnym dyskursy materializują się, a jednostki „wcielają” odpowiednie normy i konwencje w powtarzalnych i powtarzanych performansach. „Performans jako przedstawienie i inscenizacja jawi się jako ucieleśniona forma przejawiania się performatywnych aktów mowy. Wskazują one na społeczną i semiotyczną «matrycę władzy», która poprzedza zarówno performans (inscenizację), jak i też performatywność (aktów mowy)”¹⁶. Tę ostatnią ująć więc można nie tylko jako sposób działania Foucaultowskich dyskursów, ale i jako formę Nietzscheańskiej „woli władzy”. Nawiązując do Austina i Derridy, w innym miejscu Butler powie, że

aby jakiś performatyw mógł funkcjonować, mógł wytwarzać efekty w jakiejś postaci, musi odwoływać się do konwencji, która funkcjonowała w tradycji i była recytowana. Siła lub efektywność performatywu zależy od możliwości powiązania historyczności tej konwencji z teraźniejszym działaniem i zakodowania jej na nowo. Władza recytowania nie jest funkcją intencji jednostki, lecz efektem historycznie zmagazynowanej konwencji językowej.¹⁷

Jak więc w tak „opresyjnym” kontekście kulturowym możemy próbować praktycznie odpowiedzieć na pytanie „jacy moglibyśmy być?” czy – to sformułowanie samej Butler – „myśleć to, co niemożliwe”? Opór wobec procedur normalizacyjnych zagnieżdża się i rozwija w powtarzalności (czy szerzej – w iterowalności) performansów: podmiot nigdy nie dopasowuje się w nich dokładnie do norm i konwencji, przeinacza je, parodiuje, modyfikuje, otwierając w ten sposób przestrzeń

¹⁵ Zamieszczonym w przekładzie niemieckim w *Konturen des Unentschiedenen*, hrsg. J. Huber, M. Heller, Zürich 1997.

¹⁶ H. Bublitz *Judith Butler...*, s. 22. Autorka odwołuje się tu do sformułowań Butler z książki *Bodies that Matter* z 1993 roku.

¹⁷ J. Butler *Für ein sorgfältiges Leben*, w: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, hrsg. S. Benhabib u.a., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1993, s. 124.

ambivalencji, wzmacnianą przez refleksyjną „politykę performatywności”. Nic dziwnego, że dogodnym polem kulturowych eksploracji pilnie analizowanym przez Butler są praktyki *queer* – otwarte na wszelkie możliwe odchylenia od społecznie reprodukowanych wzorców cielesno-genderowych.

Perspektywa performatywności oświetla jednak nie tylko ów najbardziej „znaturalizowany” (i zontologizowany) poziom konstytucji tożsamości. Nawiązując do ustaleń antropologów i socjologów Tim Edensor pokazał, że w podobny sposób (w rytuałach formalnych, popularnych, widowiskach sportowych, inscenizacjach „turystycznych” i w praktykach życia codziennego) nowoczesne społeczeństwa wytwarzają i odtwarzają tzw. tożsamość narodową. Choć Edensor wzoruje się na podejściu Butler, poddaje krytyce „twarde” odróżnienie *performance* (odegrania) od *performativity* (performatywności), „gdzie odegranie jest postrzegane jako świadome i rozmyślane, a performatywność jako powtarzalna, przytaczająca i pozbawiona refleksji. Ten niefortunny dualizm nie odzwierciedla zacierania się granic pomiędzy działaniem celowym a bezrefleksyjnym”¹⁸. Korygując ujęcie Butler (w nawiązaniu do koncepcji „praktycznej refleksyjności” opisanej przez – przywoływanego i przez nią – Pierre’a Bourdieu) Edensor „upłynnia” także inne „przeżyczone dualizmy” obecne w naszej tradycji, wychodząc naprzeciw wspomnianej tu już antropologicznej koncepcji sytuowania rytuałów pomiędzy biegunem „prezentacji” i „transformacji”. W społeczeństwach wkraczających w drugą, postindustrialną i postnarodową fazę nowoczesności ów transformacyjny potencjał realizują przede wszystkim praktyki artystyczne. Im też poświęcają szczególną uwagę estetycy i teoretycy sztuki, czym zajmujemy się na zakończenie tego – pobieżnego i selektywnego z konieczności – przeglądu „perspektyw performatywności”.

Zauważyć warto, iż właśnie w kręgu estetyków, teatrologów i badaczy wspólczesnej plastyki opisana została wyraźna zmiana akcentów w kulturze symbolicznej drugiej połowy dwudziestego wieku. Coraz częściej mianowicie przybiera ona charakter „zdarzeniowy”, a uczestnictwo w niej wymaga (także) innego rodzaju zaangażowania, aniżeli (tylko) kompetencji uruchamianych w obcowaniu z gotowymi wytworami (dziełami) kulturowych praktyk. W konsekwencji owej „zmiany akcentów” podejmuje się też próby bardziej dynamicznego ujęcia tych ostatnich, a przykładem pierwszym z brzegu mogą tu być literaturoznawcze koncepcje Rolanda Barthes’a czy Paula de Mana. Przywołując zarówno konkretne działania artystyczne, jak i podkreślając wzrastającą w obrębie innych praktyk kulturowych rolę spektakli i inscenizacji, Erika Fischer-Lichte mówi o zintensyfikowanym w drugiej połowie dwudziestego wieku zwrocie performatywnym w kulturze. Badawczą reorientację humanistyki interpretować trzeba w tym kontekście jako próbę uporania się z tymi tendencjami, podobnie jak dokonania „wizualistów” ujmujące się często w kontekście „inwazji obrazów” w świecie współczesnym. Niemiecka teatrolożka wychodzi od praktyk neoawangardowych, podkreślając, że realizują

¹⁸ T. Edensor *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Wyd. UJ, Kraków 2004, s. 97.

się one w znacznej części „w formie przedstawienia i jako przedstawienie”. Można byłoby mówić w związku z tym o teatralizacji owych praktyk, gdyby nie groźba skojarzeń z teatrem „w starym stylu”, podczas gdy teatr, który włącza się aktywnie w interesujące autorkę przemiany, dystansuje się, jak wiadomo, od wcześniejszych tradycji (eksponujących tekst literacki jako podstawę spektaklu), zbliżając się raczej do form „zdarzeniowej” aktywności plastycznej. Nie przypadkiem więc swą narrację o „odkryciu” performatywności rozpoczyna od *untitled event* w jadalni Black Mountain College latem 1952 roku, w którym to zdarzeniu, oprócz Johna Cage’a w roli symbolicznego „ojca”, brali udział: David Tudor (pianista), Jay Wats (kompozytor), Merce Cunningham (tancerz), Robert Rauschenberg (malarz), Cahrles Olsen i Mary Caroline Richards (pisarze) oraz słuchacze letniej szkoły, współpracownicy uczelni i okoliczni mieszkańcy. Owo wielokrotnie opisane zdarzenie nie tylko zmieniło relację między nadawcami i odbiorcami, ale i między zaangażowanymi w nim rodzajami praktyk artystycznych – bardziej przypominało wczesnoawangardowe eksperymenty futurystów, dadaistów czy surrealistów (eksperymenty, które nazwalibyśmy dziś protoperformasami) niż na przykład Wagnerską koncepcję *Gesamtkunstwerku*¹⁹. Performatywne rysy kultury artystycznej (teatralnej w szczególności) tak w praktyce, jak i w teorii, eksponowano już wcześniej, ale dopiero od lat sześćdziesiątych dominacja funkcji performatywnej nad referencyjną stała się wyraźna (co wiązało się z silną w owych latach opozycją wobec postępującego urynkowania sztuki):

Zamiast tworzyć dzieła, artyści wytwarzają coraz częściej *z d a r z e n i a*, które wikłają nie tylko ich samych, lecz także odbiorców, oglądających, słuchaczy, widzów. Centralnej roli w tych procesach nie pełni już oderwane i egzystujące niezależnie od swoich odbiorców dzieło sztuki, które powstało jako obiekt w wyniku kreatywnej czynności artysty-podmiotu, a postrzeganie pozostawiało podmiotowi-odbiorcy. Zamiast tego mamy do czynienia ze zdarzeniem, które powstało, trwa i zostaje zakończone w działaniu różnych podmiotów – artysty i słuchacza/widza.²⁰

Owo współdziałanie i zarazem wielostronne wzajemne oddziaływanie ma charakter bezpośredni, a każdy uczestnik artystycznego zdarzenia może doświadczyć przemiany – podstawowej ramowej wartości rytuałów przejścia. Uczestnictwo staje się w tym ujęciu doświadczeniem szczególnym, przekształca bowiem różnorakie granice, jakie napotykamy w życiu, w progi, które zawsze zachęcają do przekroczenia. Nie chodzi tu jednak, jak w przypadku klasycznego rytuału, o efekt końcowy, w rodzaju zmiany statusu społecznego, lecz o doświadczenie „całym sobą” sytuacji właściwej fazie liminalnej, stanu *betwixt and between*. Nie dziwi więc przekonanie autorki, że

¹⁹ Szerzej pisze o tym E. Fischer-Lichte m.in. w artykule *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf der Wege zu einer performativen Kultur*, w: *Performanz...*, oraz w książce *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2004.

²⁰ E. Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen...*, s. 29.

performatywny zwrot w sztukach można przybliżyć za pomocą odziedziczonych teorii estetycznych tylko w nieznacznym stopniu – także wówczas, gdy pod wieloma względami pozostają one nadal stosowalne. Nie da się jednak ująć przy ich pomocy rozstrzygającego momentu tego zwrotu – odrotu od dzieła (i zakładanych wraz z nim relacji między podmiotem a przedmiotem i statusem materiału a statusem znaku) ku zdarzeniu. Aby uchwycić szczególne własności zwrotu, móc je badać i interpretować, potrzebny jest rozwój nowej estetyki: estetyki performatywności.²¹

Podstawowe jej kategorie to, w koncepcji Fischer-Lichte, *z d a r z e n i e*, *i n s c e n i z a c j a* i *d o ś w i a d c z e n i e e s t e t y c z n e* (szeroko i w różnych aspektach opracowane w licznych artykułach, a przede wszystkim – w książce *Ästhetik des Performativen*). Inny niemiecki badacz-performatywności, Dieter Mersch, koncentruje się przede wszystkim na kategorii *z d a r z e n i a* i jej powiązaniach z *a u r ą* (której sztuka, w myśl znanej tezy Waltera Benjamina, miała być w dobie rewolucji technologicznej pozbawiona). Lokalizując, podobnie jak Fischer-Lichte, performatywny zwrot w sztuce w ramach neoawangardy i odnajdując jego zapowiedzi w praktykach awangardy pierwszej („klasycznej”), kładzie nacisk na procesy dekonstrukcji i destrukcji kategorii dzieła, wokół której budowana była cała aparatura pojęciowa estetyki, od Hegla utożsamianej z filozofią sztuki. Nurtnującą nas po dziś dzień Heglowską wizję dalszych losów sztuki w kulturze nowoczesnej można w tym kontekście zinterpretować w terminach zmierzchu sztuki urzeczywistnianej w dziełach. Sztuka „zdarzeniowa” natomiast wymyka się pesymistycznej diagnozie, wkracza bowiem w samo centrum już nie całościowo pojmowanego ducha, lecz realnego życia jednostek. Realizuje się w zdarzeniach, z czym – zauważając na marginesie – wiąże się łatwy do zaobserwowania we współczesnej estetyce proces ponownej, aktualizującej lektury zarówno angielskiej estetyki empirycznej, jak i *Krytyki władzy sądzienia* Kanta. W rozważaniach z zakresu „archeologii performatywności” Mersch skupia się na analizie praktyk dadaizmu i surrealizmu kwestionujących dzieło „od zewnątrz” (w przeciwieństwie do suprematyzmu i konstruktywizmu, które czyniły to samo „od wewnątrz”), a emblematycznymi postaciami zwrotu w drugiej połowie dwudziestego wieku czyni Josepha Beuysa i Johna Cage’a. *A i s t h e s i s*, *e k s t a z a* i *a s c e z a* to podstawowe kategorie estetyki zdarzenia, której wymiar etyczny opisuje formuła „od intencjonalności do odpowiedzialności” (szczególnie, oczywiście, rozumianej)²². Erika Fischer-Lichte zarzuca Merschowi, że przyjmuje „emfatyczne” rozumienie zdarzenia, co nie pozwala na włączenie praktyk artystycznych w szerszą kategorię *cultural performances*. Mersch, który traktuje analizowane praktyki artystyczne jako istotną alternatywę dla świata zdarzeń pozornych, inscenizowanych w spektaklach

²¹ Tamże, s. 30.

²² Por. D. Mersch *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2002 (książka powstała w ramach projektu badawczego *Reauratyzacja w sztuce performatywnej*). Por. też mój artykuł *O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Universitas, Kraków 2006.

współczesnej kultury, mógłby mieć jej z kolei za złe sytuowanie zdarzeń artystycznych właśnie w obrębie owej ogólnej kategorii, której funkcja niebezpiecznie zbliża się jego zdaniem do spektaklu w sensie wyłuszczonego przez Deborda. Dodam jeszcze, że bardziej radykalnie niż Mersch wyjątkowość (jednorazowość i ulotność) performansów artystycznych podkreśla Peggy Phelan, ujmując ją przede wszystkim w kategoriach oporu wobec „ekonomii reprezentacji i reprodukcji”. W konsekwencji nawet fotograficzna czy filmowa dokumentacja artystycznego działania jawi się jako „zdrada obietnicy jego własnej ontologii”²³. Taką zdradą byłoby jednak także użycie medium języka dla utrwalenia doświadczeń odbiorczych, nie mówiąc już o komentarzu krytyczno-artystycznym czy naukowym (co uprawia sama autorka!) w medium pisma.

W przywołanych tu (i wielu innych) praktykach badawczych obejmowanych łącznie mianem performatywizmu przejawia się uparcie, niezależnie od ich zróżnicowania, motyw osłabienia czy też rozmontowania sztywnych opozycji, do których przyzwyczaiła nas (fetyszyzując je nawet) tradycja myśli zachodniej. Z motywem tym wiąże się też wyraźnie osłabienie nastawionego na racjonalność i bezpośrednią efektywność modelu kultury pierwszej fazy nowoczesności, osłabienie, które sama skłonna byłabym interpretować jako rodzaj krytycznej autokorekty dokonywanej pod ogólnym hasłem postmodernizmu, nie lekceważąc zarazem obaw wyrażanych przez obrońców „projektu nowoczesności”²⁴. Nie ulega wątpliwości, że utrwalone w procesie „odczarowania” świata, wewnętrzne porządki autonomicznych dziedzin kultury (i badających je dyscyplin humanistycznych) zdestabilizowały się. Kariera kategorii „pomiędzy”, odniesionej zarówno do sytuacji uczestników procesów kulturowych jak i badaczy owych procesów, nie jest przypadkowa, podobnie jak kariera kategorii „przepływu” opracowanej przez Csikszentmihalyi’ego i MacAloona. Potwierdza to jednocześnie transdyscyplinarny status współczesnego kulturoznawstwa: jesteśmy niejako skazani na jednoczesne penetrowanie poszczególnych dyscyplin i wędrowanie pomiędzy nimi, a zarazem uważne przyglądanie się urzeczywistnianym w praktykach badawczych zwrotom (ku) i powrotom (do). Uświadomienie sobie owej „płynnej metapozycji” badawczej jest warunkiem wielostronnego charakteru podejmowanych przez nas analiz konkretnych fenomenów kulturowych, analiz, których nie da się inaczej określić jak tylko mianem „praktykowania teorii” (w liczbie mnogiej) czy – by bezpośrednio nawiązać do intencji performatywiistów – „teorii w działaniu”.

Tekst ten stanowi zmodyfikowaną wersję referatu wygłoszonego na ogólnopolskiej konferencji *Perspektywy refleksji kulturoznawczej*, zorganizowanej w 2005 roku w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego.

²³ P. Phelan *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, London 1993, s. 146.

²⁴ Szerzej pisałam o tym w artykule *Drugi oddech nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2004 nr 4.

Abstract

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA
Warsaw School of Social Psychology

The prospects of performativism

Performativism is tackled in this sketch as an orientation emphasising an ‘action-oriented’ dimension of cultural practices, that is, a change in research accents, which is referred to as (yet another) ‘turn’ in the humanities. It spans across individual research disciplines (linguistics, literary science, ethnology and cultural anthropology, sociology, aesthetics) as well as some relatively autonomous areas of research (feminism, postcolonialism), whilst also interfering with certain well-established theoretical-and-methodological orientations. I have focused on both selected fragments of a performativist research ‘map’ and ‘cross-roads’ or ‘intersections’ plotted on it.

Ewa DOMAŃSKA

„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce

W ciągu ostatnich lat we współczesnej humanistyce angloamerykańskiej można zaobserwować szczególne zainteresowanie performance’ami i performatywnością, które określane jest mianem „zwrotu performatywnego”¹. Performance stał się słowem w humanistyce tak popularnym, jak niegdyś tekst. Czasami odnosi się wrażenie, że słowo performance stało się wytrychem i właściwie wszystkie działania można określić mianem performance’ów. Kiedyś byliśmy skłonni wszystko widzieć jako tekst, dzisiaj jako performance.

Performance jako przedmiot zainteresowań badań humanistycznych nie jest oczywiście niczym nowym. Wystarczy przytoczyć tutaj klasyczne prace Johana Huizingi o zabawie (*Homo ludens*), Michaiła Bachtina o karnawale (*Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*), Victora Turnera o rytuałach (*Od rytuału do teatru: powaga zabawy*) czy Guya Deborda o teatralności życia publicznego (*Spoleczeństwo spektaklu*). Jednak dzisiejsze zainteresowania performance’ami są znacznie szersze od tych, wyznaczonych przez wyżej wymienionych badaczy i oscylują od performance’ów artystycznych, poprzez ceremonie religijne, akty terrorystyczne, zabawy ludowe, widowiska sportowe, do operacji medycznych. Należy ponadto podkreślić, że *performance studies* skupiają się nie tylko

¹ Można oczywiście powiedzieć, że ten nurt zawsze istniał w humanistyce, sięgając korzeniami i inspiracjami do modernistycznej awangardy literacko-artystycznej, ale teraz – jako podejście opozycyjne wobec zainteresowań językiem i tekstualnością, wraz ze spadkiem zainteresowania tymi tematami – w ciągu ostatnich lat „paradygmat performance’owy” – jak go się czasami określa – staje się coraz bardziej wyraźny.

na krytycznej analizie performance’ów i performatywności, traktując te pojęcia jako przedmiot badań, lecz także oferują je jako metodę badawczą.

Obecne badania nad performance’ami i performatywnością można ogólnie wiązać z dwoma zagadnieniami: po pierwsze, z działaniem czy odgrywaniem (*performance*), co kieruje nasze zainteresowania w stronę studiów nad teatrem², a także wykorzystującej je antropologii i socjologii, oraz po drugie, z teorią aktów mowy, co z kolei wiedzie ku dekonstrukcji i studiom *genderowym* i *queerowym*. Samo pojęcie performatywności ma w humanistyce długą tradycję, która wiedzie od klasycznej teorii aktów mowy Johna Austina, który wskazywał na związek pomiędzy mówieniem i działaniem (na przykład sprawcza siła przysięg, przekleństw, nadawania nazw), poprzez krytykę tej teorii dokonaną przez Jacques’a Derridę, wskazującego na performatywną moc nie tylko mowy, lecz także pisma, do podejścia Judith Butler, która zaproponowała rozumienie płci kulturowej (*gender*) nie jako stabilnego wskaźnika kulturowego, lecz w kategoriach stawania się i powtarzania określonych działań (*gender as performance* i *performative gender*)³. W kontekście zwrotu performatywnego performance w sensie wąskim to wykonanie na żywo w obecności „widowni” pewnego działania mającego charakter teatralnego aktu, a w sensie szerokim – codzienna praktyka życia społecznego przejawiająca się w rytuałach, demonstracjach, paradach, festiwalach itp.; performatywność natomiast rozumiana jest jako przeświadczenie, że język nie tylko przedstawia rzeczywistość, lecz także powoduje w niej zmiany, a ponadto, że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć.

Performance Studies

Pojęcie performance’u stało się „kategorią założycielską” dla rozwijającej się prężnie interdyscyplinarnej dziedziny badań akademickich określanej mianem

² Trzeba jednak w tym miejscu podkreślić, że w *performance studies* performance często stawiany jest w opozycji do skonwencjonalizowanych struktur teatru (prócz oczywiście teatrów awangardowych, które zrodziły nowe rozumienie performance’u) jako ucieczka w kierunku niedramatycznych, nieopierających się na tekstach działaniach życia codziennego. Niektórzy badacze przewidują nawet, że w XXI wieku teatr (rozumiany jako odgrywanie zapisanych dramatów) będzie jedynie subdyscypliną performance’u. Píše o tym, cytując Richarda Schechnera, W.B. Worthen (*Drama, Performativity, and Performance*, PMLA October 1998 vol. 113, nr 5, s. 1094).

³ J. Austin *Performatywy i wypowiedzi konstatające i Jak działać słowami*, w: tegoż *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedończuk, PWN, Warszawa 1993; J. Derrida *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, w: tegoż *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiuk, Inter Esse, Kraków 1992; J. Butler *Krytycznie Queer*, przeł. A. Rzepa oraz tejsze *Zapisy na ciele, wywrótowe odgrywanie*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński”, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski *Teorie Literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Kraków 2007; E. Kosofsky Sedwick, A. Parker *Introduction: Performativity and Performance*, w: *Performativity and Performance*, ed. by E. Kosofsky Sedwick, A. Parker, Routledge, New York 1995.

*performance studies*⁴. Od lat osiemdziesiątych na całym świecie zaczęły powstawać ośrodki badawcze i instytuty oferujące studia magisterskie i doktoranckie w tej dziedzinie. Uznano, że *performance* jest centralnym aspektem ludzkiej kondycji; konstytutywnym elementem procesów budowania społeczności; *locum* społecznej transgresji. Można w tym miejscu zadać pytanie: czy *performance studies* są we współczesnej humanistyce jedynie pewną tendencją, czy też można je określić jako paradygmat? Jeżeli przyjmiemy socjologiczne wyznaczniki paradygmatu, na które zwraca uwagę Jan Pomorski, pisząc, że z paradygmatem mamy do czynienia, kiedy nurt badawczy zostaje zinstytucjonalizowany, tzn. kiedy powstają ośrodki badawcze i organizacje międzynarodowe zajmujące się daną problematyką, zakładane są pisma naukowe, organizowane konferencje, sylabusy zajęć odwołują się do tych samych podręczników i klasycznych lektur, badacze reprezentują podobną wizję poznania naukowego i posługują się podobnym językiem⁵, to można powiedzieć, że *performance studies* są czymś więcej niż tendencją. Zresztą wielu badaczy wprost określa je jako nowy paradygmat. Na przykład Raoul Eshelman w swoich rozważaniach na temat architektury współczesnej stosuje określenie *performatyzm* (*performatism*) i nazywa go znakiem, świadczącym, że „wchodzimy w nową epokę, w której podmiot, znak i rzecz stykają się ze sobą w sposób, który tworzy estetyczne doświadczenie transcendencji”⁶. Jednak z drugiej strony, we współczesnej humanistyce istnieje wiele nurtów i tendencji, które wpasowują się w charakterystykę paradygmatu zaproponowaną przez Pomorskiego (m.in. studia postko-

⁴ R. Schechner *Performance Theory*, Routledge, New York 1988 oraz tegoż *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London 2002. *Performance studies* wiele zawdzięczają Schechnerowi, który w 1980 roku założył na New York University pierwszy Department of Performance Studies. Wydawnictwa naukowe umieszczają w swoich katalogach odrębne kolumny kwalifikujące książki do dziedziny *Performance Studies*. W 1997 roku powstała organizacja „Performance Studies International”, która łączy badaczy zajmujących się różnymi aspektami *performance’u* i *performatywności*.

⁵ J. Pomorski *Paradygmatyczna struktura historiografii współczesnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1987 nr 10, s. 84-85. Por. także: T.S. Kuhn *Postscriptum*, w: tegoż *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, Aletheia, Warszawa 2001, s. 303 i nast.

⁶ R. Eshelman *Performatism in Architecture. On Framing and the Spatial Realization of Ostensivity*, „Anthropoetics” Fall 2001/Winter 2002 vol. 7 nr 2. Do charakterystycznych cech „performistycznej architektury” zalicza on: budynki wyglądające jakby miały pododawane do siebie kolejne warstwy; przezroczystość budynków, co ma sugerować dematerializację (różnica wobec budynków postmodernistycznych, które odbijały przestrzeń); trójkątność jako podstawowa figura przestrzenna (ostrze, szczyt trójkąta wskazuje na konkretną obecność, a rozwidlające się ramię na niedefiniowalną nieobecność); kinetyka budynku – złudzenie, że budynek robi coś, czego nie może zrobić, tzn. przesuwa się. Ostrze trójkąta wskazuje kierunek ruchu, całościowość i domknięcie. Według Eshelmana klasycznym przykładem *performatyzmu* jest Estrel Hotel w Berlinie.

lonialne, studia etniczne, studia regionalne, studia nad rzeczami). Zatem można powiedzieć, że pojęcie paradygmatu nie pełni funkcji przypisywanej mu przez Kuhna, tzn. nie wskazuje na rewolucje, bo takich moim zdaniem w humanistyce nie było, a jedynie na rekonfigurację i akumulację różnych nurtów i tendencji, z których w danym czasie jedne stają się bardziej popularne od innych. Dlatego też uważam, że ze względu na inter-, *cross* czy często wręcz antydyscyplinarność nurtów, które czasami określa się mianem paradygmatów, określenie to jest dla nich zbyt sztywne.

Dla badaczy z *performance studies* istnieje integralny związek pomiędzy badaniem *performance’ów* i ich odgrywaniem, dlatego też wielu z nich jest nie tylko teoretykami, lecz także praktykami, tj. artystami, aktorami, tancerzami itd. Najciekawszym jednak zjawiskiem jest wyraźny zwrot wielu przedstawicieli humanistyki ku sztuce jako alternatywnej wobec nauki formie przedstawiania, analizowania, rozumienia i zmieniania świata. Sztuka coraz częściej dla nieartystów staje się ważniejszym od nauki jako takiej sposobem osiągnięcia, prezentowania i przekazywania wiedzy. Często też identyfikowani dotychczas z konkretnymi dyscyplinami humanistycznymi badacze zaczynają być afiliowani z instytucjami i centrami badawczymi zajmującymi się sztuką, architekturą czy też wzornictwem. Nie tylko przy tym zajmują się oni sztuką jako przedmiotem badań, ale często stają się artystami. Spektakularnymi przykładami są w USA na przykład Svetlana Boym (Harvard University), z wykształcenia historyk i literaturoznawca, autorka znanej książki *The Future of Nostalgia* (2001), która prócz pisania książek naukowych zajęła się sztuką mediów, oraz archeolog Michael Shanks (Stanford University), który zaczynając od badań greckich naczyń na perfumy i zainteresowań teorią archeologii, obecnie zajmuje się teatrem, fotografią i sztuką mediów. Shanks wraz z performerem Mikiem Pearsonem napisał książkę *Theatre/Archaeology* (2001), od kilku lat zajmuje się archeologią cyfrową (*digital archaeology*), nie mówiąc już o tym, że jego wykłady są klasycznymi *performance’ami*⁷. Można powiedzieć, że w humanistyce pojawiają się coraz to bardziej interesujące hybrydy łączące profesjonalną wiedzę dyscyplinarną ze sztuką traktowaną jako medium przekazu tej wiedzy. Prezentacja zdjęć (Power Point) to nie tylko ilustracja wystąpień, lecz treść sama w sobie. Svetlana Boym jest literaturoznawcą, historykiem i artystką, a Michael Shanks archeologiem-performerem zajmującym się archeologią jako per-

⁷ Na uwagę zasługuje świetna strona internetowa Boym zawierająca informacje o jej dorobku naukowym, a także prezentację jej sztuki. (<http://www.svetlanaboym.com>). Zobacz też niezwykle rozbudowaną i interaktywną stronę Michaela Shanksa: <http://metamedia.stanford.edu/~mshanks/map.html>. Por. również jego eksperymentalny tekst *Three Rooms. Archaeology and Performance* „Journal of Social Archaeology” 2004 vol. 42, nr 2. Książka Shanksa *Theatre/Archaeology* podejmuje podobną problematykę jak subdyscyplina antropologii określana jako „antropologia teatralna” (*theatre anthropology*). Zob.: *The Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer*, ed. by E. Barba, N. Savarese, trans. by R. Fowler et al., Routledge, London and New York 2006.

formance'm. W tym sensie można powiedzieć, że mamy w tym przypadku do czynienia nie tyle z interdyscyplinarnością, ile z antydyscyplinarnością, gdzie performance stanowi formę oporu wobec ograniczeń wypływających z dyscyplinarności narzucającej badaczom konwencje związane zarówno z rygiorem prowadzenia badań, jak i prezentacji ich wyników.

„Zwrot performatywny”

„Zwrot performatywny” nie jest we współczesnej angloamerykańskiej humanistyce zjawiskiem samoistnym i oderwanym od innych zwrotów. Sądzę, że „zwrot performatywny” należy wiązać i rozpatrywać wraz z tzw. „zwrotem ku sprawczości”, tj. szczególnym zainteresowaniem problemem sprawczości (*agency*), nie tylko ludzi, lecz także bytów nieożywionych (na przykład rzeczy), zwrotem ku materialności, czyli zwrotem ku rzeczom, oraz niezwykle szybko rozwijającym się zainteresowaniem posthumanizmem (zwrot ku temu-co-nie-ludzkie). Performatywność staje się bowiem obiektem zainteresowania właśnie jako specyficzny rodzaj sprawczości, a performance jako specyficzny sposób jej wyrażania i egzekwowania.

Wyróżniłabym następujące cechy „zwrotu performatywnego”: nastawienie na sprawczość i zmiany wywołane w rzeczywistości, rozszerzenie rozumienia sprawczości na byty nie-ludzkie (posthumanistyczne oblicze idiomu performatywnego), interdyscyplinarność czy antydyscyplinarność badań oraz wyjście poza metaforę świata rozumianego jako tekst w kierunku metafory rozumienia świata jako wielości performatywnych działań i jako performance'u, w którym się uczestniczy⁸.

Można w tym miejscu zadać pytanie: dlaczego w humanistyce obserwujemy obecnie wzmoczone zainteresowanie performance'ami i performatywnością? I dlaczego performance i performatywność są ważne dla humanistów? Sformułuję trzy odpowiedzi na te pytania, które jednocześnie stanowią tezy tego tekstu:

1. „Zwrot performatywny” (i inne związane z nim wymienione wyżej zwroty) jest znakiem i efektem przystosowywania się, adaptacji nauk humanistycznych (a zwłaszcza ich teorii) do wyzwań wypływających ze współczesnej kultury w momencie, kiedy jasne staje się, że metafora świata jako tekstu nie posiada mocy wyjaśniającej problemy, z którymi boryka się współczesny świat (ludobójstwo, terroryzm, postęp technologiczny, procesy globalizacji).
2. Jeżeli chodzi o cel uprawiania nauki, „zwrot performatywny” manifestuje przesunięcie punktu ciężkości z kontemplacji, refleksji nad światem i człowiekiem oraz aprobaty owego świata na bunt wobec zastanej rzeczywistości i jej zmianę. W centrum zainteresowań zostaje postawiona zatem kategoria zmiany jako wartości pozytywnej oraz aktywny (sprawczy) podmiot (podmiot performatywny), który tworzy się poprzez zmiany i powoduje konkretne zmiany w ot-

⁸ „Świat nie jest już postrzegany jako księga, którą się czyta, lecz jako performance, w którym się uczestniczy” – pisze Richard Schechner (*Performance Studies*, s. 21).

Domańska „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce

czającej rzeczywistości, zwłaszcza poprzez wydarzenia, „happeningi”, performance.

3. „Zwrot performatywny” w swoim najbardziej nowatorskim aspekcie ma oblicze posthumanistyczne. W jego kontekście sprawczość przypisuje się zarówno bytom ludzkim, jak i nie-ludzkim, a wywoływane przez podmiot zmiany widziane są jako efekt współdziałania ludzi i nie-ludzi.

W dalszej części omówię każdy z wymienionych punktów.

Teoria nauk humanistycznych dogania zmiany w świecie

„Zwrot performatywny” jest znakiem, że nurty postmodernistyczne (konstrukttywizm, poststrukturalizm, dekonstrukcja, tekstualizm, narratywizm) są wyeksploatowane i że nie należą już do współczesności, ale do historii humanistyki⁹. Niezwykle ważne jest zatem obecnie poddanie tych podejść historycznej analizie, traktując ich herosów (Foucault, Derrida, Lyotard, Geertz, Said, w teorii historii White) nie jako punkty odniesienia dla współczesnych badań, lecz jako klasyków gatunku. Badacze ci i reprezentowane przez nich podejścia badawcze muszą zatem ulec procesom uhistorycznienia. Nie znaczy to rzecz jasna, że nie są oni ważni dla współcześnie prowadzonych badań, chodzi o to, że teoria musi „dogonić” problemy, które stają obecnie w centrum zainteresowań badawczych, bowiem dotychczasowe teorie i kategorie analityczne po prostu nie przystają do zmian zachodzących w świecie¹⁰.

Rozważmy przykład: Edward Said w swojej książce *Orientalism* (1972), która jest klasycznym dziełem dla studiów postkolonialnych, a także dla różnych badań regionalnych (*Area Studies*), takich jak badania nad rejonem Środkowego Wschodu (*Middle East Studies*), definiuje orientalizm jako dyskurs, wskazując, że w rzeczywistości nie ma takiego zjawiska, a tylko specyficzny sposób przedstawiania krajów tego rejonu świata, który zwłaszcza w XIX wieku – poprzez literaturę i sztukę – produkowała Europa w celu legitymizacji polityki kolonizacyjnej. Obecnie jednak, kiedy wojna w Iraku oraz ataki terrorystyczne wyraźnie wzmogły zainteresowania krajami Bliskiego Wschodu i islamem, okazuje się, że dyskursywne

⁹ Oczywiście nie jest tak, że w ramach postmodernistycznych nurtów badacze nie zajmowali się performance'ami i performatywnością. Wystarczy wspomnieć teksty Barthes'a o Brechcie oraz Derridy o Artaudzie i jego krytykę performatywów Austina.

¹⁰ Redaktorzy książki *Nature Performed* piszą we wstępie, że zwrot performatywny „jest efektem nie tyle intelektualnej ciekawości, ile wzrastającym przeświadczeniem, że istniejące sposoby myślenia o świecie i naturze są nieadekwatne do obecnych potrzeb” (*Nature Performed. Environment, Culture and Performance*, ed. by B. Szerszynski, W. Heim i C. Waterton, Blackwell, Oxford–Malden, MA 2004, s. 2).

podejście Saïda jest zbyt ograniczone do analizy zjawisk zachodzących w tym rejonie. Rzeczywistość przerosła aparat teoretyczny, który używany był do jej opisywania. Badacze kierują się zatem ku innym tematom i podejściom. Jednym z najbardziej obecnie popularnych są w tym kontekście interdyscyplinarne badania związane z prawami człowieka.

Zatem, po okresie dominacji nurtów związanych z postmodernizmem, które przez wiele lat koncentrowały uwagę badaczy na takich pojęciach badawczych, jak: język, dyskurs, tekst, znak, przedstawienie, mamy obecnie do czynienia z formowaniem się w humanistyce „nowych” podejść, z poszukiwaniem świeżych (czy raczej próbami reinterpretacji starych) pojęć kluczowych oraz ze wskazywaniem na nowych mistrzów. Wśród nich najbardziej interdyscyplinarne powodzenie mają Giorgio Agamben, Alain Badiou, Judith Butler, Donna Haraway, Bruno Latour i Slavoj Žižek. Te nowe podejścia z pewnością nie zdominują badań prowadzonych w ramach humanistyki, lecz stanowią awangardę, która zdeterminuje tematy dyskusji i „popchnie humanistykę do przodu”.

Cóż jednak znaczy ów ruch do przodu i gdzie właściwie jest ów „przód”? Wyobraźmy sobie humanistykę jako morze i nas samych spoglądających na taflę wody i horyzont. Na morzu widać boje, które stanowią pewne ruchome punkty odniesienia dla badań humanistycznych (ruchome, bo pozostają w różnej odległości od obserwatora i często zamieniają się miejscami). Wyobraźmy sobie także, że owe boje przedstawiają ważne i charakterystyczne dla współczesnego świata figuracje podmiotowości, do których należą: cyborg, klon, rzecz w swojej podmiotowości, zwierzę, mutant (jednostka ludzka czy zwierzęca genetycznie zmanipulowana), terrorysta (zwłaszcza muzułmańska samobójczyni); „zniknięty” (*desaparecido*), przedstawiciele różnego rodzaju mniejszości (zwłaszcza *queer*, transseksualista, lecz także ludzie o różnym pochodzeniu etnicznym oraz niepełnosprawni). Ów „przód” zatem wyznaczają te figuracje podmiotowości, które w danym czasie są najbardziej ekstremalne (jeszcze do niedawna byli to przedstawiciele mniejszości, obecnie zastępują je figuracje cyborgów, klonów, rzeczy i zwierząt). Można powiedzieć, że wołanie o sprawiedliwość i miejsce w dominującym dyskursie przez jednostki ucieleśniające te figuracje bądź przez osoby występujące w ich imieniu wyznaczają ów „przód”.

Zatem, kiedy mówię o nurtach i podejściach, które „pchają humanistykę do przodu”, nie chodzi mi oczywiście o postęp naukowy rozumiany jako osiągnięcie kolejnych stopni rozwoju, który przebiega od najbardziej prymitywnej formy do coraz to bardziej rozwiniętych; postęp, którego punktem docelowym – jak to tradycyjnie zakłada się w przypadku badań historycznych – jest osiągnięcie prawdy o przeszłości. Owo „pchanie humanistyki do przodu” rozumiem jako wysiłki badaczy reprezentujących różne dyscypliny humanistyczne (i nie tylko humanistyczne) zmierzające do zbudowania pracujących w planie interdyscyplinarnym podejść badawczych, teorii i kategorii interpretacyjnych, w celu nadgonienia czy dogonienia przez teorię nauk humanistycznych zmian zachodzących we współczesnym świecie. Kiedy mówię o zmianach, mam na myśli fundamentalne dla przy-

szłości Ziemi (w sensie planety), świata (w sensie kultury) oraz człowieka i innych bytów zamieszkujących naszą planetę przeobrażenia: od zmian klimatycznych, postępu technologicznego, który wywołuje fundamentalne zmiany nie tylko w kulturze, lecz także w całej kondycji człowieka (m.in. inżynieria genetyczna, transplantacje zwierzęce i biotroniczne, tworzenie nowych gatunków zwierząt i roślin, nanotechnologia, psychofarmakologia) do zjawisk społeczno-politycznych (ludobójstwo, terroryzm¹¹, ruchy wolnościowe różnych grup mniejszościowych), które to zmiany symbolizowane są przez wspomniane wyżej różne figuracje podmiotowości.

Od kontemplacji i aprobaty do buntu i zmiany

Ponieważ wspomniane wyżej zmiany zachodzą coraz częściej w planie globalnym, (tzn. mają miejsce w określonym rejonie, ale za pomocą obiegu informacji stają się szybko wydarzeniami globalnymi na przykład atak terrorystyczny na World Trade Center) i coraz szybciej, stąd też mamy do czynienia z ciągłą zmianą zainteresowań badawczych manifestujących się w coraz to nowych zwrotach (i coraz to nowych figuracjach podmiotowości). Jest to także świadectwo przesunięcia w nastawieniu do uprawiania nauk humanistycznych „od kontemplacji do zmiany”. Uprawianie badań w łonie nowej humanistyki nie jest zatem „sztuką dla sztuki”; nie jest sposobem kontemplacji świata, jego podziwianiem, stanowi natomiast przede wszystkim narzędzie rozumienia świata, jego analizę prowadzoną w celach wpływania na zmiany, które w nim zachodzą, oraz prowokowanie tych zmian. Rzecz jasna, zawsze istnieli tacy badacze, którzy za pomocą nauki kontemplowali świat i tacy, którzy go chcieli zmieniać, jednak wyraźne obecnie przesunięcie od kontemplacji do zmiany spowodowane jest, jak sądzę, ważnym zjawiskiem poczucia tracenia przez ludzi kontroli nad światem i traceniem przez człowieka (w sensie humanistycznego podmiotu) uprzywilejowanej pozycji w badaniach humanistycznych (człowiek „normalny”, tj. biały, heteroseksualny Europejczyk z klasy średniej nie jest już atrakcyjnym przedmiotem badawczym).

W kontekście wyżej zarysowanych procesów zainteresowania sprawczością i performatywnością są – jak wspominałam wyżej – jednym z wielu sygnałów wyczerpywania się tzw. „zwrotu lingwistycznego” czy dyskursywnego, który dominował w humanistyce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i desperacką próbą wyjścia poza dyskusje na temat relacji między językiem i rzeczywistością oraz poza problematykę przedstawiania. Skupienie uwagi na kwestii performatywności, sprawczości pozwala powrócić do dyskusji na temat zagadnień związanych z praktyką i działaniem (i ogólnie z rzeczywistością jako taką), które podejścia związane z postmodernizmem odsuwały na plan dalszy, skupiając się na analizie i interpre-

¹¹ Zob.: F. Fukuyama *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. B. Pietrzyk, Znak, Kraków 2004 oraz J. Habermas *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, przeł. M. Łukasiewicz, Scholar, Warszawa 2003.

tacji tekstu (i świata widzianego jako tekst). Powiedziałabym zatem, że konstruktywizm, poststrukturalizm i narratywizm ze swoimi hasłami śmierci podmiotu, śmierci autora, antyesencjalizmem, afirmacją „słabego podmiotu”, który jest konstytuowany przez dyskurs, system czy relacje wiedzy-władzy itd. odebrały podmiotowi sprawczość, którą współczesne awangardowe kierunki w humanistyce usiłują odzyskać. Zatem „zwrot performatywny” może być także widziany w kategoriach „powrotu silnego podmiotu”, choć, rzecz jasna, nie chodzi tutaj o podmiot humanistyczny, esencjalny, homogeniczny. Ten nowy, silny podmiot z założenia jest hybrydą (uwaga na możliwość kolejnej esencjalizacji i fetyszycacji pojęcia). Następuje zatem przekwalifikowanie aspektów, które przedtem identyfikowane były z mocnym podmiotem. Mocny podmiot performatywny to taki podmiot, który tworzy się w *happeningach*, wydarzeniach, których nie jest widzem, ale inicjatorem i sprawcą. Podmiot ten nie jest też „podmiotem samotnym” (podmiot romantyczny), lecz współdziała zawsze z innymi podmiotami i „aktorami” (z bytami ludzkimi i nie-ludzkimi).

W tle „zwrotu performatywnego” oraz „zwrotu ku sprawczości” (*the agentive turn*) stoi – jak wspomniałam wyżej – kategoria zmiany jako wartości pozytywnej we współczesnym świecie. Podmiot, który ma siłę sprawczą, staje się w tym nastawionym na zmiany świecie najbardziej pożądanym. Dokonywać zmian, być ich sprawcą, a nie obiektem – oto pożądanym modelem, który odczytać można w pracach współczesnych humanistów. W tekstach związanych z podejściami, które można zakwalifikować do nowej humanistyki, nie ma zbyt wiele miejsca na kontemplację świata, za to budowana jest w nich przestrzeń dla buntów i rewolucji. Teksty te, które bardzo często są programowymi manifestami różnych ruchów mniejszościowych, mają uświadamiać podmioty o ich sile sprawczej, której nie są one świadome. Jest to zatem projekt typowo marksowski i w tym kontekście można powiedzieć, że „zwrot performatywny” jest symbolem „lewicowości” nowej humanistyki oraz efektem i elementem procesu jej upolitycznienia. Polityka jest bowiem przestrzenią, gdzie sprawczość i performatywność podmiotów jest egzekwowana, zaś performance okazuje się przestrzenią oporu, buntu; aktem politycznym¹².

W tej sytuacji i sam badacz staje się zaangażowanym intelektualistą; tym, który poprzez swoją pracę badawczą i edukacyjną odgrywa ważną rolę w budowaniu

¹² Podobnie twierdzi Julia A. Walker, do której artykułu dotarłam już po napisaniu tego tekstu. Píše ona: „pokażę, jak ograniczenia metafory świata-jako-tekstu wymusiły zwrot do metafory performance’u, by w ramach współczesnej teorii społecznej i teorii kultury wskazać na problematyczną rolę ludzkiej sprawczości. Twierdzą, że obecne szczególnie zainteresowanie metaforą performance’u – wraz z jej naciskiem na aktorów, którzy działają na świat – ujawnia nie tylko uświadomioną utratę indywidualnej sprawczości, lecz także pragnienie wyobrażeniowego odzyskania poczucia sprawczości, które umożliwiłoby opór wobec determinujących struktur relacji społeczno-politycznych” (Julia A. Walker *Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence*, „The Yale Journal of Criticism” Spring 2003 vol. 16, no 1, s. 149).

świadomości. Do jego zadań należy właśnie wskazanie, że członkowie grup mniejszościowych mają siłę sprawczą, i zbadanie, jak to się stało, że w przeszłości zostali oni postawieni w roli pasywnych przedmiotów działań. W badaniach tych chodzi zatem m.in. o uhistorycznienie podmiotu, pokazanie, że podmiot jest zawsze podmiotem-w-procesie, by posłużyć się określeniem Julii Kristevej. W tym kontekście nie tylko jednostka, lecz także i wspólnota tworzy się poprzez prowokowanie zmian w społecznej i kulturowej rzeczywistości. Jednostka i wspólnota jest wartościowa o tyle, o ile ma siłę sprawczą, działa (*perform*) i wywołuje konkretne zmiany¹³. Podstawowe pytania badawcze związane z różnego rodzaju grupami mniejszościowymi dotyczą zagadnienia ich politycznej interwencji, a zatem możliwości dokonywania przez nie zmian w społecznej rzeczywistości, w czym pomagają także prowadzone na ich rzecz zaangażowane badania naukowe.

Posthumanistyczne oblicze „zwrotu performatywnego”

Kiedy w kontekście zwrotu performatywnego omawia się problem sprawczości, wielu badaczy rozszerza sprawczość na byty nie-ludzkie¹⁴. Coraz częściej mówi się zatem o sprawczości artefaktów (rzeczy; materii nieożywionej) i ekofaktów (byty naturalne). Należy jednak z całą mocą podkreślić, że nie chodzi tutaj o przypisywanie bytom nie-ludzkim intencji, o animizm czy też o zastąpienie ludzkich podmiotów sprawczych nie-ludzkimi, lecz o zwrócenie uwagi na fakt, że zmiany w rzeczywistości są efektem procesów i kooperacji różnego rodzaju podmiotów spraw-

¹³ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na popularne w latach dziewięćdziesiątych badania nad pamięcią, gdzie zwracano uwagę na rolę traumy w budowaniu podmiotowej i grupowej tożsamości. Trauma jest w tym kontekście doświadczeniem zamrażającym działania lub wprowadzającym element nieuświadamianego powtórzenia, pewnej bierności. Badania humanistyczne podejmujące tę problematykę są dla jednostki czy wspólnoty rodzajem terapii, przepracowaniem traumy, która to terapia uwidacznia się bądź w żalobie (uleczeniu), bądź w melancholii (depresja). W kontekście „zwrotu performatywnego” chodzi o to, by wyjść poza melancholijną kontemplację traumy i sprowokować jednostkę czy społeczność do podjęcia rytuałów żaloby czy uroczystości rocznicowych, które są rodzajem społecznych performance’ów. Zob.: *Art and the Performance of Memory. Sounds and Gestures of Recollection*, ed. by R. Cándida Smith, Routledge, London and New York 2002; V.M. Patra *Spectacles of Suffering. Performing Presence, Absence, and Historical Memory at U.S. Holocaust Museums*, w: *Performance and Cultural Politics*, ed. by E. Diamond, Routledge, London and New York 1996.

¹⁴ W Polsce o posthumanizmie i krytyce antropocentryzmu, zob.: K. Krzysztofek *Człowiek posthumanistyczny?*, „Kultura Współczesna” 1999 nr 1(19); M. Bakke *Nieantropocentryczna tożsamość?*, w: *Media / ciało / pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź, A. Cwikiel, Instytut A. Mickiewicza, Warszawa 2006; E. Domańska *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: *tejsze Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

czych. Zatem pytanie o sprawczość musi zacząć się od pytania, kto i co uczestniczy w danym działaniu. W tym kontekście Bruno Latour buduje projekt socjologii krytycznej nie jako nauki o tym, co społeczne (*sociology of the social*), ale nauki, która śledzi różnego rodzaju związki i budowanie się tych związków między elementami, które przed powstaniem tych związków nie były społeczne (*sociology of associations*). Proponuje, by zastąpić pojęcie społeczności pojęciem kolektywu, który to termin sugerowałby właśnie współbywanie bytów ludzkich i nie-ludzkich. Latour nawiązuje do teatru, kiedy tłumaczy dlaczego podmioty sprawcze w przypadku bytów nie-ludzkich woli określać mianem aktorów. Dla niego bowiem nigdy nie jest pewne, kto i co działa, jak w przypadku aktora, który na scenie nigdy nie jest sam; jest elementem w networku/sieci działających podmiotów sprawczych¹⁵.

Z kolei amerykański filozof nauki Andrew Pickering, rozpatruje problem sprawczości w kontekście dwóch istniejących w nauce idiomów: przedstawieniowego i performatywnego. Idiom przedstawieniowy należy już jego zdaniem do tradycji, do historii nauki. Wskazując na ograniczoność tego podejścia, pisze on, że idiom ten, podejmując problem sprawczości, interesuje się tylko ludzką sprawczością. Dlatego Pickering proponuje alternatywę w postaci idiomu performatywnego, gdzie mocą sprawczą obdarzeni są nie tylko ludzie, lecz także byty nie-ludzkie (ekofakty, zwierzęta, rzeczy). Wszystkie one są sprawcami działającymi na różne sposoby, które nie sprowadzają się do ludzkich metod działania. Oczywiście – jak wskazałam wyżej – w żadnym razie nie chodzi tutaj o animizm czy/i przypisywanie rzeczom czy ogólnie bytom nie-ludzkim intencjonalności. Pickering (w przeciwieństwie do Latoura) nawołuje jednak do symetrycznego widzenia sprawczości (ludzie działają, ale działają także i byty nie-ludzkie). Rzecz jasna, podkreśla Pickering, idiom przedstawieniowy istnieje także w performatywnym, jednak idiom performatywny poszerza nasze rozumienie nauki i jej wymiar materialny, gdyż nie koncentruje się na ludzkiej sprawczości. W idiomie tym bowiem, „tworzenie nauki ukazuje się jako boje toczone na polach tworzonych przez ludzkie i nie-ludzkie sprawstwo”. Dla Pickeringa zatem idiom performatywny ma oblicze posthumanistyczne. Proponuje on „odejście od przedstawieniowości i aparatu analitycznego, którym się on otaczał, na rzecz performatywnego wizerunku nauki, w którym kultura naukowa rozumiana jest jako produkt wyłaniających się w czasie posthumanistycznych transformacji”¹⁶. Drugą cechą idiomu performatywnego jest

¹⁵ B. Latour *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005 oraz tegoż *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem*, przeł. K. Arbiszewski i in. „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2. Por.: E. Bińczyk *Nie ma społeczeństwa! „Nasi mniejsi bracia”, społeczne studia nad nauką oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2.

¹⁶ A. Pickering *After Representation. Science Studies in the Performative Idiom*, „PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association” 1994 vol. 2 (Symposia and Invited Papers), s. 415.

konieczna do badań prowadzonych w tym idiomie wielodyscyplinarność. Jeżeli przyjmiemy, że kultura naukowa posiada trzy poziomy: społeczny, materialny i pojęciowy, to żaden z nich nie istnieje w formie czystej, tj. na przykład nie ma poziomu czysto społecznego, ale nachodzą one na siebie wzajemnie – zatem trudno utrzymać wszelkie konwencje tradycyjnych podziałów. W istocie zatem okazuje się, że owa performatywna synteza jest antydyscyplinarna. Można zatem powiedzieć, że dla badacza zainteresowanego historią nauki *performance studies* są o tyle ważne, o ile stanowią przykład procesu określanego mianem „de-esencjalizacji” dyscyplin, tzn. studia te zostały zbudowane z założenia jako antydyscyplina, która burzy reguły granic dyscyplinarnych, dając upust współczesnemu popędowi ku multi-, trans- czy interdyscyplinarności. Ponieważ jesteśmy obecnie bardziej niż kiedykolwiek otoczeni, ale nie zdeterminowani przez „sprawczość materialną”, to idiom performatywny – twierdzi Pickering – „jest naszą największą nadzieją na zrozumienie, kim jesteśmy i w jakim świecie żyjemy”¹⁷.

Performance i performatywność jako metoda badawcza

Jak wskazywałam wyżej, performance jako przedmiot badań nie jest dla humanistyki niczym nowym. Ciekawe jest natomiast wykorzystanie pojęć performance’u i performatywności jako kategorii interpretacyjnych i metody badawczej. W ciągu ostatnich lat także w ramach badań historycznych pojawiło się wiele prac, które sięgają do pojęcia performance’u (z całym jego bagażem teoretycznym), by rozpatrywać na przykład rytuały żałoby czy rytuały polityczne, nawiązując tym samym do dobrze znanej metafory świata jako teatru i życia społecznego jako spektaklu. Wystarczy wymienić choćby książkę Bartosza Korzeniewskiego *Polityczne rytuały pokuty* (2006)¹⁸, która nasuwa analogię z klasyczną dla studiów nad pamięcią, a pisaną w idiomie performatywnym pracą Paula Cannertona *How Societies Remember* (1989). Autor ten dążył do zerwania z takim ujęciem pamięci, które sprowadza ją do procesów intelektualnych, i do skupienia się na sprawczości – nie tyle samych wypowiedzi, ile praktyk związanych z mechanizmami pamięci. Przypomnijmy, że Cannerton interesuje się przede wszystkim ceremoniami upamięt-

¹⁷ Tamże, s. 416. Podobnie do Latoura i Pickeringa, Karen Barad proponuje, by problem sprawczości, który w tradycyjnych ujęciach jest ludzkim atrybutem i łączony jest głównie z intencjonalnością, odnieść także do bytów nie-ludzkich. Proponuje ona posthumanistyczne, materialistyczne podejście do performatywności (*a posthumanist materialist account of performativity*): K. Barad *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, „Signs” 2003 vol. 28, nr 3.

¹⁸ B. Korzeniewski *Polityczne rytuały pokuty w perspektywie zagadnienia autonomii jednostki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006. O performatywności dzienników wojennych pisze Paweł Rodak w studium *Wojna i zapis. (O dziennikach wojennych)*, „Teksty Drugie” 2005 nr 6, s. 38-39.

niającymi, łącząc je z tzw. społeczną pamięcią performatywną, i zwraca uwagę na zasadniczy aspekt tego typu pamięci, który był jego zdaniem pomijany – chodzi o ciało. Zwłaszcza zaś o tzw. performanse nawykowe (*habitual performances*), takie jak gesty, uśmiechy, układanie ciała w różnych sytuacjach, co ma niezwykle znaczenie dla przekazywania i podtrzymywania pamięci. Poprzez owe praktyki pamięć nie tylko się bowiem prezentuje, ale przede wszystkim działa (*social habit memory*)¹⁹.

Zwolennicy „zwrotu performatywnego” nie poprzestają tylko na ciekawych pytaniach badawczych i pomysłach interpretacyjnych, ale proponują odmienną od naukowej (w sensie *science*) epistemologię wspierającą owe badania. Często mówi się więc o empatycznej epistemologii (*empathetic epistemology*), łączącej „ludzi, którzy żyją w przeświadczeniu, że dzielą wspólny, złożony świat”. Antropolog Dwight Conquergood mówi na przykład o „wrażliwym na odgrywanie sposobie zdobywania wiedzy” (*performance-sensitive way of knowing*). W takim ujęciu następuje także relokalizacja czy przemieszczenie pozycji badacza i zmiana ujęcia jego roli. By określić tę pozycję, Tami Spry wprowadziła określenie „Ja performatywnego” (*performative-I*)²⁰. W takiej opcji badacz jest zaangażowany w swe badania i tworzy wiedzę w solidarności z podmiotami i przedmiotami swoich badań, a nie w dystansie do nich; nie „wynajduje tradycji”, ale w nią interweniuje (*from invention to intervention*); świadomie i aktywnie współdziała w tworzeniu świata innych, podobnie jak i oni współtworzą jego/jej świat. Nie chodzi tu zatem o to, by oddać głos milczącym Innym, tym, których dotychczasowa historia pozbawiła głosu – bowiem takie podejście wielu badaczy uznałoby za przedłużenie różnych praktyk kolonizacyjnych wobec Innych (Edward Said, *Reflection on Exile*)²¹, ale proponuje się na przykład koperformatywne świadczenie (*coperformative witnessing*).

¹⁹ P. Cannerton *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 34-35, 71, 104. Por. także: M. Libera *Kategoria performatywności we współczesnej socjologii pamięci, w: Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005.

²⁰ T. Spry *A „Performative-I” Coopresence. Embodying the Ethnographic Turn in Performance and the Performative Turn in Ethnography*, „Text and Performance Quarterly” October 2006 vol. 26, nr 4. Tam też na temat empatycznej epistemologii.

²¹ Chodzi o niebezpieczeństwo rozumienia Innego jako słabej i bezbronnej ofiary oraz bezwarunkowej odpowiedzialności wobec niego i wynikający z tego łatwy do politycznego wykorzystania protekcjonalizm; chęć sprawowania kontroli pod hasłem troski i infantylizowania Innego. Także rozumienie Innego znajdujemy m.in. w pismach krytykowanego przez Badiou Emmanuela Lévinasa, a także Zygmunta Baumana. Zob.: A. Badiou *Léthique. Essai sur la conscience du Mal*, Hatier, Paris 1993; Z. Bauman *Etyka ponowoczesna*, PWN, Warszawa 1996. Należy jednak dodać, że Bauman zwraca uwagę, iż impuls troski i opieki nad Innym może doprowadzić do unicestwienia jego autonomii i do ucisku (s. 19).

Zakończenie

Wróćę teraz do postawionego na początku pytania: dlaczego zagadnienie „zwrotu performatywnego” powinno interesować humanistów? „Zwrot performatywny” (wraz ze zwrotem ku sprawczości) wydaje się ciekawy, bowiem manifestuje „rebelianckie” skrzydło współczesnej humanistyki. Performance jest tutaj niejako symbolem przekraczania granic czy nawet ich niwelowania zarówno w sensie „znoszenia” granic dyscyplinarnych, jak i granic między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Nacisk na sprawczy podmiot, podmiot tworzący się poprzez działanie, przywraca mu moc i wyprowadza z postmodernistycznych mielisz.

„Zwrot performatywny” (i inne zwroty) nie jest modą wykreowaną przez grono nawiedzonych intelektualistów, ale świadectwem, że humanistyka szybko reaguje na wydarzenia w świecie, i wskazaniem, że badacze, którzy nie dają sobie rady z ich konceptualizacją prowadzoną w ramach niedawno jeszcze popularnego konstruktywizmu, poszukują nowych rozwiązań.

Zarówno zatem dla tych badaczy, którzy chcą pełnić funkcje dyscyplinarnych „patrolów granicznych”, jak i dla tych, którzy te granice przekraczają, performance i performatywność jako przedmiot badań i jako metoda badawcza stanowią mogą inspirację dla takiego badania rzeczywistości, które wpływa na jej kształt.

Abstract

Ewa DOMAŃSKA
Adam Mickiewicz University (Poznań)
Stanford University (Palo Alto)

The performative turn in the humanities

This paper analyses the so-called performative turn, observable in the American humanities, and discusses its characteristic properties. Attempt is made to answer the questions: Why can we observe in the humanities of today an intensified interest in performances and performativity? And, why are performance and performativity important to investigation of the past? I argue that the performative turn is indicative of a shift in the objective of investigating into the past: from an afterthought in view of looking for the truth into a proactive operation on the present, aiming at bringing about specific changes, as e.g. in the social-political reality.

Bożena SHALLCROSS

Dziwne mydło. Zofia Nałkowska i ekonomia Zagłady

„Niczego tu nie wymyśliłam”

Zofia Nałkowska o *Medalionach*

„U Nałkowskiej wszystko jest konstrukcją”

Michał Głowiński (nie o *Medalionach*)

„Panie i panowie, mydło, *die Seife, die Seifenkugel*,
świetnie wicie państwo, c o to jest”

Francis Ponge

Teleologia mydła sprowadza się do jego znikania w trakcie mycia, zaś semantyka mydła zderza się – tak jak ono samo w kontakcie z brudnymi rękami – z niejasnym i jakby nieczystym pochodzeniem produktu¹. Wedle zawartej w motcie sugestii Ponge’a użytkownicy mydła znają je z doświadczenia, by tak rzec – fenomenologicznie. Z reguły jednak nie wiemy, z czego się ono składa, a zwłaszcza nie znamy jego głównego składnika, czyli zwierzęcego tłuszczu, i procesu chemicznego prowadzącego do przemiany tego wyjściowego materiału w ładnie pachnący, zgrabnie wymodelowany i zapakowany produkt końcowy. Używanie mydła jest sprawą nieskomplikowaną i podobnie jak inne czynności zachodzące w sferze codziennych relacji przedmiotowych – często przeoczaną. Narracja o mydle należy do najkrótszych. Wszystko odbywa się tu na powierzchni, pomiędzy skórą a przyjemnie znikającym kosmetykiem². Sens tej narracji można zawrzeć w jednym zda-

¹ Artykuł jest skróconą wersją rozdziału mojej złożonej do druku książki zatytułowanej *The Holocaust Object. Proximity and Vestiges*.

² Mydło było znane już w starożytności, na przykład Pliniusz domniemywał, że wynaleźli je Gallowie. Historia jego nowoczesnej produkcji sięga jedynie XIX wieku.

niu: mydło zrobione z ciał zwierząt myje inne ciała lub, innymi słowy, ciało myje ciało. Lecz co począć wówczas, panie i panowie, gdy ludzkie ciało jest myte mydłem będącym śladem innego ludzkiego ciała?

Teksty Zagłady, same w sobie będące śladem-świadectwem, zawierają opisy niszczenia śladów w jak najszerszym ich rozumieniu. Zniszczenie, aby było totalne, musi bowiem usunąć każdy ślad: plamę, zapach, najmniejszą pozostałość czy resztkę. Zacierano więc ślady kulturowej tożsamości, ślady masowych zabójstw, ślady po piecach krematoryjnych, ślady po życiu, ślady po śmierci i ślad śladu³. Materia, bezbronna jak nigdy, poddawała się potężnej maszynie przetwarzającej ją do cna. Przedmioty i zwłoki ulegały przemianie, której pierwszym etapem było ich ontyczne zrównanie.

Jak długo człowiek pozostaje człowiekiem a jego ciało naczyniem przechowującym ową człowieczą treść? Nałkowska przedstawiła w *Medalionach* etapy naukowego spektaklu usuwania cielesnej unikalności, by odnieść anonimowość tłuszczu do form zawierających w sobie śladowość czy echo ludzkiego kształtu. Dzięki temu dyskurs o dehumanizacji zideologizowanej medycyny został zapośredniczony i przekazany poprzez poetykę śladów. Julia Kristeva uznałaby zapis śladów na ludzkich zwłokach za argument na rzecz swej koncepcji trupowości jako czegoś odstręczającego, a przy tym umiejscowionego pomiędzy przedmiotowością a człowieczeństwem. Jednak w rzeczywistości Zagłady trup był wyłącznie rzeczą.

Ludzkie ciało w systematyczny sposób wykorzystywano jako surowiec do produkcji mydła. W Polsce jest to dobrze znany fakt⁴, głównie dzięki otwierającemu *Medaliony* opowiadaniu/reportażowi *Profesor Spanner*. Przytoczę kilka mniej znanych danych z diegetycznego zakresu tego reportażu, ponieważ pokazują one, w jaki sposób Spannerowski „numer z mydłem”⁵ ilustruje rozdźwięk pomiędzy prawem jurystów a prawem etycznym. Gdy Armia Czerwona zbliżała się do Gdańska, dr Spanner, chcąc uniknąć (naukowej? moralnej? technicznej?) odpowiedzialności,

³ Jak widać, obce jest mi w tym tekście radykalne pojmowanie samozacierania się śladu zaproponowane przez Derridę.

⁴ Gdzie indziej był jednak uznawany za kontrowersyjny. Wielu rewizjonistów Holokaustu zaprzeczało, że fakt takowy miał kiedykolwiek miejsce. Zob. także debatę prasową pomiędzy Billem Hutmanem (*Nazis Never Made Human-Fat Soap*, „Jerusalem Post” 24 kwietnia 1990, s. 2), Neilem Kuchinskim (*Human Fat Soap*, „Jerusalem Post” 20 maja 1990, s. 4) a Yahudą Bauerem (*Human Fat Soap*, „Jerusalem Post” 29 maja 1990, s. 4). Izraelski uczyony Yehuda Bauer odwołuje się do książki *Noc a mlha* Oty Krausa i Ericha Kulki, by obalić rewizjonistyczne twierdzenia. Dodatkowych dowodów na ten temat dostarczyły zeznania brytyjskich więźniów wojennych, Johna Henry’ego Wiltona i Williama Neely. O ile wiem, nikt nie powołał się na tekst Nałkowskiej w czasie tej dyskusji.

⁵ „Numero savon”, jak określiła to Nałkowska w swoich *Dziennikach* (*Dzienniki*, t. 6: *1945-1954*, cz. 1: *1945-1948*, oprac. wstęp i kom. H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 150).

ucieł do zachodniej części Niemiec⁶, gdzie w 1948 roku był przesłuchiwany przez niemieckiego prokuratora, który sprawę przeciwko niemu umorzył. Podczas przesłuchania Spanner nie przyznał się do produkcji mydła, konsekwentnie trzymając swe eksperymenty w tajemnicy. Gdy w roku 2005 polski prokurator wznowił sprawę przeciwko nieżyjącemu już wtedy Spannerowi, również i jemu zabrakło podstaw, aby go oskarżyć o popełnienie przestępstwa. Nieprzystawalność etyki i litery prawa pozwoliła Spannerowi dwukrotnie uniknąć sprawiedliwości.

Jeśli przyjrzeć się nieco dokładniej historii produkcji mydła (i pierwszym próbom jego używania) staje się jasne, że kliniczny niemal syndrom wypierania się prawdy miał w przypadku Spannera uzasadnienie ideologiczne. Współbrzmia z tym również wyjaśnienia, skądinąd będące klasycznym wyrazem fałszywej świadomości, złożone przed Główną Komisją do Badań Zbrodni Hitlerowskich przez innych niemieckich profesorów medycyny. Ich uwagi, wypowiedziane pod nieobecność Spannera, a więc osiągające znany Conradowski efekt, włączają jego projekt w obręb rozumianego etycznie utylitarystycznego, dostosowanego do wojennego wariantu niemieckiej gospodarki oraz totalitarnej podmiotowości⁷. Nadzwyczajny jest przy tym fakt, że komentarz dotyczący jego posłuszeństwa wobec partii umknął uwadze innego totalitarnego podmiotu, a mianowicie polskiego cenzora, który dopuścił *Medaliony* do druku w roku 1946, czyli w czasach, gdy prasa i wydawnictwa w Polsce były już pod kontrolą komunistów⁸. Tekst Nałkowskiej zahacza zatem o jeszcze jeden, oprócz recyklingu, typ dyskursu o śladach i ich zacieraniu, czyli o cenzurę.

Laboratorium Spannera było sprawnie działającym trybem maszyny wojennej, za pomocą którego wdrażano medycynę w tajniki technologiczowanej śmierci. Obrazy zmechanizowanej, seryjnej śmierci zaskoczyły pisarkę, a zwłaszcza uderzył ją precyzyjny ślad cięcia oddzielającego głowę od tułowia. Gilotyna zainstalowana w gdańskim więzieniu przyczyniła się do „postępu” także i w innym zakresie, gdyż niedostateczne na początku wojny zaopatrzenie pod jej koniec przeszło w nadmiar „surowca”⁹. Istniały oprócz gdańskiego więzienia różnorakie źródła zaopatrzenia, gdyż niektóre ciała były przesyłane z obozu śmierci Stutthoff, a in-

⁶ Szczegółowe dane na temat sprawy Spannera zawiera nieopublikowana praca Jolanty Davies.

⁷ Prace Roberta Jaya Liftona (*The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of the Genocide*, Basic Books, New York 1986) i Michaela H. Katera (*The Doctors under Hitler*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC 1989) są najlepszymi opracowaniami na ten temat. Więcej szczegółów na temat pseudonaukowych nazistowskich badań zawiera praca Lore Shelley (*Experiments on Human Beings in Auschwitz and War Research Laboratories. Twenty Women Prisoners' Accounts*, Mellen Research UP, San Francisco 1991).

⁸ Zawdzięczam tę uwagę Samuelowi Sandlerowi.

⁹ Było ich kilka w więzieniach na terenie okupowanej Polski, m.in. w Katowicach i Rawiczu.

ne z całego Pomorza. W tym samym czasie zróżnicowało się ich pochodzenie etniczne i rasowe.

Przerób martwych ciał przebiegał etapami: zwłoki były najpierw „przepełniane, ćwiartowane, a potem obdzierane ze skóry”, następnie usuwano kości, a tak zwane zmydlanie kończyło proces. Nałkowska określiła jego przedmiotowy rezultat jako „białawe, szorstkie mydło”¹⁰ (s. 9) ukształtowane w metalowych foremkach. Podejście do ludzkich zwłok jako towaru lub „traktowanie ich jak mięsa” wiąże się nieodłącznie z nowoczesną, racjonalną maszyną wojenną oraz z towarzyszącą jej techniczną odpowiedzialnością, która zastąpiła odpowiedzialność moralną¹¹. Procesem opartym na odpowiedzialności technicznej i bardzo zbliżonym do mającego miejsce w Danzigu jest ubój zwierząt w rzeźniach. Zabija się je, odziera ze skóry i usuwa wnętrzności, ćwiartuje, gotuje, wędzi, pakuje itd.¹². Uznając rzeźnię za metaforę wojny, Daniel Pick podkreśla podział pracy i szybkość oprawiania zabitych zwierząt¹³. Rzeźnik, oprawiając stale te same części zabitych zwierząt, nie ma możliwości oglądać ich w całości, a jedynie w zwielokrotnionym początkowaniu. Zarówno w rzeźni, jak i w manufakturze mydła cel pracy stanowi zatem „demontaż”. Wyjawszy Spannera i jego najbliższych współpracowników, wszyscy zatrudnieni przy produkcji mydła również mieli ograniczoną percepcję całego „demontażu” obejmującego doprowadzenie więźniów do gilotyny, egzekucję i transport zwłok do laboratorium, gdzie poddawano je przetwórstwu. W rezultacie powstawało owo niesamowite „mydło białawe i chropowate” (s. 9), w sensie fenomenologicznym niemające nic wspólnego z tłuszczem ludzkim. Zdać by się mogło, że zatarcie śladów prowadzących do odtworzenia związku między przyczyną a skutkiem było całkowite i nieodwracalne.

Zwulgaryzowany recykling ludzkich szczątków wytworzył nową sieć stosunków przedmiotowych pomiędzy trzema stronami uczestniczącymi w procesie przetwórstwa: nazistowskimi naukowcami, pracownikami (zazwyczaj przymusowymi) oraz surowym „materiałem ludzkim”. Kieruje to naszą uwagę ku filozoficznemu wymiarowi całego zjawiska, jaki stanowi wspomniane już zatarcie ontycznej różnicy pomiędzy człowiekiem i przedmiotem, a w sensie etycznym ku Benthamowskiej doktrynie utylitarystycznej oraz ku nazistowskiej wersji ideologii jako determinującej rasistowskie podejście do somy.

¹⁰ Z. Nałkowska *Medaliony*, Czytelnik, Warszawa 1970. Cytaty lokalizuję w tekście.

¹¹ Zob. na ten temat uwagi Zygmunta Baumana w *Modernity and the Holocaust*. (Cornell UP, Ithaca 1989, s. 101).

¹² Powieść Uptona Sinclaira *Jungle* ostro krytykuje ubój zwierząt w osławionych rzeźniach chicagowskich.

¹³ „Dana osoba musi wykonać swoją pracę niewiarygodnie szybko, często w kałuży krwi” (D. Pick *War Machine. The Rationalization of Slaughter in the Modern Age*, Yale University Press, New Haven 1993, s. 184). O ile nie podano inaczej, tłumaczenia są moje – B.S.

Perypetie naukowego Ja

Zbieżność między wojennym rzemiosłem a przetwórstwem mięsa nie umknęła uwadze Nałkowskiej zastanawiającej się w *Dziennikach 1939-1944* nad wojną i ludźmi wciągniętymi w nią jak w „maszynkę do mielenia mięsa” (s. 305)¹⁴. Pomimo że nie było to odkrywcze stwierdzenie (wszak cyniczne określenie „mięso armatnie” funkcjonuje w wielu językach), dla pisarki miało ono inny wydźwięk, ponieważ odnosiło się bezpośrednio do jej własnego istnienia, do jej Ja osadzonego w somie/mięsie, a także do mięsa, które stanowiło jej codzienne pożywienie.

Dziwne, że to, czym się odbywam, czym biorę udział w świecie, czym czuję siebie – to jest m i ę s o (mięso przynieszone „z miasta” na obiad). Bo myślenie o człowieku w kategoriach chemicznych da się znieść łatwo. Fakt, że życie „wypożycza sobie” wolne pierwiastki martwego świata, nie budzi oporu, na to ma się cichą zgodę i zrozumienie. Ale widziane okiem „naiwnego realizmu” mięso jako organ życia i świadomości, jako miejsce, w którym realizuje się słodycz i zgroza życia – cóż za dowolność, cóż za niedbały pomysł. (s. 490)

Materializm dialektyczny, któremu pisarka przyznała rację w młodości, choć może nie w sposób ortodoksyjny, ostatecznie przybrał w jej myśleniu formę biologicznego monizmu. Nałkowska była przekonana, że w ściśle biologicznym sensie nie było ontologicznej różnicy pomiędzy przyrodą i rodzajem ludzkim. Mimo że odczuła tę jedność jako „dziwną” i uznała jej wynik za nieprzemysłany, nie wysunęła z tego dalszych myślowych konsekwencji. W udzielonym przed wojną wywiadzie pisarka powiedziała: „Człowiek jest stworzony mniej lub więcej z tej samej materii co świat, współistnieje z nim”¹⁵. W innych wypowiedziach Nałkowska połączyła biologiczny monizm z kolejnym ideologicznym elementem z czasów swej młodości, jakim była wiara w naukę. Powiązanie dialektycznego materializmu z naukowym podejściem do rzeczywistości spowodowało, że głosiła z nadmiernym – jakby uwiedziona wizją przyszłego postępu naukowego – optymizmem wiarę w „sowiecki eksperyment” i jego nieograniczony, naukowy postęp. Ta właśnie ideologia materialistycznego poznania naukowego pozbawionego etycznych gwarancji powróciła jak bumerang w *Profesorze Spannerze*.

Jednocześnie postawa ta określiła ważny kierunek w jej myśleniu na temat ograniczeń procesu poznania. Pomimo to pisarka nie zdołała połączyć tych koncepcji w jakąś spójną całość, tak jakby działalność Spannera była wyłącznie jakimś wybrykiem, patologicznym przypadkiem bez podłoża w poznaniu jako takim czy w jakiegokolwiek naukowej tradycji, a sowiecki postęp – wyłącznie szlachetną próbą ulepszenia świata. Co więcej, autorka nie zakwestionowała własnych ideologiczno-naukowych sądów na temat materialności i materii. Z tego też po-

¹⁴ Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. 5: 1939-1945, oprac. wstęp i kom. H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1996, podkr. Nałkowskiej. Cytaty lokalizuję w tekście.

¹⁵ S. Essmanowski *Dialogi akademickie. Rozmowa z Zofią Nałkowską*, „Pion” 1934 nr 10, s. 3.

wodu brak właściwie w *Medalionach* szerzej rozwiniętego i bardziej złożonego dyskursu etycznego. Gdyby udało się jej przeprowadzić porównanie swej przedwojennej wizji fizyki sowieckiej „rozsadzającej istotę i jakość materii” z powojennym zastosowaniem bomby atomowej, czy potępiłaby jedno lub drugie?¹⁶ Z tego, co wiemy, pisarka nie zrewidowała swych naukowych fetyszy, łącznie z koncepcją somatycznej jedności, która dręczyła ją tak bardzo w czasie wojny, i nie sposób jej o to winić. Nazistowskie eksperymenty recyklingu ciał nie podały w wątpliwość jej wiary w naukową ideologię, wiary ilustrującej przepaść istniejącą w dwudziestym stuleciu pomiędzy humanistyką z jednej strony a technologią i filozofią nauk ścisłych – z drugiej¹⁷.

System totalitarny, tak jak opisała go Hannah Arendt, stopniowo uprzedmiotowił swych poddanych, zarówno żywych jak i umarłych, a mimo to podejście do ludzkich zwłok jako towaru lub eksperymentowanie na ciele nie należy do dobrze zbadanych aspektów reprezentacji Zagłady¹⁸. Jeśli zgodzimy się z Arendt, że utylitaryzm stanowi część składową totalitaryzmu, staje się jasne, że zarówno zamknięta rzeczywistość obozu koncentracyjnego, jak i strefa manufaktury Spannera uwarunkowane były przez totalitarny typ władzy pozwalającej na realizację najbardziej okrutnych, najbardziej szalonych pomysłów, które w ramach tego systemu stawały się codziennością. Zatem w laboratorium Spannera w bezkolizyjny sposób zbiegły się dwa odrębne dyskursy.

Jak to znakomicie wyłożył Zygmunt Bauman w przypowieści o ogrodniku, nazistowska koncepcja idealnego społeczeństwa polegała na „wypłewieniu” chwastów, w tym (rzekomo) niebezpiecznego, zniewieściałego i chorobliwego ciała żydowskiego. Jednak gdy po konferencji w Wansee plan usuwania budzącego wstręt żydowskiego ciała przeszedł z fazy ideologicznego hasła w fazę jego urzeczywistniania, doszło do kolejnej zmiany, w wyniku której wpisano w martwe ciała Żydów szereg nowych, a zarazem przeciwstawnych właściwości. Masowe uśmiercanie usunęło reprezentowane przez te ciała zagrożenie i odrazę. Rasistowsko odbierana soma pod pewnym względem stała się bezużyteczna – uległa neutralizacji i została sprowadzona do roli wyłącznie opakowania dla ukrytego w nim żydowskiego złota – a złoto to wartość towarowa *par excellence*. Z drugiej jednak strony, soma okazała się całkiem użyteczna, można było bowiem wytworzyć z niej materiały izolacyjne, rękawiczki czy abażury. Stała się towarem, toteż Spannerowi pod koniec wojny nie sprawiało różnicy, czy przerabiał ciała pomordowanych Żydów,

¹⁶ Mowa tu o jej wypowiedzi z 1933 umieszczonej w *Wiadomościach Literackich*.

¹⁷ Chris Shilling dowodzi, że spory wpływ na polaryzację intelektualnego krajobrazu w ubiegłym stuleciu miała fenomenologia Husserla (*The Body and Social Theory*, Sage Publications, Newbery Park, Calif.– London 1993).

¹⁸ H. Arendt *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Inc., San Diego–New York–London 1985, s. 440. Arendt wskazała również, że wywodząca się z utylitaryzmu koncepcja permissywizmu już w XIX wieku należała do zdroworozsądkowego myślenia.

Polaków czy Niemców. Skutkiem tej radykalnej zmiany – charakterystycznej dla modelu transformacyjnego, któremu podlegał świat przedmiotowy i ludzki w czasie Zagłady – zniknęły poddane wcześniej ostrej ideologizacji rasowe i kulturowe różnice¹⁹. Wszzechobecna władza totalitarna potraktowała nieprzydatną materię tak, by (jak w *Makbecie* Szekspira, gdzie wiemy warzą w kotle różnorodne kawałki trupów – a to nos Żyda, a to ucho Turka lub nóżkę bękartą) wszystkie składniki pochodzące ze sfragmentaryzowanej, organicznej Inności wykorzystać do cna.

Sfera materialnych przedmiotów służy często do metonimicznego reprezentowania swoich właścicieli czy użytkowników, toteż piszący o tej kwestii muszą zastanowić się nad statusem przedmiotów i napięciem między ich pochodzeniem a charakterystycznymi cechami, sprawiającym, że przedmiot jest uznawany za polski, hinduski lub właśnie żydowski. Pod tym względem przedmioty są uwarunkowane przez osobę wytwórcy czy kraj, w którym powstały, z wyjątkiem obiektów religijnych, których specyfikę najtrudniej zatrzeć. Między innymi w okresie Zagłady nie definiowano zagrabionych przedmiotów codziennego użytku według ich stylu, funkcji czy innych właściwości, ale wedle ich właścicieli: rzeczy były żydowskie, ponieważ ich właściciele byli Żydami. Chociaż ideologia nazistowska postrzegała żydostwo istotnościowo, w praktyce przestano przypisywać tę cechę zwłokom czy przedmiotom. Przetwórstwo zwłok lub szabrowanie majątków żydowskich szybko prowadziło do zmiany ich statusu lub zatarcia śladów ich pochodzenia. Bezpaństwowość i wyłączenie Żydów spod prawa wprowadzone w latach trzydziestych w Rzeszy ułatwiły systematyczne zabieranie i redystrybucję ich dóbr. Przechodząc z rąk do rąk, świat materialny opisany w tekstach z okresu Zagłady uzyskiwał zmienny status. Gdy Głowiński zastanawia się, jak to było możliwe, by gestapowiec spokojnie zamieszkał wśród mebli zagrabionych jego dziadkowi w Pruszkowie, nie odczuwając przy tym do nich wstrętu, jaki żywił do ich prawowitego właściciela, kieruje nim wiara w trwałą postać rzeczy. Pytanie Głowińskiego jest pytaniem esencjalisty. Jak to jednak paradoksalnie uznał Jacques Derrida, Żyd jest pozbawiony istoty, ponieważ „jego istotą jest jej brak”²⁰.

Siła esencjalizmu jest ogromna²¹. Świadczy o niej mylne przekonanie, że w czasie okupacji mydło robiono z „czystego żydowskiego tłuszczu”. Istotnie, kostki mydła bywały w czasie okupacji oznaczane skrótami „R.I.F”, co tłumaczono jako

¹⁹ Melissa Weininger również twierdzi, że śmierć zneutralizowała wstręt emanujący z żydowskiego ciała. Warto jednak pamiętać, że w judaizmie, czyli z punktu widzenia ofiar, trup jest traktowany jako nieczysty. Zob. M. Weininger *Testimonies of the Body. Four Polish Holocaust Narratives*, nieopublikowany maszynopis.

²⁰ J. Derrida *Shibboleth: For Paul Celan*, trans. by J. Wilner, ed. by D. Attridge, „Acts of Literature”, Routledge, New York 1992, s. 309.

²¹ Na przykład Tadeusz Różewicz w *recyclingu* wierzy, że złoto pochodzące z zębów pomordowanych nosi w sobie trwałe ich ślady, coś w rodzaju stygmatu nie do usunięcia nawet po przetopieniu.

Rein Idische Seif (czyste mydło żydowskie), podczas gdy w rzeczywistości skrót oznaczał „Reichstelle für Industrielle Fettversorgung” (Państwowe Przedsiębiorstwo Zaspotrzenia w Tłuszczu).

Mięso w kotle

Widok stosu zwłok stanowił dla Eliasa Canettiego spektakl stary jak świat. Również Nałkowska zastanawiała się w dzienniku czasu wojny nad upiornym podobieństwem wojen do siebie, nad tym, że to „już było”.

Jednak nie o takim starożytnym widoku napisała ona w raporcie z Gdańska. Istnieje bowiem różnica pomiędzy martwymi ciałami a martwymi ciałami, które poćwiartowano i ugotowano. Pisarka przekazała tę różnicę, sięgając po środki performatywne i akcentując ślady procesu dehumanizacji jako spektaklu. Makabryczny jego cel stał się jasny dopiero, gdy pokazano Komisji kocioł z „wygotowanym torsem człowieczym” (s. 9). Wszystko w tym epizodzie skupiło się na pokazywaniu i wystawieniu na pokaz: podnoszenie pokrywy, kolor cieczy, wyciąganie rozczłonkowanego i obdartego ze skóry ciała. Prawie niezauważalnie Nałkowska zmieniła status stosu trupów: z rejestrowanego przez wzrok na wystawiony na pokaz, przekształcając przestrzeń laboratorium/fabryki mydła w salę wystawową. Gest wystawienia na pokaz, a przez to „umuzealnienia” zwłok, odbył się już poza wiedzą zmarłych. Leżąc rozciągnięci w kadziach, kojarzyć się mogli oni ze zmarłą Psyche, o której wspomniął Freud w swej ostatniej notatce, ponieważ tak jak w jej przypadku rozgrywający się wokół nich spektakl odbywał się poza ich świadomością²².

Reportaż Nałkowskiej jest poddany nierównemu, oscylującemu przepływowi przeciwstawnych wartości i perspektyw. Najbardziej zostało to uwydatnione w symbolice masowej i pojedynczej śmierci. Poszukiwanie odpowiedniej strategii reprezentowania patologicznego spektaklu przerebu ciał musiało być potężnym wyzwaniem dla autorki. Zatrzymajmy się na chwilę przy tułowi marynarza. Brak w tym obrazie rysów twarzy, a więc tego, w czym wypowiada się najpełniej nasza somatyczna i wizualna inność. Nałkowska wskazuje jednak te wszystkie ślady-oznaki na potężnym torsie marynarza, które mówią o jego osobie, jego zawodzie, sile fizycznej i co najważniejsze – o tym, że był człowiekiem wierzącym. Wytatuowany na jego piersi napis w języku polskim „Bóg z nami” sprowokował autorkę do zakwestionowania skuteczności wiary marynarza wraz z jakąkolwiek perspektywą soteriologiczną, zresztą w zgodzie z jej ateizmem²³. Tak jak w pierwszej wizji Eze-

²² „Psyche leży wyprostowana, nic o tym nie wie”. Freud zanotował to 22 sierpnia 1938, rok przed śmiercią (S. Freud *The Complete Psychological Works*, t. 23, Norton, New York 2000, s. 300).

²³ Werdykt ten to jedna z niewielu interwencji narratorskich w zbiorze. Podkreśla go i to, że tors marynarza stracił jakąkolwiek zdolność wyrażania całości, tak ważnej w wierszu Rainera M. Rilkego *Archaische Torso Apollo*.

chiała i tutaj „mięso w kotle” nie może zostać zbawione (*Księga Ezechiela* 11,1-13). Pozbawione głowy ciała wystawiono na widok publiczny, aby zostało „skonsumowane” w postaci mydła. Nie sposób więc powtórzyć tutaj za Chrystusem „*Hic est enim corpus meum*”, gdyż jego ciało – złożone w ofierze oraz wystawione na widok publiczny – jest (mystycznym) przedmiotem konsumpcji religijnej.

Pozostaje jeszcze sprawa erotyzmu widocznego w spotkaniu narratorki z atletycznym ciałem marynarza. Przypomnę, że Jean-Luc Nancy dostrzega w rozciągniętym i na wpół nagim ciele martwej Psyche wymiar seksualny. Poddaje się ono naocznemu badaniu patrzących, w tym Erosa. W delikatnie erotycznym zafascynowaniu Nałkowskiej torsem mężczyzny kryje się poczucie jej przewagi. Z pewnością nie była ona wyjątkiem, jeśli chodzi o zdecydowane poglądy na temat cielesności, wychodzące poza granice chrześcijańskiej teologii wcielenia.

Jeśli nie da się ocalić nauki, być może istnieje sposób na odkupienie somy? Próbę taką można znaleźć w przeciwstawieniu torsu marynarza szczątkowi ciała wyrostka, z którego ocalała jedynie głowa, rodzaj maski pośmiertnej. Przystępując do jej opisu, pisarka próbowała odnaleźć w jego rysach śladowy choćby zapis przeżycia śmierci – przeżycia, zdaniem Heideggera, niepoddającego się intersubiektywnemu przekazowi. Wczuwając się w położenie młodzieńca w momencie jego śmierci, pisarka zaryzykowała osłabieniem tak charakterystycznej dla *Medalionów* postawy nieingerencji i zdecentralizowanej narracji²⁴. Sięgając po słowo „dziwny” uruchomiła mechanizm oceniający i empatyczny, próbując utożsamić się – na przekór wszechogarniającemu odczuciu utraty i reifikacji – z czymś ekstremalnym doświadczeniem²⁵. Ten niemożliwy gest miał swoją cenę: kryzys *Einfühlungu* i reprezentacji wywołany przez istnienie nieprzezwycięzalnej różnicy pomiędzy żywymi widzami a zmarłymi, różnicy uniemożliwiającej rekonstrukcję doświadczenia śmierci²⁶. Spotkanie z maską pośmiertną wyrostka zawarło w sobie doświadczenie Zagłady, któremu nie zawsze mogą sprostać postulaty skutecznej reprezentacji²⁷.

²⁴ W *Profesorze Spannerze* narracja jest prowadzona w liczbie mnogiej.

²⁵ Ewa Frąckowiak-Wieganadtowa zauważyła, że przymiotnik „dziwny” jako „osobliwy” był głęboko zakorzeniony w leksykalnym repertuarze pisarki od momentu jej debiutu, zob. *Sztuka powieściopisarska Nałkowskiej (Lata 1935-1954)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 36. Badaczka nie pisze jednak o *Medalionach*.

²⁶ Derrida w książce o francuskim filozofie Jean-Luc Nancy'm (jak i sam Nancy w *The Touch of the World*) powraca do cytatu z Freuda o nieżywej Psyche jako niewiedzącej (J. Derrida *On Touching, Jean-Luc-Nancy*, trans. by Ch. Irizarry, Stanford University Press, Stanford 2005, zwłaszcza s. 12-13 poświęcone przenikliwym uwagom na temat różnic pomiędzy żywymi i umarłymi).

²⁷ Jedną z najodważniejszych prac na temat reprezentacji Zagłady jest *Traumatic realism. The Demands of Holocaust Representation* Michaela Rothberga (University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000).

Spolaryzowane obrazowanie uprzedmiotowionego ludzkiego ciała – pokazanego jako kamienne rzeźby lub jako ziemniaki – może wydawać się wewnętrznie sprzeczne, jeśli szukać w tej narracji logiczności. Fakt, że obrazy drastycznie począstkowanej somy zostały ukształtowane wedle dwóch systemów – modernistycznej estetyzacji i naturalistycznej de-estetyzacji – ma źródło w niespójnej filozofii autorki²⁸. Ponieważ moja postawa hermenutyka nie uprzywilejowuje spójności, pęknięcie obecne dzięki tym odmiennym symbolikom traktuję jako typ reprezentacji skutecznej, bo przyczyniającej się do większego napięcia dramatycznego. Tu, w tym pęknięciu, powstaje dzieło literackie Nałkowskiej.

Znamienne jest to, że definiując jedność bytu na poziomie materii, ta zwolenniczka marksizmu nigdy nie zastosowała dialektycznego materializmu w swej prozie i pomijała sprawy materialnego świata, skupiając się w zamian na wymiarze psychologicznym postaci oraz ich wzajemnych odniesieniach. Wyjątek stanowią właśnie *Medaliony*, gdzie kolejne reportaże mówią o kanibalizmie, torturach, głodzie i biciu tak, że cierpiąca cielesna materia figuruje na pierwszym planie narracji niemal na prawach bohatera²⁹. Dlatego też cykl Nałkowskiej nie wytwarza spodziewanego „efektu realności”, o którym pisze Roland Barthes. Stwarza natomiast efekt osobliwej „cielesnej realności” (*corporeality*), kluczowej dla metamorfoz, jakim podlegał przedmiotowy świat Zagłady oraz związana z tym wymiarem soma.

Woń prawdy i dygresje

Założeniem medycznych i chemicznych tajnych procesów odbywających się w laboratorium Spannera było to, że ciało można poddać tak dalece idącemu recyklingowi, iż jego produkt końcowy nie będzie zawierać żadnych śladów poprzedniego bytu. Jednak pracownik laboratorium przesłuchiwany przez komisję wyznał, że dostawał dreszczy na myśl, „że można się tym myć” (s. 16). W pewnej zaawansowanej fazie prac Spannera miał na celu usunięcie jednego czynnika – specyficznego zapachu tego mydła³⁰. Chcąc uniknąć „epokowego” ponoć błędu popełnionego przez Rolanda Barthes'a, który zapomniał w swoim eseju *Soap-Powders and Detergents* o niezsemiotyzowanej rzeczywistości, nadmienić muszę, że nieprzy-

²⁸ Tak diagnozuje myślenie pisarki Ewa Frąckowiak-Wieganadtowa (*Sztuka powieściopisarska...*)

²⁹ W pewnym sensie somatyczna wrażliwość pisarki współbrzmiała z powszechnymi w XX wieku artystycznymi praktykami obierającymi sobie za przedmiot wiwisekcję ciała.

³⁰ „Obrzydzenie brało od tego mydła. Zapach miało niedobry. Profesor Spanner bardzo się starał, żeby ten zapach ustał. On pisał do chemicznych zakładów, żeby przysyłali olejki. Ale zawsze czuć było, że to nie takie m y d ł o” (s. 16, podkr. moje – B.S.). Reakcja matki pracownika laboratorium świadczyła o uproszczonej praktyczności: „W domu mama też się obrzydzała. Ale się dobrze mydliło, więc go używała do prania” (tamże).

jemny zapach mógł być łatwo usunięty wraz z ulepszeniem metod naukowych³¹. To oczywiste, że w utylitarnym, zezwalającym na wszystko mikrokosmosie laboratorium rozwiązanie tego problemu wraz z produkcją na szeroką skalę, mogąca sprostać wojennemu deficytowi mydła, było tylko kwestią czasu.

Pierwsza dygresja prowadzi do Francji pod okupacją niemiecką i może wydać się daleką wycieczką, bo przecież chodzi tylko o mydło, które w czasie wojny należało i tam do towarów deficytowych. Brak mydła bardzo doskwierał Francisowi Ponge'owi³², szukającemu schronienia dla siebie i rodziny najpierw w prowincjonalnym miasteczku Roanne w środkowej Francji, a później we wsi Coligny, na północ od Lyonu. Ponge skupił swą fenomenologiczną uwagę na mydle jako pewnym „rodzaju kamienia”, sięgając po określenia takie, jak: „Magiczny kamień!”, „Śliniacy się kamień...”. Poeta przeobraził mydło w przedmiot naturalny. Podobnie jak kamień mydło jawiło się Ponge'owi poprzez swój ciężar. Również i on miał kłopoty z jego zapachem, albowiem było „ono trochę za mocno naperfumowane”³³. Najwyraźniej we Francji olejki zapachowe były skuteczniejsze, a dzięki temu powonienie poety odbierało inne zapachy historii. Smród rozkładających się ciał, ten smród historii, o którym wspominają Tadeusz Borowski, Janet Flanner, W.G. Sebald i wielu innych, nigdy nie dotarł do Roanne, Coligny czy do Paryża, gdzie trudził się praniem Andrzej Bobkowski. Doświadczając braku mydła, Ponge zastanawiał się nad jego śliską i jakby nieuchwytną, lecz mimo to namacalną konkretnością. Nawet w latach powojennych Ponge'a fascynowała zwodniczość mydła. Gdy próbował chwycić ten podobny do kamyka przedmiot, mydło pieniało się i wymykało z rąk. Wedle niego przeznaczeniem mydła jest znikanie – w wodzie lub w wojnie.

Ostatnia dygresja napotyka na swej drodze powieść Patricka Süskinda *Pachnidło* opisującą jedność niepowtarzalnej esencji osoby ludzkiej z indywidualnym zapachem ciała. Perfumiarz zabija dziewicę, by zdobyć jej unikalny, czysty zapach i zrobić z niego doskonałe perfumy. Niemiecki pisarz opisał intymną sferę osobowości, jaką jest najslabiej poznana i szczególna więź fizjologii z duchowością, wraz ze zbrodniczą próbą zrobienia z niej użytku.

³¹ Cytat podaję za Leonardem Jacksonem, upominającym Barthes'a za pozostanie obojętnym na rzeczywistość produktów takich jak mydło (L. Jackson *The Poverty of Structuralism. Literature and Structuralist Theories*, Longman, London–New York 1991, s. 138).

³² Czytelnik nie powinien dać się zwieść temu stwierdzeniu, ponieważ w czasie drugiej wojny światowej Ponge był również żołnierzem, agentem ubezpieczeniowym i członkiem ruchu oporu.

³³ F. Ponge *Soap*, trans. by L. Dunlop, Jonathan Cape Ltd., London 1969, kolejne cytaty na stronach 11, 14, 28, 63. Por. też: „Mieliśmy najgorszy ersatz, który się w ogóle nie pienił” (s. 21). W tym samym czasie w dalekim Danzigu pełen inwencji Spanner próbował sprostać tym gospodarczym brakom. Pozostanie niewiadomą, kto w pierwszym rzędzie miał być uszczęśliwiony udoskonaloną wersją jego wynalazku.

Wyrób mydła i perfum przywodzi na myśl sublimację. Skojarzenie to nie zaprowadzi nas daleko, ponieważ alchemik Süskinda wyznaczył sobie za cel uchwycenie i utrwalenie eterycznej esencji, podczas gdy antybohater tekstu Nałkowskiej zamierzał ją wymazać. Niepełność przeprowadzonego przez nich recyklingu, gdy zlokalizować go na poziomie symbolicznym, wskazuje na pierwiastek ludzki, na (nie)przyjemną woń prawdy, stawiającą opór redukcji zreifikowanego ciała w chemiczne nic.

Niepożądana woń wyciągu świadczyła o śladzie, o niechcianej obecności kwestionującej totalitarną bioontologię. Przykry zapach – somatyczna tajemnica będąca obiektem naukowego pożądania, której poszukiwano, aby ją zniszczyć i nie pożądać więcej – nie poddał się chemicznej metamorfozie i stał się śladem-przypomnieniem pozornie tylko zneutralizowanej prawdy. Spanner nie uwzględnił koncepcji (nie)przerabialności somy jako podstawowego założenia swego eksperymentu. Spośród wszelkich recyklingów Zagłady przynajmniej ten jeden poniósł klęskę.

Przełożyła Kinga Maciejewska

Abstract

Bożena SHALLCROSS
University of Chicago

The Uncanny Soap: Zofia Nałkowska and the economy of the Holocaust

This article is an abridged version of a chapter of a forthcoming book by B. Shalcross titled *Object. Proximity and Vestiges*. The author focuses on material objects and the human corpse as a trace/testimony which was to be annihilated in the economy of the Holocaust. Objects and corpses were subject to a metamorphosis whose first stage was to render them ontically equal.

The author's starting point was an analysis of use by the Nazis of human corpses as a raw material, e.g. for production of soap. Human body approached as a commodity is intrinsically combined with a modern rational warfare system and with its accompanying technological accountability that has replaced a moral responsibility. The consequence is a paradox described by B. Shalcross: the mass-scale killing removed the threat and repugnance represented by Jewish (dead) bodies.

Tomasz MAJEWSKI

Świadecko – pomiędzy wnętrzem i zewnątrz języka¹

I.

Problemem, który chciałbym tutaj rozważyć, jest językowy status świadectwa w ujęciu Giorgio Agambena. Nie będę analizował świadectwa jako odrębnego rodzaju praktyki dyskursywnej, nie podejmuję kwestii performatywności tego rodzaju wypowiedzi, nie chcę zajmować się skutkami pragmatycznymi aktu świadectwa (którym zajmowali się m.in. Shoshana Felman i Dori Laub). Abstrahuję tu od zagadnienia wyznania, zdawania relacji, orzekania oraz referencji tego typu wypowiedzi. W rozważaniach Agambena interesuje mnie ich ukierunkowanie polegające na odchodzeniu od rozpowszechnionego przekonania, że świadectwo rozważane po Holokauście odsyła do nienazywalnej i nieuchwytniej rzeczywistości spoza uniwersum języka, a akt zaświadczenia o Zagładzie byłby skutkiem tego skrajnym przypadkiem aktu mowy. Traktując serio podnoszoną w dyskursie psychoanalitycznym tezę o niemożliwości zaświadczenia, Agamben odnosi ją do empirycznego faktu zaistnienia świadectw, do ich językowej egzystencji. Ta zrealizowana możliwość tego, co niemożliwe, jest w jego perspektywie bardziej godna uwagi niż powracająca teza o niewyraźności doświadczenia granicznego. Świadectwa istnieją, zostały złożone i o tym, co niemożliwe do opowiedzenia – opowiadano i zaświadczano w języku. Fakt ten sprawia, że problemu świadectwa nie można rozpatrywać, nie stawiając od nowa zagadnienia języka/mowy i nie pytając o to,

jakie światło na kwestię języka rzuca językowa realizacja takiego niemożliwego wypowiedzenia. W perspektywie zaświadczenia język ujawnia dopiero swój aporetyczny charakter, ukryty w jego codziennym użyciu. Nie zrozumiemy tego, „co” mówią świadectwa, dopóki nie zrozumiemy, co w ich przypadku znaczy, jak rzekł Celan, „tylko mówić”. Agamben pisze:

W języku, który przetrwał podmioty, które w nim mówiły, zbiega się on z mówiącym, który pozostaje po nim. [...] To mowa świadka niesie świadectwo czasu, kiedy istoty ludzkie nie mówiły i to świadectwo istoty ludzkiej zaświadcza tu o czasie, kiedy nie były one ludzkie. (s. 162)²

Teza Agambena, której kształtowanie się będę tutaj śledził, brzmiałaby zatem, jak sądzę, w sposób następujący: jeżeli struktura świadectwa opiera się na spełnieniu radykalnej niemożliwości wypowiedzenia doświadczanej przez kogoś będącego „w możliwości mówienia”, jeżeli opiera się ona, po wtóre, na relacji nieludzkiego i ludzkiego, to fundujące ją pęknięcie będzie nie tyle kresem, co ukrytą zasadą istnienia języka.

W 1964 roku, w wywiadzie udzielonym niemieckiej telewizji ZDF, Hannah Arendt została zapytana przez Güntera Gausa o to, co pozostało w jej najbardziej osobistym doświadczeniu z przedhitlerowskiej Europy: „Co pozostało? Pozostał język ojczysty” („Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache). Zatem nie pamięć zdarzeń czy uformowana osobowość, lecz jedynie język, zarazem medium i przekaz, który przetrwał tożsamość osoby nim mówiącej. Czym jest ten język-pozostałość – zapytuje w nawiązaniu do odpowiedzi Arendt Giorgio Agamben – co może oznaczać mówienie językiem jako czystą pozostałością i w jaki sposób język może przetrwać ludzi, którzy nim kiedyś mówili? Chcąc postawić na nowo problem świadectwa, artykulacji doświadczenia, lingwistycznej struktury zaświadczenia, autor tryptyku *Homo sacer* szkicuje w ostatniej jego części *Quel che resta di Auschwitz* (*Co zostało z Auschwitz?*) obraz języka jako pola gry między anomią i normą, innowacją oraz dążnością zachowawczą systemu gramatycznego, w którym punkt przecięcia obu napięć wyznacza, jako strukturalny *locus*, pozycję podmiotu mówiącego, tj. miejsce tego, kto każdorazowo decyduje o tym, jak pisze Agamben, co może i co nie może być powiedziane, a zatem decyduje nie tylko o semantyce własnej wypowiedzi, ale i ostatecznej instancji – o wypowiedzianym i niewypowiedzianym samego języka.

Kres tej dialektyki wypowiedzenia i wypowiedzianego, wypowiedzianego i niewypowiedzianego, normy gramatycznej oraz anomii, oznaczałaby śmierć języka dokonującą się za sprawą zniesienia samej możliwości wyłonienia się podmiotu mowy. Język staje się bowiem językiem martwym, gdy relacja „normy” (dantejskiej *grammatica* – uczonej łaciny) do anomii (pustki nienazwanego doświadczenia) załamuje się w podmiocie, przekształcając *langue* w „całość zamkniętą i pozbawioną ze-

¹ Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na XXXIV Międzynarodowej Konferencji Teoretycznoliterackiej *Literackie reprezentacje doświadczenia* w Gdańsku-Sobieszewie we wrześniu 2006.

² G. Agamben *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, trans. by D. Heller-Roazen, Zone Books, New York 2002. Cytaty lokalizuję w tekście.

wnętrza”, w korpus zrealizowanych, spełnionych wypowiedzi. „Mówimy o języku martwym, że nie jest już językiem mówionym, to znaczy, że nie można w nim więcej oznaczyć owej pozycji podmiotu” (s. 143). Ulokowanie tam siebie przez autora wypowiadającego się w martwym języku byłoby momentem, w którym, jak pisze Agamben, ten „dziwny *auctor* autoryzuje absolutną niemożliwość mówienia i powierza ją mowie”, oddając na mocy paradoksu martwemu językowi własny głos i własną krew, aby, jak pisze, ta „filologiczna nekya pozwoliła duchowi martwego języka powrócić do mowy” (s. 161). Taki izolowany akt, charakterystyczny na przykład dla praktyki pisarskiej nowożytnych poetów łacińskich, pozwala wprawdzie językowi przetrwać mówiące w nim podmioty, ale jego transmisja odbywa się poprzez *corpus* zrealizowanych wypowiedzi bądź jest on ewokowany przez rejestr archiwum, co nie czyni go wciąż jeszcze językiem żywym. „Archiwum” tutaj to ani pył bibliotek, ani archiwalia, ale zbiór reguł określających zdarzenie dyskursu – jego zaistnienie. Według Michela Foucault, od którego zaczerpnął to pojęcie Agamben, sytuuje się ono w sferze przygodnych uwarunkowań, w historycznej realności pomiędzy czystym *langue* rozumianym jako system konstrukcji zdań możliwych a *corpus* zbierającym to, co zostało wypowiedziane. Archiwum będące „zgromadzeniem tego, co niesemantyczne, a co zapisane pozostaje w każdym znaczącym dyskursie jako funkcja jego wypowiedzenia”, to jedynie „margines, który okala i ogranicza konkretny akt mowy”, będąc „nie powiedzianym, lecz wypowiadalnym wpisanym w to, co powiedziane, na mocy jego bycia wypowiedzianym” (s. 143-144). Foucault nazywa ten rejestr niewypowiedzianego, lecz wypowiadalnego „historycznym *a priori*”, to znaczy miejscem, z którego archeologia dyskursu może ująć to, co zostało wypowiedziane na płaszczyźnie faktycznego istnienia, a nie jedynie językowej potencjalności³. Prawdziwy cud lingwistycznej rezurekcji dotyczyłby w pełni, jak sugeruje Agamben, jedynie języka hebrajskiego, w którym językowa wspólnota usytuowała siebie współcześnie, po historycznej traumie, w pozycji podmiotu mowy w polu *langue*, będącym dotychczas martwym właśnie, to jest istniejącym jedynie jako archiwum oraz *corpus* tekstów tradycji. Zbiorowość ta wyłoniła się w miejscu podmiotu mowy jako nowa kolektywna tożsamość, jako kolektywne „my” wyrwane z niemoty (tak hebrajski stał się językiem żywym dopiero po doświadczeniu Zagłady, która mówiącym odebrała ich własny inno-językowy *locus*, ich uprzednią językową tożsamość).

Ten ciąg argumentacji, pobieżnie tutaj rekonstruowanej, poprzedza u Agambena finalną próbę zdefiniowania świadectwa. Nie ustając w wysiłkach reinterpretacji pojęcia, pisze on:

Nieść świadectwo to umieszczać siebie we własnym języku w pozycji tych, którzy go utracili, ustanowić siebie w żywym języku tak, jak gdyby był on martwy, lub usytuować siebie w martwym języku tak, jak by był on żywy, w każdym razie [oznacza to] bycie poza archiwum oraz *corpus* tego, co zostało powiedziane. (s. 161)

³ Zob. M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, PIW, Warszawa 1977, s. 162.

Zauważmy na początek, że każde z użytych sformułowań wskazuje na aporię wpisaną w strukturę zaświadczenia (nietożsamą jednak z faktem jej negacji), czyniącą ją artykulacją dokonującą się tyleż z pozycji niemożności, co i logicznej niemożliwości. Niemożliwość wydaje się po pierwsze konstytuować akt świadectwa poprzez usytuowanie świadka w roli podmiotu mowy „w” języku, w systemie reguł i norm gramatycznych, poprzez odniesienia jego/jej aktu mowy do niewypowiedzianego (anomii). Świadectwo jako „możliwość zaświadczenia” o niewypowiedzianym lokuje się poza historycznym nawarstwieniem form dyskursu i zmiennymi okolicznościami, będąc na wstępie pewną możliwością języka, a więc istnieniem czysto potencjalnego *locus* podmiotu mowy w obliczu potwierdzonej empirycznie niemożliwości zajęcia tejże pozycji przez kogokolwiek z ocalonych. Istnienie w języku tego potencjalnego *locus* czyniłoby z drugiej strony prawomocnym akt zaświadczenia za tych, którzy zostali języka pozbawieni (mużulmanów, zagazowanych), dopuszczałoby zatem akt spozycjonowania siebie w języku „w ich miejsce” – uchylając, jeśli dobrze rozumiem, zarzut fikcjonalizacji (podnoszony przez radykalnych uczniów Lacana, takich jak Claude Lanzmann) i uprawomocniałoby literaturę oraz – szerzej – sztukę w jej funkcji zaświadczenia. Owa językowa struktura „zaświadczenia za” nie zawiera jednak, ani nie może zagwarantować pozytywnego odniesienia do „substancji” niewypowiedzianego doświadczenia – chodzi tu bowiem o tę samą aporię, którą wcześniej trafnie rozpoznał Jean-François Lyotard, ironicznie parafrazując w *Le Differend* argumenty oświecenijskich negacjonistów:

Wiesz, że istoty ludzkie wyposażone w język znajdowały się w takiej sytuacji, o której żadna z nich nie jest teraz w stanie mówić. Większość z nich zatem zniknęła, a ocalali rzadko o tym mówią. Kiedy o tym mówią, ich świadectwo odnosi się tylko do znikomej części tej sytuacji. Jak możesz wiedzieć, że sama ta sytuacja istniała? Że nie jest owocem wyobraźni twojego informatora? Albo sytuacja ta nie istniała jako taka. Albo istniała, co oznacza, że świadectwo twojego informatora jest fałszywe bądź dlatego, że on czy ona powinni [w takim razie] zniknąć, bądź dlatego, że on czy ona powinni zachować milczenie... „Zobaczyć naprawdę na własne oczy” komorę gazową byłoby warunkiem nadającym komuś autorytet w mówieniu o jej istnieniu i przekonywania niedowierzającego. Jednak nadal trzeba byłoby wtedy dowodzić, że komora gazowa, w czasie gdy była widziana, używana była do zabijania. Ale jeśli ktoś jest martwy, nie może poświadczyć, że to właśnie z powodu komory gazowej.⁴

Jeżeli w strukturze świadectwa zawiera się od początku, *implicite*, coś takiego, jak niemożliwość niesienia świadectwa, to zdaniem Agambena dzieje się tak nie z powodu niemożliwości zajęcia określonej pozycji egzystencjalno-poznawczej (bycia wewnątrz doświadczenia śmierci oraz powrotu stamtąd), ale właśnie ze względu na *stricte* językowy charakter poświadczenia. Świadectwo dla Agambena sytuuje się od początku w niepokojącej cezurze – nieciągłości – między czystą możli-

⁴ J.F. Lyotard *The Differend. Phrases in Dispute*, trans. by G. Van Der Abbeele, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 3.

wością mowy a jej zaistnieniem, między *langue* i archiwum, będąc r e w e r s e m możliwej dla każdego podmiotu mowy sytuacji, by nie móc mówić, nie móc czegoś wypowiedzieć, będąc do tego „w prawie” jako podmiot mowy znajdujący się we wnętrzu języka. Sytuacja ta pokazuje, że zajęcie w języku podmiotowej pozycji pozostaje zawsze w sposób niejawni zrelacjonowane do potencjalnego wyzucia z języka, do wyobcowania się „w nim”, do recesji mowy własnej, a dzięki tej strukturze (dopuszczającej *locus* „mówienia” z wnętrza języka obumarłego dla mówiącego) mowa świadka może nam „nieść świadectwo czasu, kiedy istoty ludzkie nie mówiły [...] i zaświadczać o czasie, kiedy istoty ludzkie nie były ludzkie” (s. 162). Zaświadczenie, jako umieszczenie siebie w języku w pozycji tych, którzy go utracili, jest wydobyciem na światło dzienne relacji systemu *langue* do kontyngencji, przygodności jednostkowego istnienia (realnej możliwości by on lub ona nie byli), która czyni wyłonienie się każdego z nich w miejscu podmiotu mowy wydarzeniem całkowicie syngularnym, dokonującym się poza jakimkolwiek archiwum i *corpus* wypowiedzi. Kontyngencja, jako wydarzenie się języka w podmiocie, pisze Agamben, „jest czymś różnym od danego wypowiedzenia dyskursu [...], mówienia czy niemówienia, od jego produkcji lub jej braku, jako twierdzenia [czegoś]. Dotyczy ona podmiotowej zdolności do tego, by mieć lub nie mieć język” (s. 145). Nie jest zatem po prostu jedną z logicznych modalności, obok możliwości, niemożliwości i konieczności, ale jest „faktycznym d a w a n i e m m o ż l i w o ś c i i, sposobem, w jaki potencjalność istnieje jako taka” (s. 145-146). Skoro „świadectwo” – jako nazwa zlokalizowania subiekta w językowej luce, w pęknięciu/szczelinie, w której możliwość mowy realizuje się jako taka – jest relacją między możliwością mowy a jej zdarzeniem się (zaistnieniem) – a nie jedynie między tym, co zostało, a tym, co nie zostało powiedziane (który to wymiar definiuje archiwum) – to znikome ludzkie istnienie staje się racją decydującą, za każdym razem od nowa, o być lub nie być języka.

2.

W świetle powyższych uwag nie zdziwi zapewne nikogo, że Agamben zdecydował się na utożsamienie gestu świadectwa z prawdziwym gestem poetyckim, a języka poety z pozostałością, resztą (bo „pieśń ujdzie cało”), która przeszła przez próbę możliwości i niemożliwości mowy i dlatego może nieść nam jej świadectwo. Chociaż autor *Homo Sacer* cytuje na poparcie sugerowanej przez siebie głębokiej tożsamości mowy świadectwa oraz poezji sentencję Hördlerina („Was bleibt aber, stiften die dichter” – „Pozostaje to, co fundują poeci”), ja dla odmiany proponuję posłuchać słów Paula Celana, z przemówienia bremeńskiego wygłoszonego 1958 roku, które dotyka od innej strony tej samej kwestii języka jako ocalałej z pożogi „reszty”:

Osiągalne, bliskie i nie utracone wśród strat pozostaje jedno: język. On, język, nie zginął, tak, mimo wszystko. Ale musiał [...] przejść przez własne niemożności odpowiedzi, przez straszliwe zamilknięcie, przez tysiące mroków niosących śmierć mowy. Przeszedł przez to

i nie znalazł słów na to, co się zdarzyło, jednak szedł przez działanie się. Przeszedł i dane mu było znów wyjść na światło dzienne „wzbogaconym” o to wszystko.⁵

Sekretem języka poety jest stan regresji, utrata daru elokwencji i łatwości wysłowienia. Język „wzbogacony” o ciągle zamilknięcie jest językiem „jakającego się”, językiem cofającym się stale w afazji – jest to zatem jego kenozą. Mówiąc inaczej, to ocalona (pozostała, śladowa) niemożliwość mowy wewnątrz języka i wywołany przez nią ruch przemieszczający niewypowiadalne do wnętrza aktu wypowiedzenia. W języku daje się świadczyć o niezdolności do mówienia, bo sam język niesie tutaj świadectwo/piętno niemocy (niemoty), która nie jest „bogatym i uciążliwym, kiełkowaniem”, ale samym obrzeżem, „repartycją luk, pustych miejsc, braków, cięć i granic”, przemieszczeniem się względem siebie wnętrza i zewnątrz języka⁶.

Rozpoznana przez Celana waga śladowej obecności anomii w języku pozwala porozić do unieważnionej w *Archeologii wiedzy* kwestii podmiotu i dojść do niej ponownie poprzez „zdarzenie dyskursu”, wychodząc od aporii możliwości/niemożliwości mówienia, do której w odmienny sposób odnosi się także, jak zauważa Agamben, pamiętne pytanie Foucaulta: „Jak to się dzieje, że zjawia się ta właśnie wypowiedź, a nie żadna inna w jej miejsce?”⁷

W relacji między tym, co jest powiedziane a jego zdarzeniem – pisze Agamben – można było wziąć w nawias podmiot wypowiedzenia, ponieważ mowa miała już miejsce (już się wydarzyła). Ale relacja między językiem a jego istnieniem, między *langue* a archiwum, domaga się podmiotowości jako tej, która w swej możliwości mowy zaświadcza (*witness*) o niemożliwości mowy. Oto dlaczego podmiotowość jawi się jako zaświadczenie, dlaczego może mówić za tych, którzy nie mogą mówić. Świadectwo (*testimony*) jest potencjalnością, która staje się rzeczywista poprzez niemoc mowy; co więcej, jest ona niemożliwością, która zyskuje istnienie poprzez możliwość mówienia. Te dwa ruchy nie powinny być identyfikowane z podmiotem ani ze świadomością; nie mogą być także podzielone na dwie niekomunikujące się ze sobą substancje. Ich nierozdzielny związek to świadectwo (*testimony*). (s. 147)

Jako podmiot mowy i paradoksalny „podmiot języka” poeta – autor *par excellence* – nie wyłania się za sprawą ekspresji idiomatyki doświadczenia, ale pojawia się jako, zaryzykuję to określenie, w e w n ę t r z n y l o c u s j ę z y k o w e g o z e w n ę t r z a, ocalając *langue* w niemożliwości mowy i ocalając niemożliwość mowy (anomii) w obszarze języka. „Czy wyczujemy teraz może owo miejsce – pyta Celan w *Meridianie* – w którym tkwiło to, co obce, gdzie osoba była w stanie wyzwoić się jako – wyobcowane – Ja?”⁸ Poetyckie świadectwo jest biegunowym prze-

⁵ P. Celan *Przemówienie z okazji przyjmowania Nagrody literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy*, przeł. F. Przybylak, w: tegoż *Ut看ry wybrane*, przeł. S. Barańczak i in., wyb. i oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 315.

⁶ M. Foucault *Archeologia wiedzy*, s. 153.

⁷ Tamże, s. 51.

⁸ P. Celan *Meridian*, przeł. F. Przybylak, w: tegoż *Ut看ry wybrane*, s. 329.

ciwieństwem ekspresji „wnętrza podmiotu”, dlatego zaświadczenie jako struktura (jako „mówienie w obcej sprawie”, *fremder*) jest dla Celana wycofaniem się z człowieczeństwa, odpodmiotowaniem, czy też dokładniej, jak mówi on sam: „wykroczenie[m] z człowieczeństwa i wybranie[m] się do skłaniającego się ku człowieczeństwu nie-swojego obszaru”. W obszarze tym sztuka zaznajomiona z „możliwością obcości” i przechowująca w sobie coś z „nie-swojości” (*Unheimliches*), pozostaje na mocy paradoksu stale zadomowiona⁹.

W pojęciu języka-pozostałości należałoby się dosłuchać jednocześnie „potencjalności mowy” i (nie)możliwości *parole*. „W porównaniu z możliwościami gramatyki oraz zasobami słownictwa, jakimi dysponujemy w danej epoce – pisał trafnie Foucault – rzeczy powiedziane są stosunkowo nieliczne”, a nasze zasadnicze pytanie o status świadectwa krąży właśnie wokół tych okoliczności, które decydują o szczególnym charakterze owego „nie-wypełnienia pola możliwych sformułowań zakreslanego przez język”¹⁰. Pozycja podmiotowa w polu możliwości *langue* to miejsce, w którym natrafiamy na „znikome istnienia, które zamieniły się w popiół w kilku zdaniach”¹¹, a których wskrzeszenie na drodze językowej analizy było, jak sądzi Agamben, największym, skrywanym marzeniem Foucaulta (wyznał je tylko raz, w *Żywotach ludzi niegodziwych*). Nie-wypełnienie pola możliwych sformułowań języka (niewypowiedziane, choć wypowiedalne, rejestr archiwum) ukazane, jak pisze Agamben, spojrzeniu wędrującemu „z głębi pola wypowiedzenia nie w stronę aktu mowy, ale ku *langue*: ku artykulacji wnętrza i zewnątrz nie tylko [...] w planie języka, ale i [...] dyskursu” decyduje o odsłonięciu w świadectwie wymiaru wypowiedzeniowego, wykraczającego poza system twierdzeń zrealizowanego dyskursu. Agamben idzie tu oczywiście śladem Benveniste’a oraz Foucaulta, dla których podjęcie sformułowania jako wypowiedzi polega „nie na analizie stosunków pomiędzy autorem a tym, co mówi (tym, co chciał powiedzieć bądź mówi niechcący), lecz na określeniu owej pozycji, jaką może i musi zajmować wszelka jednostka, aby być tego sformułowania podmiotem”¹². Poziom wypowiedzeniowy – podążam znów za *Archeologią dyskursu* – znajduje się bowiem „na granicy języka”, choć nie jest jakąś „trwającą z a językiem enigmatyczną i milczącą pozostałością, której ten nie przekazuje”. Wypowiedzenie (*énonciation*) określa jedynie „sposób swego zjawiania się” – „swoje obrzeże [raczej], aniżeli swoją wewnętrzną organizację”¹³.

⁹ Tamże, s. 325.

¹⁰ M. Foucault *Archeologia wiedzy*, s. 153.

¹¹ M. Foucault *Żywoty ludzi niegodziwych*, przeł. P. Pieniążek, w: tegoż *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak i in., wyb. i oprac. T. Komendant, posł. M.P. Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 274.

¹² M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, s. 126.

¹³ Tamże, s. 145.

Myśl uderzająco podobną możemy ponownie odnaleźć u Paula Celana. Wiersz to takie wypowiedzenie, które „potwierdza się na peryferiach samego siebie; przywołuje i niesie siebie; powraca nieprzerwanie ze swego już-nie do swego zawsze-jeszcze”, które to zawsze-jeszcze może być „tylko mówieniem” („nur ein Sprechen sein”), „A więc nie językiem jako takim i przypuszczalnie także nie, od strony słowa patrząc, «odpowiedniością» [słowa i rzeczy]”. Dopiero od strony „tylko mówienia” – językiem „zwolnionym spod znaku [...] wyznaczonych przez język granic” stają się „możliwości [...] zatopione w pamięci jednostek”¹⁴, a więc cała porzucona wcześniej, milcząca substancja doświadczenia. Wiersz jako singularne wypowiedzenie jest „ukształtowany[m] język[iem] pojedynczego człowieka”¹⁵, który wydarza się tylko wtedy, gdy sam język, jeśli patrzy się od strony jego wnętrza w stronę „obrzeży wypowiedzenia” – usuwa się i ustępuje. Najbardziej wewnętrzną istotą wiersza jest bowiem dla Celana jego teraźniejszość i obecność, „jednorazowa i punktualna” (odpowiednio: bycie poza archiwum i *corpus*), „samotność” (rozumiem to jako: syngularność, ukonstytuowaną przez możliwość, aby nie być) oraz „bycie w drodze”¹⁶, bycie w poszukiwaniu *vis-à-vis*, a więc przemożna „chęć przedostania się do Innego”¹⁷ i potrzeba Innego. Ta ostatnia charakterystyka, odniesiona do aktu zaświadczenia, może oznaczać „głód mówienia do Innego”, który Primo Levi w rozmowie z Ferdinando Camonem opisywał w ten sposób:

W obozie miewałem często taki sen: oto wracam do domu, do mojej rodziny, opowiadam, ale nikt mnie nie słucha. Ktoś, kto jest przede mną, odwraca się i odchodzi. Opowiedziałem o tym śnie swoim kolegom w obozie, a oni na to: „nam też się to przytrafia”. Czytałem potem o nim – to był dokładnie taki sam sen – we wspomnieniach obozowych wielu innych [...] Ten sen o powiadaniu był na swój sposób podobny do męki Tantalą, który „je, a nie je”, podnosi pożywienie do ust, ale nie jest w stanie z niego skorzystać. To jest sen elementarnego pragnienia, takiego jak pić i jeść. I właśnie opowiedzieć.¹⁸

Niemożliwość niesienia świadectwa może być oczywiście odczytana także w sposób pozornie odległy od możliwości i niemożliwości posiadania języka. W przypadku analizy pozycji poznawczych w sytuacji określonej przez Shoshanę Felman i Doriego Lauba jako „zdarzenie bez świadków”, taka wykładnia zarysowuje się jako ważna alternatywna dla rozwiązania Agambena. Przypomnijmy, że Laub w eseju *An Event Without Witness* rozróżnia trzy możliwe pozycje wobec doświadczenia Zagłady: bycie świadkiem wobec samego siebie w ramach granicznego doświadczenia, bycie świadkiem składającym świadectwo wobec Innego, bycie świadkiem

¹⁴ P. Celan, *Meridian*, s. 333.

¹⁵ Tamże, s. 335.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ F. Camon *Rozmowa z Primo Levim*, przeł. E. Kabatc, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim 1997, s. 42.

składania przez kogoś świadectwa. Pierwsza pozycja – mająca w zachodniej kulturze największą siłę wiarygodności – bycie świadkiem naocznym zdarzenia, zdaniem Lauba narażona jest na największą deformację:

Niewyobrażalnym jest, by ktoś mógł się tu na tyle oddalić – usunąć i nabrać dystansu wobec siły owego zdarzenia, by pozostać jego bezstronnym świadkiem, [...] nieprawdopodobne jest, by ktokolwiek stał tu całkowicie na zewnątrz zamkniętych ról-pułapek i implikowanej przez nie tożsamości ofiary bądź oprawcy. Żaden z obserwatorów nie mógł przecież pozostać sobą i zachować integralności, całościowości, i oddzielności swej osoby, która pozostałaby nietknięta i niezraniona podczas bycia świadkiem tego zdarzenia.¹⁹

Zdaniem amerykańskiego psychoanalityka problem zaniku zdolności do dawania świadectwa dotyczy zarówno sprawców, jak i ofiar, choć z innych powodów:

Sprawcy w swoim dążeniu do racjonalizowania bezprecedensowego dzieła zniszczenia, którego dokonali, brutalnie narzucili swym ofiarom uludę ideologii, której wewnętrzny przymus kompletnie wykluczał i eliminował możliwość niezakłóconego, nieobciążonego, zdrowego punktu odniesienia do zdarzenia w samym sprawcy jako świadku. [...] Nie tylko brak reakcji wśród ludzi, którzy wiedzieli, może wpływać na to, że historia ta nie miała *de facto* świadków: już sama okoliczność „bycia wewnątrz zdarzenia” czyniła niemożliwym do pomyślenia pojęcie świadka, który mógłby istnieć – to jest kogoś, kto byłby o krok dalej od totalnej, dehumanizującej ramy zdarzenia Zagłady i miał nadal własny układ odniesienia, niezależną ramę aksjologiczną, przez którą mógłby to zdarzenie zobaczyć i o nim zaświadczyć.²⁰

Wyjaśniając owo pojęcie świadka, który jest wewnątrz śmiercionośnego zdarzenia, zdarzenia niszczącego fundamentalną możliwość „bycia wobec drugiego”, Laub dodaje, że wydarzenie Holokaustu jawi się nam jako uniwersum, w którym wyobrażenie sobie Innego nie było po prostu dłużej możliwe. „Nie było tam Innego, do którego byłoby można zwrócić się «TY» z nadzieją bycia wysłuchanym i rozpoznanym jako podmiot, z nadzieją uzyskania odeń odpowiedzi”²¹. Kiedy nie można do Innego zwrócić się Ty, nie można powiedzieć Ty także do samego siebie, nie można więc „zaświadczyć o tym, co się widziało przed samym sobą”²². Ofiary są nieme, ponieważ to, o czym mają zaświadczyć pośród nas, to bycie wykluczonym ze świata ludzi, interioryzacja statusu nie-ludzi. Dla ocalonych ich doświadczenia nie są komunikowalne nawet dla siebie samych, bo komunikowanie prawdy o tym zdarzeniu wiąże się z utratą własnej tożsamości bądź z załamaniem się umożliwiającej samorozumienie ramy kondycji ludzkiej, która czyniłaby możliwym narracyjny przekaz.

¹⁹ Sh. Felman and D. Laub *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York–London 1992, s. 176.

²⁰ Tamże, s. 188.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 186.

Naprawdę nie jest możliwe powiedzieć prawdę, poświadczyć, z zewnątrz – pisze w związku z filmem Lanzmanna Shoshana Felman – ani też nie jest możliwe, jak widzieliśmy, poświadczyć z wewnątrz. Sugerowałabym, że niemożliwa pozycja i wysiłek świadczenia filmu jako całości polega na tym, by być dokładnie ani po prostu wewnątrz, ani po prostu na zewnątrz, ale paradoksalnie, jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz: by stworzyć powiązanie (*connection*), które nie istniało podczas wojny i nie istnieje dzisiaj, między wnętrzem a zewnątrz – umieścić je obydwoma w ruchu i w dialogu ze sobą.²³

Relację tę, czy też wytworzone *post factum* powiązanie owego „wewnątrz” i „na zewnątrz”, autorka rozważa na przykładzie relacji Jana Karskiego z getta warszawskiego. Chcąc następnie ustalić, co odpowiada w filmie Lanzmanna za jego siłę świadectwa, stwierdza, że „nie są [to] słowa, ale niejednoznaczna, zadziwiająca relacja między słowami a głosem, interakcja między słowami, głosem, rytmem, melodią, [...] i ciszą. Każde świadectwo mówi do nas poza swymi słowami, poza swoją melodią, jak wyjątkowe wykonanie śpiewu”²⁴. Świadectwo usytuowane jest tutaj między językiem a tym, co pozajęzykowe. Nie dokonuje się ono w napięciu między możliwością i niemożliwością mowy, ale między mową a tym, co z niej wyparte, co powraca nie tyle w języku, ile jako jego pauza, załamanie się, nuta intonacji, słowem jako czysto meliczny symptom czegoś niemego i pozajęzykowego. Agamben, odnosząc się do tego rozpoznania, potraktował je, jak należało się tego spodziewać, z dystansem, nazywając je „wyprowadzeniem estetycznej możliwości z logicznej niemożliwości”, dzięki nieprawomocnemu „odwołaniu się do metafory pieśni” (s. 36). W interpretacji Felman i Laub świadectwo jest niesione, co trzeba mocno podkreślić, dzięki *stricte* estetycznym jakościom języka – rytmowi, intonacji, melodii, dysonansom i asonansom i nie będzie chyba nadużyciem widzieć w tym niebezpiecznej tendencji do „estetyzacji świadectwa”. Wbrew intencji obojga autorów dochodzi do niej właśnie w konsekwencji ułożenia tego, co jękające się, nie-ludzkie i rozdwojone poza sferą języka.

Powracając do antycypowanej przeze mnie na początku konkluzji, chcę powiedzieć, że w perspektywie Agambena podmiot mowy świadectwa może nieść niemożliwe świadectwo odpodmiotowienia, ponieważ zarówno on – podmiot mowy, jak i sam język są niejako konstytutywnie pęknięte. W języku jako obszarze możliwości mowy trzeba – jak pokazuje przypadek świadectwa – nauczyć się wyodrębnić jako część jego pola – niemożliwość. Podobnie w podmiocie ludzkim należy odważyć się wyodrębnić jego nieusuwalną część nie-ludzką. Wtedy dopiero stanie się nieco bardziej zrozumiały ten zagadkowy fakt, że „mowa świadka niesie świadectwo czasu, kiedy istoty ludzkie nie mówiły i to świadectwo istoty ludzkiej zaświadcza o czasie, kiedy istoty te nie były ludzkie” (s. 162).

²³ Tamże, s. 232.

²⁴ Tamże, s. 277-278.

Abstract

Tomasz MAJEWSKI
University of Łódź

Testimony: between the inside and the outside of language

Giorgio Agamben's considerations refer the radicalised notion of testimony to the possibility of speaking 'in lieu' of someone experiencing an impossibility of speaking, as concealed in daily use of language. In language, testimony is a paradoxical assumption of the position of a dead or impossible subject of speech. In a performance situation, anomy is integrated in the structure of articulation. It is in and through the latter that a split between the *langue* as a potentiality of speech and the *parole* as its impossibility is unveiled. As a purely linguistic option, testimony is situated between Foucault's 'archive', i.e. conditions enabling the event (or, occurrence) of discourse and impossibility of speaking, which, by paradox, is entrusted to the tongue.

Roztrząsania i rozbiory

„Dzikie teoritwórstwo interpretacji”.
O *Poezji modernizmu* Andrzeja Skrendy

Dotkliwy zawód czeka czytelnika, który sugerując się tytułem najnowszej książki Andrzeja Skrendy¹, oczekiwałby jakiejś próby literaturoznawczej syntezy nowoczesnej poezji polskiej. „Rzecz jasna opis poezji modernizmu, który usiłuję dać, nie jest pełny. Stworzenie opisu pełnego równałoby się napisaniu jakiejś własnej historii modernizmu, czego z wielu względów uczynić nie mogę” (s. 16) – oświadcza autor i w stwierdzeniu tym kryje się, jak sądzę, szereg niebagatelnych i wartych rozpatrzenia założeń.

Wydaje się bowiem, że Skrendo nie tylko nie wyklucza możliwości „opisu poezji (polskiego) modernizmu”, ale dopuszcza także potencjalne istnienie opisu kompletnego. Opis taki, jego zdaniem, musiałby jednak przyjąć kształt historycznoliterackiej narracji, która pozostając prywatną, „własną historią” piszącego, z konieczności porządkowałaby materiał według gotowych uspojnających schematów narracyjnych, co z kolei klóciłoby się z cząstkową, indywidualną perspektywą. W rozumowaniu tym ujawnia się pewna znamienna strategia myślenia. Skrendo nie odrzuca apriorycznie pojęcia „całości” jako niemożliwego ze względów „obiektywnych” – wynikających z niemożności ogarnięcia jakiejś substancjalnie istniejącej, choć „nieobjętej” całości, która odsłania się jedynie cząstkowo z powodu naszych ograniczeń poznawczych. Tego rodzaju pojęciowy idealizm jest mu całkowicie obcy. Powiada on raczej tak: całość nie jest czymś, co podlegałoby krytycznej weryfikacji za pomocą jakichś intersubiektywnych, zewnętrznych wobec niej

¹ A. Skrendo *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas, Kraków 2005. Dalsze cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

kryteriów. Całość jest zawsze czymś intencjonalnie wytworzonym, efektem naszych porządkujących i nadających spójność działań, które podporządkowują się narracyjnym wymogom domkniętej kompozycji, układają się w pewną sensowną, koherentną opowieść, niezależnie od tego, co uczynimy przedmiotem naszej opowieści. Dlatego właśnie istnieją tylko „fragmentaryczne” całości („jakieś własne historie modernizmu”). Rzecz nie w tym zatem, czy całościowy, kompletny obraz jest obiektywnie możliwy, bo takie pytanie jest błędnie postawione i, odpowiadając na nie, umieszczamy się od razu w orbicie oddziaływania tradycyjnej metafizyki „nieogarnionej” całości i jej cząstkowych, niedoskonałych reprezentacji. Tymczasem faktyczny dylemat, przed którym stajemy, ma charakter pragmatyczny i sprowadza się do tego, czy chcemy rozwijać swój dyskurs w trybie, który opiera się na neutralizowaniu sprzeczności i niekonsekwencji, na systematyzacji materiału, ujednoczeniu procedury, wyrazistym wyodrębnieniu przedmiotu badań, konkluzywności oraz zasadzie zgodności opisywanych faktów z przyjętą scalającą metodologią opisu, czy też postanawiamy rozwijać nasz dyskurs w trybie pretekstowym, heterogenicznym, dialogicznym, opartym na „innych zasadach” (s. 16), wyłaniających się dopiero w toku lektury z kontekstowych, relacyjnych napięć między poszczególnymi fragmentami. Przy czym, powtórzę to raz jeszcze, całość i fragment nie są tu kategoriami, którym przysługiwałoby jakieś obiektywne znaczenie, ale po prostu deskrypcjami pewnej praktyki budowania tekstu, funkcjami innego rodzaju konstruktywistycznego nastawienia. Przy okazji warto zauważyć, że opis należy do porządku synchronii, historia zaś do porządku diachronii – dlatego ich przemieszanie w obrębie jednego zdania wydaje się świadomą manifestacją woli wykroczenia poza alternatywę opis struktury/zarys dziejów w stronę innego trybu rozwijania wypowiedzi, który korzystałby swobodnie z narzędzi obu opcji, z żadną z nich nie utożsamiając się w pełni.

Skrendo stawia sprawę otwarcie i już w pierwszym akapicie książki ujawnia, jaki typ dyskursu ma na myśli. Deklaruje zatem: „interpretacja to uprzywilejowana «metoda», za pomocą której prowadzę swe rozważania” (s. 7). Nieprzypadkowo ujmuje przy tym w cudzysłów słowo „metoda”, świadom, że interpretacja nie może być w sensie ścisłym metodą prowadzenia krytycznoliterackiego dyskursu. Będąc praktyką lekturową, nie może być zasadą porządkującą, gdyż sama dla siebie i „ponad sobą” poszukiwać musi uprawomocnienia. Jak nie popaść w pleonastyczną pułapkę, a zarazem nie zakładać żadnej uprzedniej wobec praktyki lekturowej „teorii interpretacji” – to jak się zdaje jeden z najważniejszych tematów Skrendy. Uprzedzając nieco fakty, zaryzykuję prowizoryczną odpowiedź: można to uczynić jedynie wówczas, jeśli wierzy się w możliwość uprawiania „dzikiego teoriiwórstwa interpretacji” (s. 316), jeśli widzi się w interpretacji język podważający epistemologiczne uzurpacje teorii i zamiast niej tworzący *ad hoc* swe własne doraźne „teorie”² (s. 315-316). Interpretacja traktowana jest zatem jako język krytyczny

² Używam tu słowa interpretacja w podobnym znaczeniu, w jakim używał go Skrendo w szkicu o funkcji „sygnatury” w twórczości Tadeusza Różewicza, a więc „jedynie

wymierzony w oba konwencjonalne tryby rozwijania tekstu literaturoznawczego, podporządkowane odpowiednio uspojnijającej narracji i strukturyzującej metodzie. Co w zamian? Interpretacja jako „opis możliwy”, fragmentaryczny i zdarzeniowy, motywowany egzystencjalnie, a więc „przez konkretne sytuacje, w których ktoś bierze do ręki książkę i czyta” (s. 36).

W takim ujęciu jednak tytuł pracy: *Poezja modernizmu. Interpretacje* nabiera niepokojąco oksymoronicznego charakteru. Skrendo, wbrew swoim antyesencjalistycznym założeniom, przywołuje bowiem apriorycznie pojęcie, które służy mu jako gotowa historycznoliteracka rama, uzasadniająca dobór omawianych autorów i tekstów. Czyni to poprzez hasłowe nawiązanie do literaturoznawczych projektów Ryszarda Nycza i Włodzimierza Boleckiego. „Projekty Nycza i Boleckiego – mimo wszelkich różnic – stanowią kontekst i ramę moich rozważań” (s. 11) – deklaruje. Problem w tym, że projekty te nie są wobec siebie komplementarne, nie mogą zatem stanowić (wspólnie) „kontekstu i ramy” rozważań, trudno też „dość” (s. 11) do nich cokolwiek, skoro one same nie kumulują się na sposób addytywny, lecz pod wieloma względami podważają się i znoszą.

Skrendo nie przywiązuje jednak do tej kwestii szczególnej wagi, zależy mu bowiem na jak najszerszym i jak najbardziej rozciągliwym rozumieniu historycznoliterackiego pojęcia modernizmu, które stanowi dla niego jedynie „punkt wyjścia” (s. 7) dla właściwych rozważań. Czym zatem n a p r a d ę jest dla Andrzeja Skrendy modernizm? To przede wszystkim pewne doświadczenie epistemologiczne i egzystencjalne o charakterze głęboko kryzysowym i traumatyzującym. To „stan kryzysu” będący następstwem „zerwania związku z przeszłością” (s. 12), ale także „ciąg prób zmagania się z kryzysem” (s. 13), czas poszukiwania nowych, etycznie zobowiązujących odpowiedzi. Istota owego kryzysu „polega na osuwaniu się metafizycznego gruntu, na którym zbudowana została kultura Zachodu” (s. 14) i właśnie „przeżycie braku «podstawy» wydaje się najistotniejszym doświadczeniem czasów modernizmu” (s. 15). Postmodernizm jawi się w tej perspektywie jako czas wychodzenia z zakłętego kręgu modernistycznych opozycji metafizycznych, czas nowego „namysłu etycznego, który [...] porzuca modernistyczne myślenie o etyce jako – by tak rzec – obróbce pewnej wyróżnionej dziedziny ontycznej” (s. 14). To „okres [...] wzrastającego uwrażliwienia etycznego”, a zarazem „próba myślenia konstruktywistycznego i kontekstualnego [...] skierowana zarówno przeciwko transcendentalizmowi, jak i nihilizmowi modernizmu” (s. 14).

jako synonimu słowa «lektura». W tym samym szkicu Skrendo, uzasadniając wybór interpretacji jako uprzywilejowanej formy „indagowania” tekstu, wprowadzał i rozwijał interesujące mnie tutaj rozróżnienie teorii jako Metody i „teorii” jako swoistej regulatywnej praktyki czytania, której zasady wyłaniają się i potwierdzają każdorazowo w indywidualnym akcie lektury (A. Skrendo *Sygnatura Tadeusza Różewicza. Dwie interpretacje ze wstępem i post scriptum*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 151).

W istocie zatem nie o taki czy inny kształt (historyczno)literackiego modernizmu tu chodzi, podobnie jak nie o tak czy inaczej pojmowany modernistyczny kanon lektur. Pisząc o kanonie, Skrendo zaznacza zresztą wyraźnie, że interesuje go opisanie r e l a c j i, „w jakiej pozostają «czytanie» oraz «tekst kanoniczny»” (s. 40). Gdy zatem mówi o „otwartości kanonu”, to ma na myśli nie tyle taką czy inną przebudowę jego zawartości, ile „otwartość” samego dzieła, które, zasługuje na miano „kanonicznego” tylko wówczas, gdy obok swojej „kanonicznej” wykładni, która zapewnia mu miejsce w kanonie, pozwala na tworzenie wciąż nowych, ożywiających go odczytań.

Skrendzie zależy na tym, aby osadzić swoje interpretacje w stabilnej ramie pojęciowej, obejmującej możliwie jak najszersze pole nieantagonizującej tradycji. Stabilność i substancjalność owych ram gwarantować ma proklamowana obecność dzieł kanonicznych, wokół których organizuje się tradycja pojmowana jako pewien wspólny język gwarantujący poczucie „tożsamości zbiorowej” i pełniący fundamentalną funkcję instytucjonalną, polegającą na sterowaniu „procesem socjalizacji” (s. 52). Warto zastanowić się nad wymową tego zabiegu, który określa, jak sądzę, istotę całego wpisanego w książkę stosunku do tradycji, kanonu i procedury w ich rozmaitych instytucjonalnych wcieleniach. Projekt Skrendy opiera się bowiem na swoistym podwójnym geście znanym już z jego wcześniejszej pracy o twórczości Tadeusza Różewicza, na ambiwalentnym ruchu „aprobatywnej negacji”³, transgresji, która dokonuje przekroczenia zastanego porządku, nie w celu jego unieważnienia i zniesienia, ale z zamiarem jego wewnętrznej przebudowy.

W znanej anegdocie o spotkaniu Goethego i Beethovena w cieplickim uzdrowisku⁴ dwaj wielcy artyści podczas wspólnego spaceru dostrzegają naciągający w ich stronę główną aleję parkową orszak cesarski. Goethe staje w szpalerze gapiów, by złożyć stosowny ukłon i uhonorować tym samym ów „zmasowany symbol”⁵, Beethoven zaś, zapiąwszy ciasno guziki surduta, rusza na spotkanie zbliżającej się grupy z dumnie uniesioną głową. Andrzej Sosnowski, komentując ten epizod, dokonuje ciekawego kulturowego uogólnienia, w którym orszak symbolizuje instytucjonalny porządek zapewniający bezpieczną komunikatywność w obrębie wspólnoty respektującej wspólne wartości i odwołującej się do wspólnego zestawu procedur i zasad postępowania. Zachowanie Beethovena staje się wyzwania-

³ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 63.

⁴ Odwołuję się tu m.in. do eseju Andrzeja Sosnowskiego *Jeszcze o konfucjańskim ukłonie Goethego w Cieplicach* („*Twórczość*” 1993 nr 3; przedruk w: tegoż *Najryzykowniej*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 36-47) oraz do znakomitej interpretacji tego tekstu pióra Grzegorza Jankowicza (*Sosnowski i nowoczesność*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Zielona Sowa–Studium Literacko-Artystyczne przy Instytucie Polonistyki UJ, Kraków 2003, s. 24-30).

⁵ A. Sosnowski *Jeszcze o konfucjańskim...*, s. 37.

niem rzuconym tak pojętemu porządkowi, ryzykowaną eskapadą, występkiem, wykroczeniem przeciwko przyjętej normie. Beethoven wyrusza w nieznaną, rzuca się w przestrzeń, w której nic nie jest pewne, w której sens i znaczenie czekają dopiero na swoje ustanowienie. W tak przedstawionym opisie kryje się oczywista pokusa kontrastowego przeciwstawienia obu zachowań i przełożenia ich na całkowicie opozycyjne kategorie bezpiecznej egzegezy i (zawsze) ryzykownej i nieprzewidywalnej interpretacji. To łatwe rozróżnienie wydaje się jednak zbyt oczywiste. Nie bierze ono bowiem pod uwagę możliwości nieantagonistycznego, dialektycznego pojmowania obu zachowań jako elementów jednej strategii.

Tymczasem tak właśnie chciałbym rozumieć strategię obroną przez Andrzeja Skrendę – jako manifestację podwójnego gestu: aprobatywnego i ostentacyjnego przywołania instytucjonalnej ramy i wpisania w nią dywersyjnego projektu interpretacyjnego, który równie ostentacyjnie obnaża arbitralność, a zarazem niezbędność owej ramy. Oczywiście, najprościej byłoby uznać sam „ukłon” za wymuszony presją zewnętrznych zobowiązań, a więc nieautentyczny i skłamany. W takiej perspektywie wszystkie zamieszczone w książce interpretacje i szkice byłyby jedynie świadectwem konceptualnej i metodologicznej klęski kogoś, kto za pomocą nieadekwatnego języka (interpretacji) usiłuje przedstawić własny opis jakiejś substancjalnie pojętej „poezji modernizmu”. Takie odczytanie byłoby jednak zdecydowanie krzywdzące.

Książkę Andrzeja Skrendy odbieram bowiem przede wszystkim jako odważną i ryzykowną polemikę z utrwalonymi formami rozumienia powinności literaturoznawczych; widzę w niej próbę ironicznego zakwestionowania obligatoryjnie obowiązujących standardów naukowości, podjętą przez kogoś, kto wyciąga radykalne wnioski z konsekwentnie i do końca przemyślanego kryzysu epistemologicznego, godzącego w same fundamenty naszej dyscypliny, kto jednak czyni to świadomie w polu zarysowanym przez jej pojęciowe rozstrzygnięcia i za pomocą jej własnych narzędzi. Próba ta, co trzeba podkreślić, służy nie destrukcji i anihilacji instytucji, ale znalezieniu dla niej nowych uprawomocnień poza obszarem normatywnej teorii i scjentyistycznych procedur.

Tę dialektykę generalnego zamysłu ukazuje być może najwyraźniej przedstawiony przez Skrendę projekt lektury tekstu kanonicznego. Aby dzieło mogło potwierdzić swoją kanoniczność, a więc miejsce w strukturze określającej przestrzeń wspólnie akceptowanej tradycji, musi zostać poddane interpretacji subwersywnej, „niekanonicznej”, będącej rodzajem zerwania, ekscesu. Tylko w ten sposób kanon może trwać, odnawiać się i umacniać, potwierdzając swoją żywotność i przydatność. To nowe odczytanie nie znosi jednak odczytania „kanonicznego”, tak jak akt transgresji, świadomego naruszenia normy, nie znosi samej normy, lecz przywraca świadomość jej obecności, a tym samym zmusza do przeformułowania własnego stosunku wobec niej. Paradoksalnie zatem potwierdza jej znaczenie, nie pozwalając na bierną, bezrefleksyjną asymilację. Dlatego „odczytania pozakanoniczne, [...] przecząc odczytaniu kanonicznemu, utwierdzają jednak miejsce tekstu w kanonie. [...] Z powodu swej lekturowej otwartości tekst kanoniczny niej-

ko wychyla się z kanonu, ucieka z niego – ale tylko po to, aby jeszcze mocniej w nim się zagnieździć” (s. 51-52).

Skrendę interesuje przede wszystkim problem legitymizacji owej podstawowej działalności literaturoznawczej – aktu interpretacji – „w sytuacji, gdy upada wiara w szczególnie status czytania znawców i w to, że tekst domaga się jakiegoś określonego typu lektury” (s. 36). Gdzie szukać owej legitymizacji? – pyta i udziela zdecydowanej, choć dosyć przewidywalnej odpowiedzi: „Jeśli upada scjentyzm i teoria [...], to interpretacja musi uzyskiwać uzasadnienie etyczne” (s. 26). Praktyki lekturowe znajdują swoje uprawomocnienie w sferze etyki, nie zaś w tak czy inaczej rozumianej teorii.

Uleglibyśmy jednak iluzji, sądząc, że prawomocność naszych interpretacji opiera się wyłącznie na bliżej nieokreślonym i całkowicie sprywatyzowanym indywidualnym zmyśle etycznym. Kryterium, o którym mówi Skrendo, jest warunkiem minimum niezbędnym do tego, by wyeliminować odczytania niegodziwe i niedopuszczalne z moralnego punktu widzenia. Nie mówi nam ono jednak niczego na temat możliwości epistemologicznego wartościowania odczytań. Etyka lektury jest punktem wyjścia, ale nie podstawą epistemologicznej tolerowalności naszych poczynań interpretacyjnych, ponieważ sama potrzebuje dla siebie oparcia. Stąd kolejne, wynikające z poprzedniego i być może najistotniejsze pytanie, jakie formułuje Skrendo: „Na czym oprzeć etykę lektury, jeśli nie na scjentyistycznych wartościach oferowanych przez tradycję strukturalizmu?” (s. 33). Inaczej mówiąc: gdzie szukać schronienia przed relatywizmem sankcjonującym absurdalną tezę o poznawczej równoważności i egalitaryzmie wszystkich odczytań? Otóż oparcie to czerpać można jedynie z dobrowolnej i świadomej afirmacji pewnej wyobrażonej wspólnoty rządzącej się wspólnymi (choć nienormatywnymi) zasadami etycznymi, pewnej, jak powiada autor za Richardem Rortym, „wyobrażonej wspólnoty postfilozoficznej” (s. 38). Ta świadoma afirmacja jest już jednak afirmacją porządku odartego z absolutnej i bezalternatywnie subordynującej sankcji. To porządek podtrzymywany prywatnym wysiłkiem zaangażowania wpływającym z „etyki respektu i odpowiedzialności”, ale także z wewnętrznego nakazu „docieklivosti i niezależności” (s. 52). „Reguły dobrej roboty” (s. 303) (intelektualna precyzja, koherencja, umiejętność argumentacji, kompetencje) pozostały niezmiennione, choć znikły legitymizujące je epistemologiczne fikcje. Etos „dobrej roboty” (dobrego czytania) wpływać dziś musi z wewnętrznej potrzeby rygoru i dyscyplinującego poczucia odpowiedzialności za słowo, dlatego nie jest prostą kontynuacją obligujących bezwzględnie standardów profesjonalnej lektury, ale autonomiczną decyzją o charakterze etycznym, wymierzoną w instytucjonalny przymus wykluczający świadomy wybór.

Widziane w takiej perspektywie pojęcia składające się na tytuł książki Andrzeja Skrendy nabierają nowego znaczenia: *i n t e r p r e t a c j a* staje się współzapytywaniem, poszukiwaniem wspólnoty doświadczeń, czynnością motywowaną egzystencjalnie, *m o d e r n i z m* staje się jednym z pseudonimów owych doświadczeń, a poezja pewną w szczególnie sposób uprzywilejowaną formą ich artykulacji.

Wypada teraz przyrzeć się, choćby pobieżnie, temu, jak wspomniane „reguły dobrej roboty” realizują się w konkretnych, podejmowanych przez autora aktach lekturowych wypełniających drugą, najobszerniejszą część książki.

Przekonujemy się przede wszystkim, że zamieszczone w książce interpretacje układają się jednak w pewną czytelną opowieść. Jest to opowieść o obecności w dwudziestowiecznej literaturze polskiej poetyckich świadectw owego szczególnego, wyróżnionego przez Skrendę, aspektu modernistycznego kryzysu kultury. Historia ta ma zresztą swój zaskakujący prolog, rozbudowaną ekspozycję, w której autor powołuje patrona tak pojmowanego „doświadczenia modernistycznego”. Patronem tym okazuje się Mickiewicz jako autor liryków lozańskich.

Tekst otwierający drugą część książki Andrzeja Skrendy zbudowany został wokół obszernej interpretacji Mickiewiczowskiego liryku *Nad wodą wielką i czystą*, która wydaje się wzorcową realizacją postulowanej „niekanonicznej”, subwersywnej lektury tekstu kanonicznego. W odczytaniu Skrendy wiersz ten staje się poetycką, nowoczesną *avant la lettre* artykulacją kryzysu epistemologicznego i tożsamościowego, świadectwem zerwania z romantyczną ideą substancjalnej podmiotowej jaźni oraz ewokacją nowej formy podmiotowości: pozbawionej esencji, płynnej, zrodzonej z „zerwania metafizycznego związku między rzeczami a słowami” (s. 78). Liryki lozańskie to dla Skrendy unikatowy przykład rozpoznania zasadniczego kryzysu, który miał się stać udziałem nadchodzącej epoki, a zarazem prototypowy dla późniejszych wyborów wielu dwudziestowiecznych poetów przykład odrzucenia radykalnych konsekwencji wypływających z tak sformułowanej diagnozy, odwrócenia się od rozwierającej się otchłani i poszukiwania ocalenia w daremnej próbie powrotu do pierwotnego integralnego doświadczenia poetyckiego. Droga, którą Mickiewicz odkrył przed poezją, lecz którą podążać nie chciał (lub nie mógł), wiodła, zdaniem Skrendy, „przez ironię i nihilizm”, ale Poeta porzucił ją, „tak jak porzucił swe wiersze lozańskie” (s. 69). Mickiewicz odwraca się od swego „doświadczenia i wybiera drogę wstecz”. Nie odnajdując jej jednak, wyrzeka się literatury „w przeświadczeniu o jej «dowolności» i «pustce». Poeci modernizmu wybiorą raczej [...] drogę w przód i będą usiłowali przejść przez doświadczenie ironii i wydziedziczenia, cały czas mierząc się z wyborem milczenia, którego dokonał arcypoezja” (s. 79). Właśnie dlatego liryki lozańskie „w większym stopniu ukazują niemożliwości, którym poezja nie umiała sprostać niż nowe możliwości” (s. 82).

Skrendo czyta Mickiewicza przez pryzmat europejskiej poezji nowoczesnej czy raczej szczególnej „praktyki krytycznej” odwołującej się do mocnych epistemologicznych przeświadczeń (inspirowanych między innymi myślą Nietzschego), godzących w tradycyjną, a więc także romantyczną, filozofię podmiotu i reprezentacji. Przy czym rzeczą najbardziej intrygującą nie jest sam wybór owej tradycji jako interpretacyjnego kontekstu, ale wynikające z tej decyzji konsekwencje. Jeśli bowiem, zgodnie z intencją Skrendy, dostrzeżemy w lirykach lozańskich „zapis prototypowego doświadczenia modernizmu” (s. 15), to okaże się, że tak pojęty „modernizm” znajduje w poezji polskiej wyrazistą i konsekwentną realizację dopiero w twórczości Tadeusza Różewicza. Zrozumiała staje się wówczas praktyczna nieobecność w kre-

ślonym w książce obrazie modernizmu poetów Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego (wyjątek stanowią Miciński i Leśmian, bo już Przyboś, któremu poświęcone zostały dwa obszerne teksty, interesuje Skrendę nie tyle jako prawodawca i najwybitniejszy twórca międzywojennej awangardy, ile jako pisarz dokonujący rewizji swoich filozoficznych i estetycznych założeń w drugiej połowie XX wieku).

Tadeusz Miciński, jako autor wiersza *Poją mnie wrzosa, paprocie mieszane*, „jawi się wprawdzie jako poeta naznaczony przeżyciem kryzysu, który nazwać by można – za Husserlem – kryzysem transcendentalem lub – za Heideggerem – „zaniemontologicznego gruntu”, ale na ów kryzys „reaguje hipertrofią słowa, podczas gdy poeci dojrzałego modernizmu raczej ascezą” (s. 94). Skrendo dostrzega więc w postawie Micińskiego przeestetyzowaną utopijną tęsknotę za jakimś *quasi*-mistycznym wywalającym doznaniem „zatrąty, [...] zaniku *principium individuationis*” (s. 94). Brak jakichkolwiek innych nawiązań do poezji młodopolskiej w kontekście rozważań nad „poezją modernizmu” pozwala domniemywać, że Skrendo nie wzbraniałby się przed uogólnieniem tego sądu i rozciągnięciem na całą lirykę Młodej Polski zarzutu utopijnej regresywności, przesadnej estetyzacji problematyki filozoficznej i nieumiejętności podjęcia problemu „kryzysu tożsamości” poza kontekstem metafizyki.

Także poezja Bolesława Leśmiana jest dla Skrendy przykładem nieudanej próby „ponownego zaczarowania świata” (s. 104), podtrzymania czy też odnowienia związku między poezją a transcendencją. Leśmian zatem to poeta nawiązujący wciąż jeszcze – poprzez koncepcję „jednostki twórczej” – do idei „silnego podmiotu”, wierzący w moc sztuki i słowa poetyckiego (s. 147). Mimo to właśnie on inauguruje, zdaniem Skrendy, dzieje owego, w szczególny sposób wyprofilowanego „polskiego modernizmu”, ukazując niezdolność człowieka do odzyskania metafizycznego gruntu, na którym można by ufundować własną tożsamość i ontologiczną stabilność świata.

Autorem, który w sposób najpełniejszy artykułuje w swojej twórczości świadomość modernistycznego „kryzysu metafizyki”, realizując afirmacyjno-ironiczną strategię wychodzenia poza zniewalającą alternatywę reaktywny transcendentalizm – radykalny ontologiczny nihilizm, okazuje się dopiero Tadeusz Różewicz. Twórczość Różewicza jest dla Skrendy „paradygmatycznym przykładem literatury modernizmu” (s. 15), gdyż właśnie w niej objawia się w postaci najbardziej wyrazistej i dotkliwej „dramat języka, który stracił metafizyczne umocowanie” (s. 180), rozpad „silnego podmiotu” (s. 147), „zwątpienie w sztukę” (s. 147), proces „zaniku esencji, rozpadu substancji” (s. 179), motywowana etycznie gotowość trwania „przy tym, co kruche i łamliwe [...] bez nadziei odnalezienia ontologicznych podstaw” (s. 203), „dramat utraty sakralnego wymiaru rzeczywistości” (s. 212), a także kluczowa być może świadomość, „iż w paradygmacie moderny tkwić dalej nie można, a zarazem nie sposób się poza niego cofnąć ani też nie sposób – prostym ruchem w przód – z niego się wyłamać” (s. 165).

Skrendo w znakomitym eseju *Poezja po „śmierci Boga”. Różewicz i Nietzsche* mówi jeszcze więcej. To właśnie poezja Różewicza unaocznia ów podstawowy egzysten-

cyjny dramat „osuwania się gruntu”. „W świecie techniki i technologii, w którym żyjemy, tylko poezja ma dostęp do tego, co jest rzeczywistym zdarzeniem, a nie symulacją zdarzenia. [...] Gdyby nie wiersze, nie znalibyśmy nawet naszej biedy i nie wiedzielibyśmy o braku gruntu” (s. 216). Ta wywiedziona bezpośrednio z poetyckiej filozofii Różewicza teza jest jedną z najmocniejszych deklaracji wiary w poezję, która nie ucieka przed świadomością kryzysu w jego reaktywną negację, ani nie pogrąża się w beztroskiej i próżnej afirmacji własnej przygodności, lecz nakazuje „przeżyć do głębi pustkę” otwierającą się „po «śmierci Boga»” (s. 217). Śladów takiej właśnie poezji poszukuje Skrendo między innymi w analizowanych w końcowych partiach książki utworach Stanisława Grochowiaka czy Anny Świrszczyńskiej.

Poezja modernizmu – książka o praktykowaniu lektury – oprócz szeregu znakomitych interpretacji przynosi także przykłady krytycznych lektur cudzych odczytań. I są to za każdym razem wyraziste polemiki z pewnymi ustandaryzowanymi sposobami czytania. Najosobliwszy chyba tekst w całej książce – „*Dobrze wychowani mężczyźni*” albo „*ciąg dalszy, przerywany*”, czyli *awangarda jako przeżycie i odkrycie kobiecości (o poezji Juliana Przybosa)* – to zgrabna i dowcipna mistyfikacja, pastisz dyskursu feministycznego opublikowany pierwotnie pod kobiecym pseudonimem w „Tekstach Drugich”. Feministyczny tekst Skrendy ma wprawdzie indywidualnego, choć fingowanego nadawcę, przemawia w nim jednak podmiot zbiorowy: „my, feministki” (s. 123, 125, 138), „my, kobiety” (s. 124). Pomiędzy pastiszową argumentację oraz wywrotową konkluzję tego zabawnego szkicu, zwracając jedynie uwagę na ów zbiorowy podmiot tekstu. W niewinnym z pozoru, erudycyjnym żarcie Skrendy odczytuję bowiem pewien istotny przekaz, a mianowicie sprzeciw wobec wszelkich interpretacji, których autorzy (autorki) występują w imieniu Doktryny, udzielają głosu pewnej Metodologii Czytania, dostrajają swój głos do zgodnego chóru wyznawców (lub wyznawczyń) Teorii lub Ideologii. Interpretator, który nie mówi wyłącznie na własną odpowiedzialność, który ulega zdogmatyzowanemu słownikowi lub opiekuńczemu autorytetowi metody, sprzeciwia się podstawowemu etycznemu wyzwaniu, jakie stawia przed nim tekst. Podobny zarzut daje się bez trudu wyczytać w „najrzykowniejszym” z publikowanych w książce tekstów, *Same kroki w przód – „Tryptyk rzymski” Jana Pawła II*, który w znacznej mierze poświęcony jest właśnie kwestii językowego i intelektualnego zniewolenia praktyki interpretacyjnej przez presję Autorytetu i Doktryny paraliżującej wszelką możliwość suwerennej interpretacji. Działanie tego mechanizmu opisuje Skrendo raz jeszcze w studium *Konstrukcje przezroczystości – Jan Twardowski*. Analizuje w nim „oryginalny styl lektury” (s. 154) Andrzeja Sulikowskiego, pokazując, jak pewne „mocne”, esencjalistyczne założenia epistemologiczne determinują sposób odczytywania tekstu poetyckiego, redukując wiersz do roli przewidywalnego argumentu potwierdzającego wyjściową „teorię”, która pragnie uchodzić za ideologicznie przezroczystą, neutralną konstatację „obiektywnego stanu rzeczy”.

Wszystko to nie oznacza, że sam Andrzej Skrendo jest badaczem stroniącym od wyrazistych ocen i stanowczych sądów, zawieszającym skromnie głos w decy-

dującym momencie, obawiającym się jasnego artykułowania własnych opinii i przekonania, wybierającym niekonkluzywność i pojednawczą nierozstrzygalność. Przeciwnie, już samą budową retoryczną swoich tekstów podkreśla agoniczne nastawienie do lektury, która ma sens jedynie wtedy, gdy oznacza otwartą konfrontację sprzecznych poglądów, odmiennych punktów widzenia, gdy uwyraźnia konflikt domagający się rozstrzygnięcia. Skrendo zestawia więc Różewicza z Przybosiem i Schulzem, porównuje strategie poetyckie „późnego” Miłosza i „późnego” Różewicza, konfrontuje realizacje pokrewnego motywu w wierszach Stanisława Pasierba i Czesława Miłosza, a nawet wybiera do interpretacji wiersze zbudowane na zasadzie dialogicznej konfrontacji sprzecznych punktów widzenia (*Dialog Stanisława Grochowiaka z tekstu Poezja afirmacji – Stanisław Grochowiak* oraz *Dusza i ciało na plaży* Anny Świrszczyńskiej z tekstu *Metafizyka duszy i ironia ciała – Anna Świrszczyńska*), a także sam konstruuje swoją argumentację w taki sposób, aby oprzeć ją na zestawieniach wyrazistych opozycji i przeciwieństw.

Ta intrygująca cecha dyskursu krytycznego Andrzeja Skrendy zasługiwałaby z pewnością na osobne omówienie, narzucający się jednak od razu trop wiedzy nas nieomylnie w stronę kluczowego dla prezentowanego w książce stanowiska pojęcia ironii. Otóż ironia, będąca wyrazem zgody na przygodność i partykularność wszelkich perspektyw, pozwala Skrendzie wyjść poza alternatywę dialektycznego jednania sprzeczności i strukturyzującej opozycji zakładającej wykluczenie lub marginalizację jednego z członów. Ironia odbiera bowiem rozstrzygnięciom ich absolutny i ostateczny charakter, nie znosząc definitywnie pierwotnego poróżnienia. Nie oznacza to jednak, że dokonywane rozstrzygnięcia nie pociągają za sobą żadnych wymiernych konsekwencji – przeciwnie, są to jednak zawsze konsekwencje, które pozostają wiążące wyłącznie w wymiarze jednostkowym, dotyczą i dotyczą bezpośrednio tego, kto owych rozstrzygnięć na własną odpowiedzialność dokonuje, włączając ich efekty w porządek własnego doświadczenia i własnej egzystencji.

Znaczenie ma zawsze charakter relacyjny i relatywny. Relacyjność/relatywność sądów nie oznacza jednak ich równoprawności. Legitymizacji sądów trzeba już jednak szukać nie w porządku objaśniającej teorii lub normatywnej onto-etyki, ale w przestrzeni interpretacyjnej praktyki. Skrendo nie godzi się na to, aby akceptowalność czy „tolerowalność” interpretacji miała zależeć od jakiegoś zewnętrznego, normatywnego systemu kryteriów – zapewnić ją mają konsensualne, lecz indywidualnie wypracowywane normy profesjonalizmu („dobrej roboty”), które same powinny być przedmiotem nieustannej krytycznej refleksji i namysłu. Ich „miękką”, lecz nieodzowną, instytucjonalizacja wymaga jednak odważnego przeorientowania naszego pojmowania standardów profesjonalnych i przejścia od kwestii doktrynalnej wierności tej czy innej teorii do zinterioryzowanej jednostkowej odpowiedzialności, intelektualnej rzetelności i moralnego zaangażowania w proces interpretacji.

Abstract

Tomasz KUNZ
Jagiellonian University (Kraków)

„A wild theory-making in interpretation”

Book review: Andrzej Skrendo, *Modernizm polski. Interpretacje* [‘The Polish Modernism. Interpretations’], Cracow 2005.

The book under review is a methodologically and cognitively genuine attempt at presenting selected aspects of ‘Polish modernist poetry’, using a series of literature-specialist interpretations referring to a ‘modern experience’ – as a peculiar concept, defined under categories of a deep epistemological and existential crisis.

Zrozumieć Grynberga

Książka Sławomira Buryły *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*¹ jest trzecią z kolei pracą poświęconą twórczości tego niezwykle ważnego autora po (wymieniając w kolejności powstania) *Synach księżycy* Sławomira Jacka Żurka (2004) oraz *Własnej historii Holocaustu* Doroty Krawczyńskiej (2005). Przez wiele lat literaturoznawcy nie zajmowali się pisarstwem Grynberga, a krytycy literaccy pisali o nim jedynie zdawkowo (i to przeważnie ci z emigracji). Wymienione wyżej studia badawcze, powstałe w niedługich odstępach czasu, przerwały to milczenie. Książka młodego badacza z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie wyróżnia się przede wszystkim objętością – jest to pozycja obszerna, by nie rzec monumentalna (ponad czterysta stron!), z rozbudowaną bibliografią i bogatym materiałem porównawczym umieszczonym w przypisach. Warto też zaznaczyć, iż wydana została w prestiżowej serii monograficznej Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Jednak o jej znamienym charakterze przede wszystkim stanowi zawarta w niej problematyka i sposób ujęcia tematu (Zagłada Żydów) – jest to komplementarne studium o pisarstwie jednego polskiego autora, parającego się zarówno liryką, epiką (powieści, krytyka literacka, eseistyka, eksperymentalne formy prozatorskie), jak i dramatem. Poza znakomitym poradzeniem sobie z wynikającymi z tej różnorodności komplikacjami genologicznymi, Buryła dokonał też analizy literaturoznawczej tej twórczości z wielu punktów widzenia: filozoficznego (w rozdziale *Antynomie Szoa*), socjologicznego i historycznego (*Antysemityczne kręgi* – studium traktujące o omawianych przez Grynberga źródłach postaw antysemitycznych), teologicznego (*Pytania do Boga*), aksjologicznego (*Prawdy niechciane*) i wreszcie

historycznoliterackiego (rozdziały: *Być pomiędzy, Między strachem a bohaterstwem, Opisać Zagładę*). Autor omawianej monografii postawił więc przed sobą zadanie nietłumaczone, prowadząc badania wręcz interdyscyplinarne, które ze swej natury wymagają zastosowania różnorodnych, często skomplikowanych narzędzi. Tłumacząc zastosowaną strategię, Buryła już na wstępie konstatuje: „Holocaust jako składnik dziejów Polski i jako akt, który dokonał się na naszej ziemi, wpisuje się w każdą z tych perspektyw i z każdej z nich może być analizowana twórczość Grynberga” (s. 9).

W rozdziale pierwszym (*Antynomie Szoa*) Buryła pokazuje, w jaki sposób Grynberg sprzeciwia się idei uniwersalizacji Holocaustu (polemizował on w tej kwestii przede wszystkim z wybitnym socjologiem i filozofem, badaczem postmodernizmu – Zygmunt Baumanem). Argumentacja autora *Prawdy nieartystycznej* przedstawiona przez Buryłę jest niezwykle racjonalna: Holocaust jest doświadczeniem wyjątkowym i fenomenalnym ze względu na „wykorzystany w nim aparat nowoczesności”, „program unicestwienia całego narodu”, „mordowanie Żydów bez względu na koszty wojenne”, „przekonanie katów o zbawiennym wpływie *Endlösung* na historię świata” (s. 23-24). Nie można więc, według Grynberga, traktować Zagłady ani jako „wydarzenia z historii żydowskiej”, ani jako „jeszcze jednego (choć szczególnego) przejawu całej klasy «podobnych» zjawisk obejmującej konflikty, niesprawiedliwości, agresje” (s. 25). Obie strategie rozmywiają bowiem samo jej sedno, uznając ją – w obu perspektywach – za wydarzenie o charakterze zamkniętym. Tymczasem, „zagrożenie ponownym Holocaustem dalej istnieje. Tym razem jednak jego obiektem nie będą Żydzi, lecz cała ludzkość” – przywołuje Buryła opinię Grynberga (s. 29). Zagłada jest do pewnego stopnia doświadczeniem niepojmowalnym (irracjonalnym), szczególnie w planie szerszym – historiozoficznym i metafizycznym i „oznacza ostateczny kres teleologicznej koncepcji dziejów” (s. 30).

Walorem tej części monografii jest nie tylko szczegółowa prezentacja stanowiska pisarza (co pozwala w dużym stopniu zrozumieć jego poglądy) oraz ich uporządkowanie. Buryła odsłania się tu jako krytyczny badacz, prowadzący zaangażowany dialog z argumentacją autora *Żydowskiej wojny*, na przykład pokazując „konsekwencje myślenia r ó ż n i c ą” o anihilacji Żydów i innych narodów:

W rzeczywistości historycznej nie można zaprzeczyć wyjątkowej pozycji Żydów, ich wybraństwu, które oznaczało śmierć. Grynberg, zapominając o uniwersalistycznej koncepcji człowieka, przyznaje słuszość – wbrew własnym intencjom – hitlerowskiemu prawcom. Wyłączając bowiem Zagładę z dziejów cywilizacji Zachodu, traktując jako część historii Żydów, jednocześnie akceptuje szczególną pozycję tego narodu, jego odmierność. A przecież takie rozumowanie było podstawą europejskiego antysemityzmu i, w konsekwencji, zbrodniczej polityki III Rzeszy.

Buryła dostrzega przy tym, iż w wypadku Grynberga „uznanie odmienności sytuacji Polaków i Żydów to warunek niezbędny do zaakceptowania szczególnego charakteru Zagłady, a także gwarancja właściwego używania pojęcia Holocaustu” oraz

¹ Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006. Cytaty lokalizuję w tekście.

zrozumienia „polemicznego aspektu” jego twórczości (s. 50). Przyjęcie prawdy o „asymetrii losów” – jak nazywa autor omawianej monografii różnicę między byciem Polakiem i Żydem podczas drugiej wojny światowej – zawsze w sposób naturalny napotykało opór ze strony polskich czytelników, gdyż zderza się ono z mesjanistyczną wizją posłannictwa Polaków jako narodu wybranego przez Boga: Żydzi, przeznaczeni przez oprawców do cierpienia i umierania jako pierwsi, zachwiali tym romantycznym toposem. Stąd też być może, właśnie ze względu na ową „rywalizację”, żydowska śmierć, nazwana przez Grynberga „nijaką”, nie znalazła uznania w oczach Polaków. Buryła dostrzega w sposobie patrzenia przez Grynberga na Holokaust to, „że nie upiera się on przy idei «nieopisywalności» Zagłady. [...] Na pewno nie jest tak, by wyjątkowość Holocaustu implikowała konieczność użycia «wyjątkowych» środków wyrazu” (s. 45).

W rozdziale drugim (*Antysemityczne kręgi*), traktującym o analizowanych przez Grynberga źródłach antysemityzmu, Buryła rozpoczyna od przedstawienia antyżydowskich postaw obecnych w kościołach i wspólnotach chrześcijańskich przed Holokaustem. Jednak trudno zgodzić się z nim w tym miejscu, co do sugerowanego antysemitycznego charakteru chrześcijaństwa. Nigdzie bowiem w oficjalnej nauce Kościoła nie znajdziemy werbalizowanych instrukcji nakłaniających chrześcijan do odmiennego traktowania Żydów ze względów rasowych. Można za to i należy mówić o postawie antyjudaistycznej, za którą przeproszali już ojcowie Soboru Watykańskiego II w deklaracji *Nostra aetate*. W ogóle brakuje w tej znakomitej monografii bardziej pogłębionej analizy dokumentów posoborowych (i watykańskich, i polskich), z punktu widzenia których w pisarstwie Grynberga autor zapewne zaczęłyby postrzegać wiele kwestii odmiennie. Odnosi się też wrażenie, iż w tej części dysertacji badacz dał się ponieść emocjom – zdaniem Grynberga bowiem antysemityczne są postawy raczej konkretnych osób niż jakichkolwiek instytucji (w tym Kościoła). Oczywiście, u pisarza, szczególnie w jego eseistyce, znaleźć można wiele gorzkich sformułowań pod adresem Watykanu (weźmy na przykład opowiadanie *Drohobycz, Drohobycz*), lecz są one raczej świadectwem polemicznej zaciętości artysty. Wszak w swych autobiograficznych wywodach po wielokroć podkreślał on przychylną postawę Kościoła jako instytucji wobec Żydów w okresie Zagłady (*casus* księdza przygotowującego go do pierwszej komunii, a świadomego tego, że chłopiec nie był ochrzczony). Warto jeszcze raz w tym miejscu przypomnieć, iż nauka Kościoła nie była inspiracją dla reżyserów Holocaustu, a tzw. punkty wspólne pomiędzy laickim antysemityzmem a kościelną niechęcią do Żydów związane są z irracjonalną obsesją, która rodzi się w chorych głowach. Ludzie wierzący doszukują się jej w opętaniu, a Buryła za Grynbergiem słusznie nazywa ją po prostu „chamstwem”².

² O wszystkich tych meandrach relacji chrześcijańsko-żydowskich można przeczytać nie tylko w dokumentach Magisterium Kościoła, lecz także w żydowskiej Deklaracji *Dabru emet*, gdzie w punkcie piątym znajduje się jednoznaczne stwierdzenie: „Nazizm nie był fenomenem chrześcijańskim”.

Nieporozumieniem wydaje się stwierdzenie autora *Opisać Zagładę*, że Grynberg „należy do grona tych polskich artystów pióra minionego stulecia, którzy odmawiają Historii demonicznego wymiaru” (s. 85). Przeciwnie w *Małej improwizacji* (z tomu *Rysuje w pamięci*) pisał:

a wtedy diabeł
najwierniejszy towarzysz
co nigdy mnie nie opuszcza na długo
wyszczerył z afisza
czarne zęby liter
i AUSCHWITZ AUSCHWITZ zasyczał
EVERYDAY TOUR dodał
INCLUDES BIRKENAU
(REZERWACJA MIEJSC NIE JEST KONIECZNA)

Głos historii dochodzący z tego piekła na ziemi pochodzi właśnie z ust „manichejskiego skurwysyna”, jak określony jest przez niego demon.

Wart podkreślenia jest natomiast fakt, iż Buryła niezwykle zgrabnie pokazuje, w jaki sposób Grynberg obala „mit Ameryki jako ziemi obiecanej dla ocalonych z Zagłady Żydów” (s. 95). Ciekawe są też zamieszczone w tej części rozprawy obserwacje dotyczące stosowanych przez poetę zabiegów mających na celu „rozbrajanie języka nienawiści” (s. 120-129).

Rozdział trzeci (*Być „pomiędzy”*) dotyczy kwestii związanych z tożsamością autora *Żydowskiej wojny* uzewnętrznianej na kartach jego tekstów literackich (Buryła zdecydowanie łączy bohaterów Grynberga z osobistym losem autora, na przykład na s. 147). W tym oglądzie dotyka nawet tak poważnych kwestii, jak jego identyfikacja płciowa czy okres dorastania. Wszystko ostatecznie dotyczy – co podkreśla badacz jednomyślnie z pisarzem – odniesienia do żydowskości:

jest on skazany na bycie Żydem. To stygmat, który nie da się usunąć i Grynberg ma tego świadomość w stopniu najwyższym. Bycie Żydem to bycie oskarżonym [...]. [Autor] definiuje żydowskość w kategoriach etycznych. [...] Zagłada staje się dla Grynberga, artysty i człowieka, punktem kulminacyjnym i środkiem ciężkości dla jego określenia się w świecie. (s. 142-143)

Istnienie po Holocaustie dla Grynberga i w ogóle dla Żydów – co słusznie akcentuje Buryła – jest „życiem za innych”, „hołdem złożonym ofiarom”, „wielkim wyzwaniem” (s. 148). Dlatego też „jedyną możliwą formą wypełnienia nakazu «życia za innych» jest utrwalenie ich dziejów i ich prawdy” (s. 150). Najbardziej skuteczną metaforą owego trwania na granicy pomiędzy żywymi a umarłymi, Polakami a Żydami, kulturą polską a żydowską, chrześcijaństwem a judaizmem, jest symboliczne „pomiędzy”. Grynberg jako pisarz egzystuje więc na jakiejś niewidzialnej krawędzi i właśnie owo „pomiędzy”, jak stwierdza Buryła, „uczyniło go pisarzem” (s. 157): „A jednak to właśnie ta niezwykła sytuacja egzystencjalna godząca obecność w dwóch światach jednocześnie jest naturalną i pożądaną dla artysty poloholocaustowego, dającą mu szansę wypowiedzenia się” (s. 161).

Dalsza analiza w omawianej pracy dotyczy historycznoliterackiego oglądu relacji polsko-żydowskich zapisanych w literaturze polskiej. Buryła za Grynbergiem koncentruje się na problemie pozytywistycznej asymilacji, pokazując, zgodnie z tytułem tego podrozdziału, iż „nigdy nie pozwolono Żydowi zostać Polakiem” (s. 162-174).

Chyba najbardziej interesującą część rozprawy stanowi rozdział czwarty (*Między strachem a bohaterstwem*). Autor stara się w nim odpowiedzieć na jedno z decydujących pytań w pisarstwie Grynberga – co to znaczy być pisarzem po Szoa? Wniosek, który wysnuć można z tych rozważań jest jasny – to nakaz, gdyż po Holokauście milczeć nie wolno: „Milczenie po Auschwitz oznacza pakt z Hitlerem” (s. 177), a zadaniem pisarza jest – co Buryła stwierdza za Krawczyńską – „zstępowanie w głąb doświadczenia, które zdaje się nie mieć końca” (s. 179) i egzystowanie „w niebezpiecznie małej odległości od świata duchów” (s. 184). Tam właśnie pisarz tej epoki doświadcza nicości, gdyż tam tylko spotkać można nieobecnych i... oddać im przez chwilę głos. Buryła konstatuje: „Z tego powodu literatura po Zagładzie, a przynajmniej ten jej odłam, do którego należą proza i poezja Grynberga, jest *ex definitione* skazana na klęskę” (s. 180). Mimo to pisarz po Zagładzie musi strzec prawdy o przeszłości i dbać o to, by jej nie fałszowano, by nie „egzorcyzmowano pamięci”. Dlatego w swych zabiegach pisarskich musi uwzględnić fazę gromadzenia materiału dowodowego, a pisać powinien tak, by zawsze stawiać czytelnika w sytuacji sędziego ogłaszającego wyrok, „stając się pomostem, który «zbliży do siebie ofiary i świadków, aby lepiej zrozumieli jedni drugich, swoją wspólną przeszłość i siebie samych» (H. Grynberg, *Bohaterstwo dzieci Holokaustu*)” (s. 185). Dla autora parającego się tematyką Zagłady (który najczęściej był jej świadkiem) pisanie – co słusznie podkreśla Buryła – jest to „środek radzenia sobie z ogromem bolesnych wspomnień”, który „może mieć funkcję terapeutyczną” (s. 186). Poprzez to pisanie częstokroć jawi się on jako „mściciel z krainy umarłych”, który nie może i nie powinien przebaczyć w imieniu pomordowanych (por. s. 193-198).

Nużące wydają się te części omawianej książki, w których badacz przeprowadza zbyt szczegółowe omówienia o charakterze nieliterackim. Na przykład, pokazując stereotyp Żyda unikającego konfrontacji zbrojnej w kontekście rzeczywistości historycznej, drobiazgowo referuje udział Żydów w walkach zbrojnych po stronie polskiej. Wszystko to owszem ciekawe, odnosi się jakoś do tematyki (szczególnie do eseistyki Grynberga), lecz słabo widać związku tych fragmentów z klasycznym warsztatem literaturoznawczym (por. szczególnie podrozdział *Bojaźliwość jak Żyd*, s. 198-224). Po prostu chwilami nie widać tu pointy, która odnosiłaby się do pisarstwa bohatera monografii. Szkoda też, że niektórych swoich obserwacji, na przykład w kwestii zaangażowania Kościoła w Trzeciej Rzeszy w Holokaust nie konfrontuje przywoływanych informacji z tekstami Grynberga.

Niezwykle polemiczny jest rozdział zatytułowany *Pytania do Boga*. Po pierwsze dlatego, że zawiera on wiele sądów Buryły o charakterze kategoriowym. Na przykład: „[teologowie] – by być rzetelnym – nie wykazują większego zaciekania

kwestią «Bóg po totalitaryzmie»”. Być może chodzi tu o teologów polskich, wtedy – zgoda, lecz w wypadku amerykańskich (zarówno chrześcijańskich, jak i żydowskich) jest inaczej, czego dowodzi ogromna literatura, by przywołać chociażby podręcznik Daniela Cohn-Sherboka *God and the Holocaust* (1996), monografie: Donald J. Dietricha *God and Humanity in Auschwitz. Jewish-Christian Relations and Sanctioned Murder* (1995), Zachary’ego Braitermana (*God*) *After Auschwitz. Tradition and Change in Post-Holocaust Jewish Thought* (1998), czy też zbiór artykułów wybitnych teologów pod redakcją Carola Rittnera „*Good News*” *after Auschwitz? Christian Faith within a Post-Holocaust World* (2001). (Ostatecznie trudno się zorientować, czy autor ma tego świadomość, czy nie, gdyż na stronie 241 w przypisie 4 niektóre ważne pozycje z tego zakresu przywołuje).

W rozważaniach Buryły na temat teodycei najciekawsza jest cząstka poświęcona widzeniu Jezusa przez Grynberga i mesjańskiej roli, którą przyjął zamordowany naród żydowski w XX wieku (zamordowany na szubienicy-krzyżu – sześciornamiennym gwieździe).

Opisać Zagładę to tytuł szóstego, przedostatniego rozdziału tej monografii. Autor przedstawia w nim, jak sam pisze, „relację między słowem a tym, co ono oznacza”, próbując pokazać sposoby dokumentowania doświadczenia Zagłady w pisarstwie Grynberga, który „wskazuje cztery ścieżki wiodące i przybliżające do tego, co «nie-do-pomyślenia», «nie-do-wypowiedzenia», «nie-do-zrozumienia», «nie-do-wyobrażenia»” (s. 286). Buryła zwraca uwagę na zauważony przez krytyków dokumentarnej, a jednocześnie poetycki wymiar dzieł Grynberga. W związku z czym stawia pytanie: „Czy zatem możemy mówić o obiektywizmie tych utworów?” (s. 288). I odpowiada, że zdaje się, iż tak, bo autor *Żydowskiej wojny* stara się koncentrować na sfabularyzowanych faktach i zawsze unika komentarzy, czy może próbuje ich unikać. Co dowodzi, że kwestią prymarną jest dla niego relacja świadka wydarzenia (często będąca „paktem autobiograficznym”) oraz rzetelna wiedza historyczna. Dlatego bez wątpienia literaturę tę możemy nazwać dokumentalną, czy – za Jerzym Jedlickim – „literaturą świadectwa”. Buryła przy tej okazji zwraca uwagę na obecny w prozie Grynberga swoisty humor, często o charakterze prowokacyjnym lub osławiającym różne potworności. Pisarz chętnie też sięga po ironię i sarkazm, a ten ostatni „to nic innego jak ukryty krzyk rozpacz i nie ukojonego bólu” (s. 323). Używa tych środków szczególnie wtedy, gdy pisze o swoich dziecięcych bohaterach oraz o świecie pustki, która pozostała po niegdysiejszych mieszkańcach *sztetl*. Grynberg – co konsekwentnie pokazuje Buryła – jest świadomy swoich zadań i ograniczeń w zderzeniu z tematyką Zagłady. Wie, że doświadczenia Szoa nie wolno uniwersalizować, bo jest specyficznie żydowskie, że nie wolno tu gonić za sensacją, że ciągle trzeba poruszać się na przecięciu estetyki i etyki. Artysta musi współczuć ofiarom, traktować słowo jako narzędzie – środek do opisu Holokaustu i mieć świadomość, czym była Zagłada, pozostając przy tym nieustannie ograniczonym przez historię.

Ostatni rozdział dysertacji Buryły dotyczy tzw. prawd niechcianych, mocno zaznaczających się w pisarstwie Grynberga, który nie boi się tematów trudnych,

Roztrząsania i rozbiory

takich jak chociażby żydowscy zdrajcy i szmalcownicy, uwikłanie jednostki w komunizm, polski antysemityzm, zawłaszczanie przez polskie państwo żydowskiej własności. Są to kwestie często przemilczane, zapomniane lub po prostu świadomie rugowane poza historię i samoświadomość zarówno polską, jak i żydowską.

Na koniec jedna uwaga, będąca – używając terminologii Grynbergowskiej – małym „cierniem w koronie”. Rażą u Buryły pewne eufemistyczne określenia dotyczące Żydów (które pokazują, że nawet tak wybitny badacz może pozostać w kręgu językowych stereotypów). Chodzi o nazywanie ich (poza kontekstem dokumentów nazistowskich) „osobami pochodzenia semickiego”, „wyznawcami Jahwe” (Żydzi nie wymieniają imienia Boga), czy językiem publicystycznym „potomkami Mojżesza, Jakuba czy Dawida”. Wręcz niedopuszczalne wydaje mi się użycie określenia „współplemieńcy” (s. 218, 245).

Mimo wszystkich potknięć autora, monografia ta pozwala zobaczyć Grynberga jako pisarza bardzo ważnego dla polskiej literatury, a także może pomóc w poruszaniu się wśród niejednokrotnie trudnych w odbiorze i skomplikowanych poglądach autora *Prawdy nieartystycznej*.

Sławomir Jacek ŻUREK

Abstract

Sławomir ŻUREK
The John Paul II Catholic University of Lublin

Understanding Grynberg

Book review: Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga* [‘Describing the Extermination. The Holocaust in Henryk Grynberg’s output’], Wrocław 2006.

The book being reviewed is a literature-study monograph devoted to the writings of the Polish author dabbling at lyrics, epics and playwriting alike; in parallel, it is a complementary study on the Extermination of Jews in the output of this extremely important author.

Czarny humor i sprzeczne tradycje nowoczesnej literatury

Książka Tomasza Bocheńskiego, łódzkiego polonisty, to odważna próba przebadania dzieł Witkacego, Schulza i Gombrowicza pod kątem ich związków z czarnym humorem¹. Tematyka to, jak wiadomo, o tyle niewygodna, że humor w różnych swych modulacjach decydująco wpływa na warstwę znaczeniową utworów, kształtuje nastawienia odbiorcze, a zarazem jak mało który czynnik stawia uparty opór zabiegom analitycznym poprzez swą ulotność, nieokreśloność, narażając niekiedy interpretatora na oskarżenia o „grzeszną” subiektywność. Samo podjęcie takiej problematyki przez Bocheńskiego okazuje się więc znamienne – taki był stan i potrzeby literaturoznawstwa, że nadszedł chyba czas porwać się na tak ryzykowne, ale i obiecujące poznawczo zadanie. Poza tym badania nad dziełami trzech pisarzy międzywojnia dojrzały już, jak się zdaje, do zadawania tego rodzaju pytań. Oczekuje tego z pewnością witkacologia, która musi się jeszcze raz jakoś odnieść do kłopotliwej dla samego Witkiewicza skłonności „dowcipiarskiej” przejawionej w jego utworach. Od niedawna pytania o śmieszność zaczęto zadawać twórczości Schulza, którą jako pierwsza od tej strony opisywała Theodosia Robertson², a niedawno kwestię czarnego humoru w opowiadaniach autora *Wiosny* pod-

¹ T. Bocheński *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005. Cytaty lokalizuję w tekście.

² Th.S. Robertson *Bruno Schulz a komedia*, przeł. B. Kowalik, w: *Bruno Schulz 1892-1942. In memoriam*, red. M. Kitowska-Lysiak, FIS, Lublin 1992.

jęli Bogusław Gryszkiewicz³ i właśnie Tomasz Bocheński⁴. Humor bywał już nie raz wskazywany jako element twórczości Gombrowicza, dziś jednak pojawia się potrzeba poszerzenia naszej wiedzy o tym aspekcie jego dzieł. W obliczu ostatnich odczytań owej twórczości, które znacząco „upoważniły” nam Gombrowicza (Markowski, Margański i in.), zasadne okazuje się pytanie o „korektę komiczną” wprowadzaną do owych dzieł przez śmieszność – nie mówię tu zresztą niczego nowego, gdyż zagadnienie to poruszył Jerzy Jarzębski w recenzji *Czarnego nurtu* Markowskiego⁵.

Obserwacje powyższe pozwalają uznać przedsięwzięcie Bocheńskiego za świetnie dostosowane do potrzeb poznawczych naszej dziedziny, za propozycję godną bardzo uważnej lektury i szczegółowej dyskusji. W książce tej mamy zresztą do czynienia – co trzeba od razu podkreślić – z przykładem egzegezy bliskiej tekstu, wykorzystującej rozliczne konteksty w takim tylko zakresie, jaki zdaje się niezbędny dla samych opisywanych z pietyzmem utworów. Druga ważna cecha wywodu Bocheńskiego to objawiane raz po raz, przyjmujące niekiedy zabarwienie eseistyczne, zaangażowanie w opisywane sprawy. Nie musi być to wcale okoliczność szkodliwa w przypadku badacza zajmującego się tak „czułym” wymiarem literatury jak humor, można raczej uznać, że na takiego „modelowego” czytelnika komiczna twórczość zasługuje.

Mówię o tym zaangażowaniu piszącego, gdyż wstęp do książki daje się zrozumieć jako nader wyraźna deklaracja pewnej postawy poznawczej. Bocheński wskazuje, że zamiarem jego będzie rozwinięcie tych opisów dzieł czarnych humorystów, które zaproponowali ongiś Miłosz, Chesterton i Lewis. Oznacza to, rzecz jasna, silne nawiązanie do chrześcijańskich humanistów XX wieku i związanej z ich sądami oceny przyczyn kryzysu wpisanego na stałe w kulturę nowoczesną. Tak tłumaczyłbym wprowadzające w książkę twierdzenia typu:

Komiczne odczucie absurdu śmierci, choć może spotkać każdego, nie stwarza jednak poczucia wspólnoty ludzi, którzy umrą; tę wspólnotę stworzyć mogą (mogły) tylko duchowe, religijne, znane od wieków zachowania. Czarny humor projektuje społeczność monad, samotników śmiejących się z własnej i innych bezradności w sytuacjach ostatecznych. (s. 7)

Albo:

Drwina ze śmierci często podszyta jest utopijnymi pragnieniami odbudowy głębokich i silnych więzów społecznych, dlatego z pozoru zmierzający do podważenia wszystkich

³ B. Gryszkiewicz *Bruno Schulz i tradycja czarnego humoru*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Tow. Naukowe KUL, Lublin 2003.

⁴ T. Bocheński *Czarny humor w twórczości Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła...*

⁵ J. Jarzębski *Czarny Gombrowicz*, w: tegoż *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

sensów (jak chciał Breton) śmiech ze śmierci to nie tylko rytuał nihilisty czy cynika, ale [...] bezradnego idealisty. (s. 19)

Powyższe sądy Bocheńskiego mogą obudzić pewien opór czytelnika z powodu „zryczałtowanego” potraktowania twórczości badanych pisarzy, z którego wynika, że jednym z „bezradnych idealistów” byłby na przykład Gombrowicz, co zdaje się najżywiej sprzeczne z tym, co wiemy o jego światopoglądzie twórczym, więc wymagałoby jakiegos uzasadnienia. Przyjmuję raczej, że opinie te to „pogłos” wcześniejszych badań i sympatii lekturowych Bocheńskiego, który ma już na swym koncie książkę o Witkacym⁶.

Jednocześnie chciałbym podkreślić, że samo nastawienie poznawcze Bocheńskiego, czyli chęć opisanie dzieł czarnych humorystów z perspektywy, mówiąc umownie, Miłoszowo-Witkacowej, wydaje się obiecywać sporo znalezisk poznawczych, a jeśli coś jeszcze wymagałoby tutaj wstępnej polemiki, to nie owo nastawienie, lecz jego zradykalizowanie. Sądzę bowiem, że przyjęty przez Bocheńskiego punkt widzenia najlepiej byłoby traktować jaką jedną z możliwych perspektyw badawczych, która mogłaby uchwycić różnorakie sprzeczności wpisane w dzieła twórców posilkujących się czarnym humorem. Tymczasem Bocheński postawy wykraczające poza projekt Miłoszowsko-Witkacowski zdecydowanie odrzuca. Przede wszystkim pojęcie „czarnego humoru”, które wprowadził do myśli estetycznej Breton, zostaje w tej rozprawie odebrane surrealizmom, a powody tego gestu nie wydają się przekonujące. Autor zapewnia, że surrealizm stał się szybko częścią kultury masowej (czym przecież jego dzieje nie różnią się od wielu innych awangardowych „izmów”), przypisuje też niesłusznie Bretonowi dążenie do zapamiętania nad tym, co przypadkowe, podczas gdy surrealizm nie myślał o panowaniu, lecz o wyzwoleniu przypadku. Prowadzi to do kolejnych konsekwencji – Bocheński ufa głównie krytycznej mocy czarnego humoru, który ma zdolność ujawniania duchowej pustki ludzi porzucających metafizyczne i religijne powinności sztuki, stąd na przykład rewolta surrealistów, jak powiada dobitnie, „skończyła się niczym” (s. 17). Autor nie wierzy przeto w jakąkolwiek rewelatorską i stanowiącą moc czarnego humoru, nie widzi w nim energii zdolnej napędzać pozametafizyczne projekty artystyczne, nie przyznaje też czarnemu humorowi zdolności do przekształcenia się w siłę umożliwiającą mierzenie się przez jednostkę z najtrudniejszymi koniecznościami żywymi (śmierć, cierpienie, kalectwo). Autor chce nas przekonać, iż każdy, kto próbował użyć czarnego humoru jako ucieczki od metafizyki, skończyć musiał na „fizyce”, tj. materialności, płaskim hedonizmie maskowanym przez awangardowe hermetyzmy. Udobitniam te założenia Bocheńskiego, by zasugerować, że warto przyjąć – choćby próbnie bądź jako przywoływany raz po raz punkt odniesienia – iż czarny humor posiadał zdolności rewelatorskie, że odkrywał i ustanawiał jednocześnie pewien stan rzeczywistości, który wymykał się zarówno metafizyce, jak i fizyce, a który można nazwać umow-

⁶ T. Bocheński *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1994.

nie, za Jarrym, patafizyką. Chodzi tutaj nie tylko o literacki pomysł Jarry'ego czy grono francuskich (i nie tylko, wszak otwarcie „patafizykował” także Themerson) patafizyków w rodzaju Borisa Vina, ale i o surrealistów właśnie, którzy czarny humor wykorzystywali w celu wkroczenia w nadrzeczywistość. W tym sensie czarny humor jako element poetyk nowoczesnych oznaczałby ich zorientowanie na taki stan rzeczywistości, który uważany bywa za podstawowy, najważniejszy, pozostający poza przeciwieństwem metafizyczności i materialności. Wskazując na ten wymiar poszukiwań czarnych humorystów, zaznaczyć muszę od razu, że raz po raz Bocheński o nim napomyka lub się doń zbliża, jednak nie czyni zeń nigdy realnej alternatywy dla swych zasygnalizowanych już na wstępie odczytań. Tymczasem, jak spróbuję poniżej odnotować, jego opis częstokroć łatwo daje się w taką alternatywę rozwinąć. Wbrew wstępnym rozróżnieniom Bocheński nie utrzymuje bowiem cały czas mocnego przeciwieństwa między oceną wystawioną czarnym humorystom przez Miłosza czy Chestertona a sądami Jarry'ego, surrealistów i innych stronników opcji „patafizycznej”.

Część analityczną rozprawy otwierają dwa obszernie szkice o Witkacym, a dokładniej: o pisanej w latach trzydziestych, nieukończonej powieści *Jedynie wyjście* oraz o dramacie *Szewcy*. Bocheński zauważa, że właśnie w tych utworach nasila się zawsze obecne u tego pisarza upodobanie do konwencji czarnego humoru. Szczególnie zainteresowanie badacza budzi sprzeczność, jaką wywołuje obecność niepoważnej drwiny, dadaistycznych wierszyków, purnonsensownych odzywek w dziełach aspirujących do poważnego, metafizycznego miana sztuki Czystej Formy. Witkacy na kartach swych utworów niejednokrotnie rzucał gromy na „dowcipiarzy”, po czym sam dowcipkował, błagował, szukał żartobliwych kalamburów. Bocheński z sympatią traktuje ową niekonsekwencję Witkacego i próbuje uzgodnić ją z planami teoretycznymi autora *Nienasyceńca*. Najczęściej prowadzi to do wniosku, że publiczność prowokowana do śmiechu ze śmierci Witkacowskich bohaterów (którzy z reguły po chwili zmartwychwstają) ma odczuć swe niegodne pokrewieństwo ze wszystkimi, którzy sztychą z upadłych wartości metafizycznych.

Warto jednocześnie zauważyć, jak sądzę, że tu przecież Witkacy wymykał się sam sobie, dokonywał czegoś, co wykraczało poza jego własne projekty teoretyczne, stąd odnoszenie gestów śmiechu i czarnego humoru do tego projektu wygląda raczej na podzielenie pewnej „fikcji życzeniowej” polskiego artysty. Zapewne słuszniej byłoby przypomnieć pogląd Tadeusza Różewicza, który w *Językach teatru* zdecydowanie bronił wartości postawy błazeńskiej Witkacego, zauważając, że była to wielka praca duchowa⁷. Różniła go ona – podkreślał z naciskiem Różewicz – od „szopkarzy” ze Skamandra. Podobna interpretacja skłaniałaby do twierdzenia, że Witkacy intuicyjnie dążył do tego, by – zwłaszcza poprzez czarny humor – odróżnić własną formę komizmu od „użytkowych” humoryzmów literatury międzywojennej. Ekstremalne i „demoniczne” warianty humoru, purnonsens, niby-dada-

izm, autoszyderstwa, komiczne i mordercze filipiki, w których „uśmiercał” Chwistka i innych znajomych, dałyby się wtedy zrozumieć jako sprawdzanie wyrażeniowych mocy różnych form śmieszności. Przede wszystkim jednak – ich zdolności różnicujących, dzięki którym można utrudnić „translację” własnego idiomu komicznego na plebejski rechot konsumpcyjnej publiki. W takim sensie pozostawił po sobie Witkacy zarysy takiej formuły humoru, którą można było traktować jako świadectwo „straty metafizycznej”. Skoro zniknęła metafizyka, to zadaniem sztuki pozostaje trwanie przy „pustym miejscu” po niej, które najlepiej strzeże broniąca swej autonomii sztuka nowoczesna. Polem obrony tej autonomii musiał być również osobny świat humoru nowoczesnej sztuki, który w radykalnych formułach, takich jak czarny humor, zaznaczał (lub przeczuwał, co było, jak mniemam, udziałem Witkacego) swe rewelatorskie zdolności.

Na marginesie chciałbym podjąć wątek, którym Bocheński zakończył interpretację *Szewców*. Łódzki polonista zainteresował się bowiem obecną w dramacie parodią chrześcijańskiej tradycji „ostatniego słowa” umierającego człowieka. W owej tradycji wypowiedź konającego niosła z reguły ważne przesłanie i była dla wspólnoty dowodem na jedność Logosu i świata. U Witkacego, zauważa interpretator, zabijane osoby wygadują głupstwa, bełkocą, ośmieszają się, robią coś niedorzecznego. Jak najsluszniej przypomina badacz w tym miejscu pamiętną scenę śmierci Alfreda Jarry'ego, który tuż przed śmiercią poprosił o wykałaczkę. Według Bocheńskiego jest to „zwycięstwo trywialności rozumianej jako pochwała egzystencji pozbawionej głębszego znaczenia” (s. 138). I dalej: „Wykałaczka zamiast księdza, higiena zamiast spowiedzi czy wyznania na łożu śmierci, przyziemność zamiast Czystej Formy, bebechowatość zamiast metafizyki” (s. 139). Tymczasem prezentacje Witkacego w zestawieniu ze śmiercią Jarry'ego zdają się zyskiwać coś jeszcze prócz siły krytycznego rozpoznania kryzysu tradycyjnych rytuałów sztuki umierania. Przecież odejście Jarry'ego oznaczało, że patafizyka przeszła test prawdziwości w chwilach najcięższego doświadczenia, co kazałoby zaryzykować stwierdzenie, że i Witkacy wyczuwał nowy, pometafizyczny, błazeński heroizm w takiej postawie, jak Jarry'ego. Zdają sobie sprawę, jak trudno nazwać objawiający się w taki sposób stan czy obszar nowoczesnego doświadczenia, niemniej zachowania postaci Witkacego wskazywałyby, jak bardzo, wbrew wszelkim pozorom, jest to obszar realny, a nie wyłącznie komiczna fikcja czy kabaretowa przebieranka.

Kolejne dwa rozdziały autor poświęcił lekturze prozy Brunona Schulza w kontekście czarnego humoru. Rozpoczynają się one od wskazania tych zabiegów autora *Sklepów cynamonowych*, które ujawniają jego dyskretną i zarazem nieustępliwą dbałość o zaznaczanie różnic własnego stanowiska wobec twórczości Witkacego i Gombrowicza. Następnie Bocheński przekonująco dowodzi, że u Schulza mamy raczej do czynienia z zabawą we freudyzm niż z freudystycznym wyznaniem. Równie przekonująca jest ocena postaci ojca, który na kartach opowiadań „śmieje się, bo zrozumiał, że los ludzki niczym znaczącym się nie różni od losu przedmiotów w lombardzie czy losu manekinów. To śmiech wynikający z uwolnienia się od obowiązku określenia metafizycznego zakresu egzystencji, od metafizycznej determi-

⁷ K. Braun, T. Różewicz *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 101-102.

nacji...” (s. 156). Pojawia się interesująca paralela między Schulzowską interpretacją *Procesu* Kafki a światem opowiadań drohobyczanina, gdzie znajdujemy podobny motyw: unicestwiania Ja. W tym kontekście Schulzowska Adela-śmierć, zamiatając pokoje ojca, wywołuje w nim dreszcz nie tylko erotyczny, ale i dreszcz rozkoszy doznawanej z powodu niwelacji podmiotu. Nie musi to wszak oznaczać, jak sądzę, akcesu do tego typu religijności, jaką przypisuje Schulz Kafce, lecz raczej nawiązanie do tego specjalnego stanu rzeczywistości, który wcześniej nazwaliśmy patafizycznym, sam zaś Schulz określiłby pręcej mianem tandety, wtórnej demiurgii, regionami wielkiej herezji.

Nie jestem też skłonny zgodzić się z zaproponowaną przez Bocheńskiego wykładnią impresji Schulza *Wędrówka sceptyka* napisanej na kanwie powieści Huxleya. Katastroficzna proza angielskiego pisarza nie powoduje przecież w Schulzu stanu trwałej melancholii, rozpamiętywania utraconej jedności świata, skargi na dolegliwości świata odczarowanego itp. Podobne sensy pojawiają się u Huxleya, lecz Schulz, poddając się im na próbę (wszak to impresja), przewycięża je w sobie. W tym sensie jest Schulz pisarzem postkatastroficznym, nie ulega rozstrajającej sile mitu upadku, lecz zgaduje możliwość istnienia w nowoczesnym, odczarowanym „tu i teraz”. Powiada przecież, że człowiek Huxleya to nie umarły, lecz rekonwalescent (to zresztą ewidentnie Nietzscheański ozdrowieniec – na nie dość docenione znaczenie nietzscheizmu Schulza wskazywał niedawno Włodzimierz Bolecki⁸):

rekonwalescenci mają tę samą lekkość, bez troskę i nieodpowiedzialność. Powrócili przecież z tamtej strony, gdzie wyzbyli się wszystkich ciężarów. Używają swych członków niepoważnie, dla zabawy [...] Wciąż grozą i kokietują śmiercią. [...] i może dobrze się stało, że wszystko legło w gruzach, że nie ma już żadnych świętości, więzów, praw i dogmatów...⁹

W drugim szkicu poświęconym Schulzowi znajdujemy intrygującą analizę tych scen z jego prozy, w których pojawia się malejący, zmieniający postać, wciąż „nie dość” umarły ojciec. Zagadkowy sposób zapisania przeżyć rodziny żegnającej „zmarłego” podkreślają liczne deskrypcje utrzymane w konwencji czarnego humoru. Ojciec bywa sępem, karakonem, krabem, liliputem, ugotowanym skorupakiem itp. Nieustająca restytucja ojca, w coraz to innych, bardziej znikliwych postaciach, potwierdzona zostaje w zakończeniu, kiedy „ojciec-skorupiak” ucieka z półmiska. Bocheński trafnie zauważa, że taka sytuacja jest w istocie określeniem samego aktu Schulzowskiego pisania. Jak długo pisze jego narrator, tak długo świat opiera się śmierci, ojciec powraca i żyje, ba, powracają nawet wszyscy zmarli, których „mumie” odkrył bohater *Wiosny* schodzący do „fajczarni fabuł”. Ten fragment książki wydaje się bardzo trafny i nader odkrywczy na gruncie schulzologii.

⁸ W. Bolecki „Principium individuationis”. *Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła...*

⁹ B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 409-410.

Oponować chciałbym dopiero, gdy Bocheński przeprowadza następujące wnioskowanie:

W utworach Schulza świat umiera zamknięty w formach przedstawienia, i ożywa, gdy formy odkształcają się, [...] odrzucanie wszystkiego, wreszcie pełna czarnego humoru kpina z ostateczności – to sposoby wymknięcia się śmierci. [...] Można również badać możliwości języka próbującego nazwać niełatwe do nazwania. Dlatego czarny humor w tej prozie to znak niemocy języka, anegdotyczny wyraz katachrezy, nazwy nie odpowiadającej przedmiotowi. Kiedy Schulz posługuje się czarnym humorem, ujawnia nieprzystawalność wszelkiej nazwy do przedmiotu, nie tylko nazw śmierci i umierania. (s. 208-209)

Konkluzja, zgodnie z którą czarny humor oznacza wskazówkę na niemoc mimetyczną języka, wydaje się pozostawać w niezgodzie z sądem wcześniejszym, wedle którego Schulz poprzez humor „kpi z ostateczności” – wszak aby zakpić, musi skorzystać z języka, co sugeruje spore doń zaufanie. Nade wszystko konkluzja ta przeczy wcześniejszej obserwacji, iż akt opowiadania przynosi restytucję zmarłych. Dlatego sądzę, że tak zobaczona przez Bocheńskiego relacja Schulzowskiego języka i czarnego humoru jest nietrafna. Jej domyślenie kazałoby raczej przypominieć, że Schulz to, jak powiedziałem, pisarz postkatastroficznym, który pisze, gdy wszystko, co trwałe, skonało, wokół widać same oznaki śmierci tego, co dawne. W takiej sytuacji czarny humor to po prostu nieunikniona modalność każdego pisania po upadku, śmierci (dotychczasowej kultury, Ojca itp.), a zarazem sygnał nowej, paradoksalnej formy życia. W odniesieniu do języka artystycznego oznaczałoby to, że, jak powiada Schulz w *Mityzacji rzeczywistości*, wszystkie słowa są umarłe, upotoczniły się, straciły dawną więź ze światem. Zatem nowe, postkatastroficzne tworzenie to łączenie słów trupich, zmarłych, każda operacja językowa to kpina z majestatu ich śmierci, każda nowa (nowoczesna!) metafora to skandalizujący żart z ich nieruchomego, nieżywego stanu, metafora taka „bezczelnie” odsyła do potocznego stanu uśmiercenia słowa i z niego, wbrew niemu się „śmieje”.

Przejdźmy teraz do interpretacji utworów Gombrowicza, które odnoszą się w książce Bocheńskiego do trzech opowiadań z *Pamiętnika z okresu dojrzewania: Zbrodni z premedytacją, Biesiady u hrabiny Kotłubaj, Pamiętnika Stefana Czarnieckiego* oraz do sztuki *Iwona księżniczka Burgunda*. Ta część rozprawy jest niezwykle błyskotliwa, pomysłowa, zaskakująca. Autor pożytkuje tak atrakcyjne konteksty jak przedwojenne podręczniki *savoir-vivre'u* czy problematyka nowoczesnego kanibalizmu (w tym i wegetarianizmu). Wśród tropów interpretacyjnych pojawia się na przykład skojarzenie zjedanego przez bohaterów *Biesiady...* kalafiora z kształtem ludzkiego mózgu, co wydaje się o tyle dobrze tłumaczyć, że opowiadanie przedstawia sposób, w jaki elita „wyjada” społeczny „rozum”, żeruje na wszystkim, co rozumne w życiu wspólnotowym. Przekonujące wydają się też dwa gombrowiczologiczne założenia tych interpretacji. Po pierwsze, Bocheński postuluje, by nie czynić z Gombrowicza nietzscheanisty, gdyż jest to raczej ktoś, kto bawi się nietzscheanizmem, a także wszelkim demonizmem i satanizmem. Po drugie, autor należy do tych egzegetów, którzy należą do nowej gombrowiczologii, gdyż odrzuca dawne przeświadczenie o monolitycznym charakterze twórczości autora *Ferdydurke*,

jej niezmienności czy aczasowości. Obecnie coraz silniej akcentuje się różne odmienności kolejnych faz jego prób artystycznych. Dlatego podkreśla Bocheński konieczność opisywania wczesnych opowiadań Gombrowicza przy pomocy innych pojęć niż te, które sprawdzają się w opisach *Pornografii* i *Kosmosu*. Jednym z najbardziej różnicujących elementów będzie właśnie czarny humor wszechobecny w dziełach Gombrowicza z lat trzydziestych.

W tej części książki Bocheński zdaje się być najbliżej tego, co nazwałem na początku patafizycznym wymiarem ustanawianym przez czarny humor w sztuce nowoczesnej. Przywołuje zresztą i cytuje pochwalny tekst Gombrowicza dotyczący *Króla Ubu*, zaś wiele innych wykorzystanych tu odniesień to fragmenty patafizycznej tradycji. Można powiedzieć, że interpretacje opowiadań autora *Ślubu* wręcz domagały się tutaj jeszcze liczniejszych wskazań na parantele tego rodzaju, stąd swoje komentarze do owych interpretacji ograniczę tylko do krótkich rozwinięć. Pisząc o *Zbrodni z premedytacją*, Bocheński dochodzi do wniosku, że w tym wypadku chodzi o czarny humor, który „wyzwała, bo na chwilę obezwładnia grozę umiarkowania nie obezwładnionego przez rytuał; zamiera, bo zdajemy sobie sprawę z wyśmiania i zniszczenia rytuałów obcowania ze śmiercią” (s. 231). Skłonny byłbym widzieć wymowę *Zbrodni* nieco inaczej: cały impet narracyjny opowiadania zmierza do wypowiedzenia skandalicznej prawdy, iż śmierć jest nieprawdziwa. A dokładniej: że równocześnie ze śmiercią „prawdziwą” rodzi się śmierć „nieprawdziwa”, opowiadanie obrazuje przecież, że wszystkich bohaterów wciąż kwestia zbrodni, której nie było, a która każe im znaleźć się zupełnie obok faktycznej śmierci ojca. Tym samym śmierć nieprawdziwa jest zawsze ważniejsza od tej „faktycznej”, co obrazuje bezwiednie patafizyczny sposób jej traktowania przez wszystkich. Równie bulwersującą prawdę głosić można było jedynie dzięki czarnemu humorowi. Co więcej, spostrzeżenie takie przypomina fragment z *Manifestu surrealizmu* Bretona, głoszący, iż pisać należy „przeciwko śmierci”; zawarta tam propozycja, by w testamentie nakazać przewiezienie swych zwłok na cmentarz samochodem transportu meblowego, oznacza adekwatność patafizycznego rytuału pogrzebowego i społecznego ustanawiania śmierci „nieprawdziwej”.

W odczycaniu *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* zabawny nastrój opowiadania oznaczać ma, według interpretatora, „nie tylko przecucie pustki po wielkich wartościach, ale i odczucie społeczności polskiej pewnej swych tradycyjnych wartości” (s. 250-251). Twierdzenie to jest dosyć kontrowersyjne, skoro Gombrowicz to raczej bezlitosny rewizjonista wszelkiej „pewności”, którą chętnie odczuwają Polacy wobec własnej przeszłości, właśnie z tej „pewności” pisarz chciał rodaków wyzuć. Ważniejsza obserwacja jest wszakże inna: „w finale triumfuje jedzenie, młaskanie, żarcie z rozdziawioną gębą – triumfuje możliwość wchłonięcia świata, zapanowania nad realnością. Triumfuje cielesność nad wyrachowaną, sztuczną, zakłamaną, pełną sprzeczności kulturą postu i powściągliwości” (s. 252). Sąd taki byłby przekonujący, gdyby fabularne zwycięstwo biesiadujących arystokratów równało się ich triumfowi w planie ideowym, a jest przecież inaczej: arystokraci zostają tak samo wyszydzeni jak drobnomieszczkański opowiadacz. Trudno uznać, że

triumfuje tutaj jedzenie, skoro arystokraci zjedli... zmyślane mięso! Najedli się czymś, czego nie było na stole, stąd triumfuje raczej stadne wzmówienie sobie jedzenia, wzmówienie, które nie ma nic wspólnego z realną zawartością konsumowanych dań. To oczywiście znowuż przykład na to, jak sądy „stada” każą triumfować wymiarowi bezwiednej patafizyki nad tym, co realne. Przypomina się wręcz zdanie Jarry’ego tłumaczące, dlaczego „ludzie stadni” przeczyą wszelkim oczywistościom: „Łączą się i równoważą przez styczność brzuchów”¹⁰.

Obszarem podobnego społecznego sankcjonowania się głupoty będzie u Gombrowicza polityka i historia. W *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego* Bocheński dostrzega słusznie podobieństwo programu politycznego bohatera (który chce dać wszystkim do zjedzenia pokrojonego na kawałki ojca i matkę) z enuncjacjami wyborczymi niejakiego Crespelle’a – był on filozofem „dziury” i obiecał głoszącym nań „zlikwidowanie pępeków na wszystkich obrazach i rzeźbach przedstawiających Adama i Ewę” (s. 262). Interpretator wiąże na koniec całe opowiadanie z traumatycznym przeżyciem Gombrowicza, który we wczesnej młodości uchylił się od udziału w wojnie polsko-bolszewickiej. Przywołany kontekst biograficzny można wszak zrównoważyć przypomnieniem znanej apolityczności tego twórcy. Na przykład, wedle słynnej anegdoty, spotkawszy kolegę idącego na wybory, wypytał go o sympatie polityczne, następnie zapewnił, że zamierza głosować na partię przeciwną i namówił do rezygnacji z głosowania oraz udziału w odbywającej się u znajomych imprezie towarzyskiej. Warto przy okazji zauważyć, że to, co tu roboczo można nazwać patafizyczną prawdą o polityce czy historii, łatwo przełożyć na terminologię samego Gombrowicza powiadającego na przykład o niedojrzałości, która stanowi właściwą energią społeczną, mimo że jej potężne znaczenie w życiu wspólnotowym jest uparcie przemilczane.

Na koniec chciałbym raz jeszcze podkreślić, że powyższe refleksje mają w głównej mierze charakter dopowiedzeń i propozycji dla badaczy czarnego humoru w literaturze. Tomasz Bocheński nie kończy swej rozprawy osobnym rozdziałem podsumowującym, co odczytać trzeba jako sygnał, iż mamy do czynienia z projektem, który daleki jest od dokończenia. Książka udanie inicjuje nowy etap w badaniach nad komizmem w polskiej literaturze, stanowi zaś dzieło pionierskie jako rozpoznanie nowoczesnych literackich sposobów wykorzystania czarnego humoru w Polsce. Niewątpliwym atutem okazuje się odwaga poznawcza autora, dobitne i w wielu miejscach fascynujące ujęcie kwestii humorystycznego pisania. Niepotrzebnym „wyparciem” okazało się jednak pominięcie możliwości interpretacyjnych sugerowanych przez tradycję Jarry’ego, surrealizmu i patafizyki.

Tomasz MIZERKIEWICZ

¹⁰ A. Jarry *Dzieła i myśli doktora Faustrolla, patafizyka*, przeł. J. Gondowicz, „Literatura na Świecie” 1997 nr 8-9, s. 30.

Abstract

Tomasz MIZERKIEWICZ
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Black humour and contradictory traditions of modern literature

Book review: Tomasz Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste* ['Black humour in the output of Witkacy, Gombrowicz, Schulz. The Thirties Decade'], Cracow 2005.

The author polemicalises with Bocheński's thesis interpreting the black humour present in Witkacy's, W. Gombrowicz's, and B. Schulz's prose works as a manifestation of longing for a metaphysical order. The reviewer identifies a different group of inspirations: A. Jarry's and surrealists' writings, pataphysical manifestos.

Prywatne podsumowanie

Nie wiem, ile stron powinna liczyć monografia poruszająca najważniejsze problemy dwudziestowiecznej literatury polskiej. Z pewnością jednak musiałyby to być dzieła wielotomowe. Minione stulecie było bowiem nader bogate i zróżnicowane. Wydatnie pomagała mu w tym historia formująca jego oblicze szczególnie wyraziście w środkowej i wschodniej części Europy. Pominę w tym miejscu sprawę datacji i odpowiedzi na pytanie o granice ubiegłego wieku: czy wyznacza je traktat wersalski i koniec I wojny światowej, czy należałoby raczej jeszcze bardziej sięgnąć wstecz. Podobnie kontrowersyjne jest wyznaczenie górnego limesu, który ustaliłby kres XX stulecia: czy miałby nim być rok 1989, czy może wciąż jeszcze trwa to, co chcemy już pośpiesznie szufladkować.

Póki jednak nie powstała publikacja, która mogłaby stanowić całościowe podsumowanie, pozostaje nam lektura rozliczeń indywidualnych. *Porachunki z XX wiekiem*¹ Tadeusza Drewnowskiego to przykład takiego właśnie prywatnego wglądu w epokę. Wglądu nie w całość, lecz przede wszystkim w drugą jej połowę: wojnę i okupację, pierwsze lata powojenne, przez kolejne dekady aż po teksty przedstawicieli najmłodszego pokolenia. Drewnowski zresztą podsumowywał swój czas już wcześniej, przygotowując monografie Marii Dąbrowskiej (*Rzecz russowska*)², Tadeusza Różewicza (*Walka o oddech*)³ i Tadeusza Borowskiego (*Ucieczka z kamien-*

¹ T. Drewnowski *Porachunki z XX wiekiem. Szkice i rozprawy literackie*, Universitas, Kraków 2006.

² Zob. wydanie trzecie, przejrzone i uzupełnione (*Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000).

³ Zob. drugie, poprawione wydanie (*Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002).

nego świata)⁴. W przypadku autorów *Nocy i dni* oraz *Pożegnania z Marią* pracom towarzyszyły poważne przedsięwzięcia edytorskie (ukoronowaniem wieloletniego związku z dorobkiem Borowskiego jest czterotomowa edycja krytyczna dla Wydawnictwa Literackiego)⁵. Ambicję holistycznego spojrzenia na literaturę lat 1944-1989 miała *Próba scalenia* (jej drugie wydanie ukazało się całkiem niedawno)⁶.

Książka Drewnowskiego ma tak naprawdę jednego bohatera. Jest nim – by powtórzyć za Jerzym Stempowskim – „historia spuszczone z łańcucha”. Nazizm i komunizm odcisnęły niezatarty ślad na rodzimej literaturze i biografiiach jej twórców. Drewnowskiego jednakże równie mocno zajmuje się poszukiwaniem tego, co przetrwa, co wymknie się erozji czasu. Obok Dąbrowskiej, Borowskiego, Różewicza, pojawiają się więc inni prozaicy, poeci i dramaturdzy, którzy kształtowali obraz epoki: Witold Gombrowicz (*Arcydramat – antyromantyczny*), Jerzy Giedroyc (*Jak z Conrada, jak z Żeromskiego*), Jarosław Iwaszkiewicz (*Iwaszkiewicz w kontekstach europejskich*), Marek Hłasko, Miron Białoszewski, Ernest Bryll (*Polski everyman*), Andrzej Stawar (*Ostatni autentyczny marksista*).

Czy wynika to z temperamentu badacza, czy z innych pobudek – nie ulega wątpliwości, że Drewnowskiego interesują przede wszystkim te fragmenty naszej historii, w których objawia się ona jako dylemat. Mistrzami i prekursorami takiego właśnie patrzenia, postrzegania tego, co ukryte, są pisarze, którym krytyk poświęcił sporo uwagi w swym życiu zawodowym. Najpierw Tadeusz Borowski ze swą jakże przenikliwą diagnozą lagrowej rzeczywistości. Drewnowski bronił go w *Ucieczce z kamiennego świata*, broni go również dziś przed tymi, którzy dokonują upraszczających porównań z *Innym światem* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (*Fałszywa paralela*, będąca polemiką z Janem Błońskim). Jednostronna – z przyczyn niezależnych – dyskusja Herlinga z Borowskim wokół sposobów mówienia o doświadczeniu obozowym to bez wątpienia jedna z ważniejszych debat w literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku. Wypada zgodzić się z Drewnowskim, że zestawianie obok siebie tych autorów, przy wszelkich podobieństwach, musi respektować różnice między nimi. Nie może stanowić podstawy do wniosku o większej lub mniejszej randze jednego z nich. To dwa odmienne podejścia – równie ważne i równie godne uwagi. *Notabene* Drewnowski wysoko sobie ceni dzieło Grudzińskiego (*Z „innego świata”*).

Z podobnego podłoża, na które składa się dystans do martyrologicznej pompy i podejrzliwość wobec łatwego romantyzmu, wyrastają również powieści i opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego. Nieprzypadkowo stawiano je często na jednej

⁴ Zob. wznowienia od wydania drugiego, przejrzanego i uzupełnionego, z 1977 (*Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, PIW, Warszawa 1962).

⁵ T. Borowski *Pisma w czterech tomach*, oprac. T. Drewnowski, J. Szczęsna, S. Buryła, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003-2005.

⁶ T. Drewnowski *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Universitas, Kraków 2004.

szali z dziełami Borowskiego i Różewicza – wielkimi demystyfikatorami i obrazoburcami. I choć oglądane całościowo i przekrojowo ich pisarstwo jawi się jako wielotorowe, a żadnego z nich nie da się zamknąć w prostej formule „nihilista”, to etykieta, którą im przyklejono, pozostała. Drewnowski próbuje z nią walczyć. W laudacji *Na odsiecz Warszawie* wygłoszonej 4 IV 2001 na Uniwersytecie Warszawskim z okazji przyznania Różewiczowi tytułu doktora *honoris causa* przypomina mniej znany fragment z życiorysu laureata, iście romantyczny i heroiczny zamiar udania się z pomocą stolicy w sierpniu 1944 roku.

W tej samej formacji AK co Różewicz znalazł się w pewnym momencie młody podporucznik Szczepański. Jego proza pokazuje, że romantyczny duch nie wyklucza wcale zdolności trzeźwej oceny (*Sam przed nieznanym trybunałem*). Silnie naznaczające dziedzictwo Conrada spotyka się tu z myślą otwartą i gotową do autoweryfikacji. Mimo to zdzieranie masek nie stanowi dla Szczepańskiego nadrzędnego celu. Nigdy nie było wartością samą w sobie. Słusznie powiada Drewnowski, iż przedmiotem autorskich zabiegów jest przede wszystkim „prawda osobowości człowieka, pełna sprzeczności i niespodzianek, nigdy niedocieczona do końca, [która] wyraża się i sprawdza w konfrontacji z innymi, z wydarzeniami, ze światem”. To zbyt delikatna, zbyt mądra i wrażliwa proza, by mogło być inaczej. Takiego też wymaga czytelnika. Każdy inny zabija ją, zakłamię jej sensy ukryte przed powierzchownym spojrzeniem, brutalnie zasypie najgłębsze pokłady.

Wiadomy jest fakt, iż najlepiej (jeśli wolno w tym miejscu użyć takiego słowa) poradzili sobie z doświadczeniem wojennym i lagrowym autorzy młodego pokolenia. Złożyły się na to wielorakie względy, godne osobnego szkicu. Nie stanowiło to wszakże bezwzględnej reguły. Najbardziej znany i najdobitniejszy jest tu *casus* Zofii Nałkowskiej. Od razu przychodzi na myśl *Medaliony*. Nie bez racji. To wyżyny, na które wzbija się rodzima proza w konfrontacji z „epoką pieców”. Dzieło będące przykładem niezwyklego fenomenu artystycznego. Nałkowska nie była jednak ostatecznie przekonana o randze swych nowel. Nie oznacza to, by odkrycie klucza do opisanego doświadczenia dokonało się u niej mimochodem. Odwrotnie. Zdobyta w *Dziennikach czasu wojny* jasność widzenia staje się atutem, bez którego trudno sobie wyobrazić *Profesora Spannera* albo *Dzieci w Oświęcimiu*. Po między *Medalionami* a – jakże różnymi – przedwojennymi powieściami, znajduje się utwór, ukazujący radykalną zmianę optyki przez Nałkowską. Są nimi *Dzienniki czasu wojny*. Na nich też skupia się Drewnowski (*Jasność takiego widzenia* oraz *Intymistyka po wojnie*). Co ciekawe, pani Zofia zupełnie nie zauważała nowatorstwa w podejściu do „niehumanitarnego czasu” u pisarzy młodej generacji – Różewicza, Szczepańskiego, Borowskiego. Tej nowej drogi nie dostrzegała zresztą wówczas duża część środowisk literackich (nagrody „Odrodzenia” nie otrzymały ani *Medaliony*, ani *Pożegnania z Marią*).

Umiejętność krytycznej autorefleksji, którą umożliwiał dziariusz intymny, stanowiła niezbędny warunek autorskiej iluminacji w trakcie pracy nad *Medalionami*. Mówiąc o dziennikach wojennych dotykamy kolejnego ważkiego tematu do-

magającego się osobnych analiz⁷. To bardzo ciekawy obszar. Znamienna – choć skądinąd zrozumiała – jest cechująca je niezwykła przenikliwość widzenia (*Dziennik wojenny* Leopolda Buczkowskiego), intelektualna dojrzałość (*Uwagi 1940-1942* Karola Ludwika Konińskiego), wieloaspektowe postrzeganie rzeczywistości i unikanie sztampy (na przykład *Dziennik okupacyjny* Stanisława Rembeka).

Osobną całość w *Porachunkach z XX wiekiem* stanowią szkice poświęcone pokoleniu urodzonemu w latach dwudziestych. Nie sposób myśleć o literaturze współczesnej bez tej utalentowanej, ale i jakże tragicznej generacji. Drewnowski łączy z nią nie tylko więź pokoleniowa, lecz także pierwsze wtajemniczenia literackie. Z perspektywy późniejszej biografii krytyka nie jest więc przypadkiem, że drugą połowę minionego stulecia rozpoczyna on od lektury *Widm* Tadeusza Gajcego. Legenda, która od początku otacza Baczyńskiego, Borowskiego, Gajcego, Trzebińskiego i innych byłaby martwa bez miasta, którego ulice naznaczone zostały ich młodzieńczą śmiercią (*Pamiętnik z warszawskich płomieni*). Ale można na to spojrzeć i z innej strony. Czy mit „miasta niepokonanego” byłby wciąż tym samym mitem, gdyby nie ich biografie?

Równie trudno dziś sobie wyobrazić Warszawę bez innej legendy – powstania warszawskiego. Zbyt wiele tekstów w całości lub w istotnej części odnosi się do tego wydarzenia, by je tu przywołać. Stanowią one autonomiczny i pokaźny zbiór. Mimo to nie mamy do dziś monografii tematyki powstańczej w dwudziestowiecznej polskiej poezji, prozie i dramacie. Opracowanie takie musiałoby uwzględnić też wątek socrealistyczny, a w nim nie tylko ostatnią część *Pokolenia* Bogdana Czeszki, *Manfreda* Adolfa Rudnickiego i *Rzeki płoną* Wandy Wasilewskiej, lecz również cyniczny inicjalny fragment powieści Kazimierza Brandysa *Człowiek nie umiera*. Niestety, niemal równie marginalne miejsce w powszechnej świadomości czytelnicy zajmuje dzieło, które należałoby jednym tchem wymieniać obok tych najważniejszych. Jest nim *Pierścionek z końskiego włosia* Aleksandra Ścibora-Rylskiego.

Przy okazji tej niesłusznie zapomnianej powieści chciałbym poruszyć kwestię, do której odsyłają perypetie z drukiem *Pierścionka*... Chodzi o sprawę niezwyklej wagi, której środowiska akademickie zdają się wciąż niedoceniać. Pisze Drewnowski:

Oszłołomieni [...] przyborem literatury z emigracji i literatury drugiego obiegu nie dość pamiętamy o konieczności rewindykacji dotyczących również [...] literatury krajowej. Ileż można wskazać przykładów, gdy wydawcy z przyzwyczajenia wznawiają nadal teksty nieżyjących już autorów w wersji niegdyś gruntownie przez cenzurę zmasakrowanej. Nade wszystko nie szuka się rzeczy [...] pogubionych po drodze – zatrzymanych przez cenzurę lub wydawców. W papierach pisarzy czy ich bliskich, w archiwach wydawnictw, [...] w działach rękopisów naszych bibliotek znajdzie się z pewnością niejeden tekst z ubiegłej epoki, który nie trafił ani do emigracyjnego wydawnictwa, ani do drugiego obiegu, pozostaje zapomniany i bezpieczny, czeka na odszukanie i wydobywanie.

To wielkie zadanie, przed jakim stoi edytorstwo dwudziestowieczne. W tej dziedzinie jesteśmy na etapie nie „porachunków”, ale „przymiarki do porachunków”.

Nawet w zbiorach po pisarzach uznanych jest ciągle coś do odkrycia (dla przykładu światła dziennego nie ujrzała do tej pory poważna część dorobku Jerzego Szaniawskiego). Drewnowski przytacza odnalezione przez siebie fragmenty tłumaczenia *Mysli* Ralpa W. Emersona (erudycyjny szkic *Śladami Emersona przez polską literaturę*). A ile jest tekstów, o których istnieniu wiemy, a które wciąż mają status rękopisu (choćby pokaźne objętościowo dzienniki Wiktora Woroszyńskiego czy Adolfa Rudnickiego).

W niespisanym rejestrze zaległości wobec ubiegłego stulecia znajdują się również zobowiązania wobec konkretnych twórców, którym wypadałoby przywrócić należną im pozycję. Problem nie dotyczy zresztą tylko ludzi pióra (o czym przypomina *Malowana kontrutopia* poświęcona pamięci i malarstwu Bronisława W. Linkego). Tu lista jest dość długa. Nieco arbitralnie i wrywkowo przywołam kilku odstawionych „na boczny tor”. Są w tym gronie artyści znani i całkowicie anonimowi; wszyscy są konsekwentnie pomijani, prawie nieobecni w artykułach i badaniach naukowych: Zbigniew Uniłowski, Jerzy Krzysztoń, Jerzy Kamil Weintraub, Stanisław Czycz.

Książka Drewnowskiego nie daje panoramy dwudziestowiecznej literatury, bo dać jej nie może. Zbyt rozległy obszar ma przed sobą, by się z nim zmierzyć. Relatywnie mało w niej o epoce socrealizmu, literaturze Holokaustu (poza *Widmem nowego zła* o Kertészu), nieobecna jest Nowa Fala i tzw. nurt wiejski. Rozpiętość problematyki nie jest – jak się zdaje – jedynym powodem nieobecności niektórych zagadnień. *Porachunki z XX wiekiem* to – poza wszystkim innym – osobiste spojrzenie wstecz, pisane w równym stopniu przez badacza, co uczestnika wspomnień. Nie pozostaje to bez wpływu na ich dobór.

Sławomir BURYŁA

Abstract

Sławomir BURYŁA
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

A private summary

Book review: Tadeusz Drewnowski, *Porachunki z XX wiekiem. Szkice i rozprawy literackie* [‘Matters to Settle With the 20th Century. Literary sketches and theses’], Cracow 2006.

Drewnowski’s book is this scholar’s personal summary of, and a settlement of accounts with, the past century in the Polish literature, his own hopes and lost opportunities.

⁷ Zob. P. Rodak *Wojna i zapis (O dziennikach wojennych)*, „Teksty Drugie” 2005 nr 6.

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ

Nietzscheańskie aporie prawdziwości

Za jednego z najradykałniejszych krytyków bożka prawdy, za myśliciela, który na widok Alethei głośno zawołał „bogini jest naga”, uchodzi Nietzsche. Czy jednak Nietzsche w pełni wyzwolił się od jej czarów – nie jest to pewne. Co więcej, może właśnie dalsze trwanie uroku prawdy jest w jego rozważaniach najciekawsze.

I.

Mówić i czynić. Przede wszystkim rozważmy, czy w ogóle istnieje u Nietzschego coś takiego, jak określona w jakiś sposób koncepcja prawdy, czyli jakiś intelektualny pogląd, który da się wyodrębnić z mnogości wieloznacznych sądów. Czy jego styl aforystyczny pozwala na ustalenie – zrozumienie – o czym mówi on w licznych wypowiedziach dotyczących prawdy? Nietzsche celowo miesza różne poziomy refleksji, łączy odmienne jej aspekty, używa równocześnie wielu tonacji. Jest to świadomie przyjęta, właściwa jego piarstwu metoda, ale może najsilniej przejawia się ona, gdy dotyka kwestii prawdy. Pojawia się więc pytanie, czy warto rozsupływać ten zaplątany przez niego węzeł idei. Jednakże, niejako paradoksalnie, to splątanie okazuje się odkrywczym, inspirującym i ważne dla myślenia o prawdzie właśnie. Wieloznaczności charakteryzujące wypowiedzi Nietzschego odpowiadają bowiem rzeczywistości prawdy. Prawda – jeden z czarów tej bogini na tym bowiem polega – jest trudna do zobaczenia i niemożliwa do odrzucenia. Może zatem właśnie aforystyczny styl, a nie systematyczna, jednorodna refleksja stanowi właściwy dla niej język. Ostrożniejsi niż Nietzsche myśliciele kroczą zazwyczaj jedną drogą: analizy logicznej, określania kryteriów, definiowania formuł, krytyki poszczególnych prawd etc. Zawieszają zarazem inne ścieżki refleksji, a w imię jasności świadomie wybierają jednostronność. Nietzsche natomiast zamiast bezpiecznego

obszaru uproszczeń zdecydował się na bezkres oceanu. Nieostrożnie. Lecz ostrożność nigdy nie figurowała na liście jego cnót. Dzięki temu mamy splątany węzeł problemów, który pokazuje więcej i sięga głębiej niż definicyjne kłopoty innych. Zarazem jednak ten węzeł jest trudniejszy do pojęcia i bardziej narażony na niebezpieczeństwa niekończących się nieporozumień. Aforyzm jest myślą, która musi stać na własnych nogach bez podpierania się systemem, a za swą zwięzłość, wielostronność, wieloznaczne opalizowanie i estetyczne walory płaci słabością wobec odbiorcy. Platon powiadał, że szaleńcem jest, kto swe najcenniejsze myśli powierza pismu, a po dwakroć szalony jest, kto swe myśli powierza aforyzmowi. Tego uczy historia Nietzschego.

Rozważany przez Nietzschego problem prawdy wykracza poza granice logicznego określania warunków prawdziwości zdań. Nietzsche, jak po nim Heidegger, a wielu przed nim, nie rozważa prawdy jako problemu logiki, lecz jako kwestię poprzedzającą logikę i niejako od logiki niezależną. W tak postawionym pytaniu o sens prawdy nie chodzi o to, kiedy zdanie jest prawdziwe, lecz o to, czy i jak w ogóle możliwa jest prawdziwość zdań. Kwestie logiki nie pojawiają się u Nietzschego, a jego rozważania dla logików nie mają żadnego znaczenia.

Rozważania Nietzschego o prawdzie oddają klimat duchowy swych czasów. Wiele różnych „teorii” prawdy narodziło się na przełomie XIX i XX wieku, odrzucano wtedy stare idee, a świadomość potrzeby nowego rozumienia prawdy była powszechna. U Nietzschego znajdujemy więc obiegowe problemy epoki i jego własne na nie odpowiedzi, dwa zjawiska ściśle ze sobą związane i często mylone. Nie jest to dziwne, gdyż myślenie „nie na czasie” musi posiadać dość dobrą znajomość swoich czasów, by się im przeciwstawiać. Płyne stąd dla czytelnika morał, by próbował się nie pogubić w tym labiryncie. Jedną z pułapek jest pozytywistyczna krytyka metafizyczności prawdy, krytyka, która stanowi pewne tło duchowe Nietzscheańskich rozważań, lecz nie ich istotną treść. Nietzsche nie był pozytywistą, lecz do pozytywistycznej destrukcji musiał się ustosunkowywać, bo była ona tematem dnia. Nie chodzi o to, że sam współtworzył pozytywistyczną krytykę, raczej stanął w obliczu jej dokonania się, niejako *post factum*, i rozwinął własne rozumienie kwestii prawdy w języku woli mocy, co samo przez się dalekie jest od pozytywizmu. „Bóg umarł” – mówi Zaratustra. Śmierć bogów podobnie jak śmierć prawdy (są one niejako tożsame) dla wielu była tematem dnia. Wielu ją głosiło i rozważało w czasach Nietzschego, lecz to nie Zaratustra zabija boga, on przybywa z Persji do Europy, w której już się to dokonało. Mówiąc „Bóg umarł” nie dokonuje bogobójstwa, ale opisuje zaistniały fakt kulturowy. Nietzsche także żyje w kulturze, w której bogini prawdy została już zdetronizowana. Pozytywizm i nauka odrzuciły „rzeczy same w sobie” w imię zjawisk, a „prawdę rzeczy” zastąpiły koherencją lub użytecznością. Nietzsche sam nie musiał tego robić, bo to się już dokonało; powtórzył oczywiście wiele z tych tez krytycznych pod adresem starego sensu prawdy, lecz nie były to jego własne odkrycia. Natomiast jako człowiek myśli musiał się jakoś znaleźć wobec faktu detronizacji absolutnej prawdy. Celem myślenia zawsze była – i jest nadal – prawda, a jeśli prawdy nie ma, to co pozosta-

je do roboty myślicielowi? Nietzsche jako jeden z niewielu stawia sobie to dramatyczne pytanie, dlatego nie idzie z duchem swojej epoki, w której rozlega się piekielna „wrzawa wolnych duchów” oznajmiających śmierć boga i prawdy. Człowiek musi nauczyć się nowego życia w świecie pozbawionym transcendencji (główna troska Zaratustry), myśliciel musi znaleźć nowy sens prawdy, jeśli chce pozostać myślicielem. Innymi słowy, chodzi o to, w jaki sposób myślenie dalej jest możliwe wobec nihilizmu prawdy. Nihilizm to dla Nietzschego fakt, do którego musi się ustosunkować. Mamy do czynienia z taką sytuacją historyczną, kiedy „nihilizm puka do drzwi”. Nietzsche niewątpliwie powtarza wiele nihilistycznych tez w kwestii prawdy, stanowią one dlań bezpośredni myślowy kontekst, lecz stanowi to tylko wstęp do najistotniejszych rozmyślań o prawdzie. Najważniejsze natomiast okazuje się trwanie życia (i myśli jako formy życia) po śmierci boga. Zadanie to ma według Nietzschego polegać na reinterpretacji woli prawdy w terminach życia i woli mocy: wola prawdy nie jest dążeniem czysto duchowym (ugruntowanym w idealizmie), lecz ma swe korzenie w życiu jako naturalnym procesie. Wola mocy staje się dla Nietzschego zatem podstawą sensu prawdy. Inaczej niż jego współcześni, nie zadowala się koncepcją koherencji czy zgodności z kryteriami, lecz szuka nowej podstawy dla prawdomówności i rozwiewania złudzeń. Innymi słowy, zachowuje wymiar metafizyczny rozważań o prawdzie (wszak był ostatnim metafizykiem wedle Heideggera!), wykracza poza nihilizm metafizyczny i poza redukcje konwencjonalistyczne czy utylitarystyczne (jest „nie na czasie”).

Jeśli idealistyczna wola prawdy da się reinterpretować jako wola mocy, czyli jako naturalistyczny instynkt życia, to prawda zostanie uratowana przed nihilizmem. Jest to osobiście, „życiowo” ważne, bo wtedy Nietzsche-pisarz i myśliciel (za jakiego się niewątpliwie uważa) może dalej działać, odkrywając i oznajmiając nowe prawdy, a także rozwiewając wiele fałszywych złudzeń epoki. To, co Nietzsche mówi o prawdzie oraz to, co robi z prawdą, to dwa aspekty jednej całości. Rozważając Nietzscheańskie myślenie o prawdzie – a trudno je pominąć, bo stało się ono już pewnym stereotypem – trzeba więc brać pod uwagę nie tylko to, co mówi on o prawdzie, lecz także to, co myślowo robi z prawdą. To, co mówi, stanowi tylko fragment tego, co myśli, drugą częścią myślenia jest tworzenie prawd nowych. Innymi słowy, Nietzsche nadal szuka prawdy, zwalcza kłamstwo i złudzenie. Domaga się, by myśl była *sans illusion*. Nietzsche w tym, co robi myśląc, akceptuje wartość prawdomówności, nie chce zwodzić ani ludzi, lecz krytycznie analizować złudzenia. A zatem ideał prawdy nie opuścił go całkowicie. Nie ma tu jednak sprzeczności, gdyż to właśnie dzięki krytyce prawdy absolutnej możliwe jest odkrywanie nowych prawd: historycznych, zmiennych i perspektywicznych. Ukształtowany stereotypowy obraz Nietzschego nie uwzględni tego drugiego momentu, pokazuje go tylko jako nihilistę, który powiedział prawdzie „nie”, nie troszcząc się o to, co po tym pozostanie, nie znajdując „tak”. Jednakże dla Nietzschego mówienie „nie” było usprawiedliwione tylko o tyle, o ile stanowiło niezbędny warunek jakiegoś „tak”. Był wrogiem czystej negacji, uważając ją za objaw braku zdrowia psychicznego, za niewolę wobec resentymentu.

Nietzsche nie tylko jednak „robi” prawdę, lecz też właśnie dlatego nie traci zainteresowania próbami zrozumienia, czym jest prawda, a przede wszystkim – dla czego i jak jest ona ważna. Nie zadowala się koherencją ani użytecznością. Stając oko w oko z nihilizmem, szuka nowego sposobu myślenia o prawdzie. W tym też sensie czar dwóch bogiń: Mai – rządzącej pozorem i złudzeniem oraz Alethei – będącej dla wszystkich widoczną, „o niewzruszonym sercu dobrze zaokrągloną” prawdą, nie opuścił go całkowicie.

Skoro uznamy, że naczelnym pytaniem Nietzschego jest to, w jaki sposób zachować się wobec nihilizmu, wtedy oczywistym staje się, dlaczego w jego pismach tak ściśle są ze sobą splecione dwie warstwy: krytyczna i kreatywna. Mówienie „tak” i „nie” to jeden głos, który musi być słyszany jako całość. Własny pogląd Nietzschego budowany jest na gruzach zostawionych przez nihilizm i wyrasta z tej właśnie sytuacji. Opis sytuacji i remedium na jej niedogodność muszą zatem pojawiać się wspólnie.

W zwięzłym, aforystycznym stylu pism Nietzschego te dwa różne wątki trudno odnaleźć i odróżnić, ale nie jest to niemożliwe. Natomiast w powszechnym odbiorze ten pierwszy zdecydowanie dominuje nad drugim, aż do jego zniknięcia. Wszystkim z łatwością narzuca się nihilistyczna krytyka prawdy. Dzieje się tak, bo jest ona i skądinąd szeroko znana, należy do stereotypów myślowych nie tylko epoki Nietzschego, ale także i naszych czasów, *vide* Rorty. Ten stereotyp mówi: prawda to kłopotliwe bóstwo, o którym najlepiej zapomnieć. Nikt już nie pyta, jak, a zwłaszcza, czy myślenie jest nadal możliwe, skoro nie ma prawdy. W ten sposób powstaje konstrukcja myślowa utożsamiająca Nietzschego z nihilistą prawdy. Ten obraz jednak domaga się dekonstrukcji. Nie polega ona na tym, by przyjąć równie symplicystyczne twierdzenie, że Nietzsche był obrońcą prawdy. Nie był. Lecz dokonał czegoś znacznie ważniejszego: posunął się o krok dalej poza nihilizm ludzkiej debaty o prawdzie. Był poszukiwaczem wolnego od złudzeń myślenia o prawdzie. Błędem więc jest każda próba zamknięcia go w uproszczonej formule. Znika wtedy cały dramatyzm jego pytania: jak myślenie jest nadal możliwe po upadku prawdy?

Z owych dwóch wyróżnionych powyżej w pismach Nietzschego wątków jeden jest oryginalny, stanowiący swoisty wkład jednostkowy myśliciela, drugi – popularny i stereotypowy. Znamienne, że nieuważne czytanie wydobywa to, co i tak znane (a więc łatwe), nie zauważa zaś tego, co interesujące i inspirujące dzięki swej niezwykłości i dalekosiężności (a więc trudne). Gdyby Nietzsche w swych pismach mówił tylko o upadku bogini prawdy, nie byłby wart czytania, jest to przecież hałas od dawna głuszący wszystko inne i rozbrzmiewający coraz silniej. Jego pisma są ważne ze względu na drugie pytanie: z czym zostajemy po obaleniu prawdy?

2.

Nieco historii. Nietzsche w *Zmierzchu bożyszc* dość wyraźnie określił swoje miejsce w dziejach rozumienia prawdy. Historia prawdy zaczyna się dłoń od Pla-

tona. Tu „świat prawdziwy” jest osiągalny tylko dla mędrców i cnotliwych. Prawda to ezoteryczna wiedza o ideach. Świat jeszcze nie został na dobre rozdarty, jedyną rzeczywistością jest dziedzina idei. Następnie świat prawdziwy, będąc nadal docześnie nieosiągalnym, zostaje obiecany mądrym i cnotliwym. To już światopogląd chrześcijański. Idea prawdy staje się w nim subtelniejsza, bardziej tajemnicza i dwuznaczna. Jako dalszy krok w historii prawdy wymieniony jest Kant. Świat prawdziwy (rzeczy same w sobie) jest nieosiągalny i nie do udowodnienia, lecz stanowi pocieszenie i nakaz. Nietzsche mówi metaforycznie: „W głębi stare słońce, ale przebijające się przez mgłę i sceptycyzm”¹. Dalej w dziejach idei prawdziwego świata następują dalsze kroki sceptyczne. Świat prawdziwy nie został osiągnięty, lecz to nie znaczy, że jest nieosiągalny. Będąc nieznanym, może zostać poznany. Nie stanowi on już ani pociechy, ani nakazu. To „szary świt. Pierwsze ziewnięcia rozumu. Kogucie pianie pozytywizmu”². Wreszcie pojęcie świata prawdziwego zostaje odrzucone. Okazuje się ono nieprzydatne. Nietzsche pisze: „Jasny dzień; śniadanie, powrót *bon sensu* i pogody ducha; rumieniec wstydu u Platona; piekielna wrzawa wszystkich wolnych duchów”³. Na koniec tych dziejów sensu prawdy określone zostaje miejsce Nietzschego: „Pozbawiliśmy się już świata prawdziwego: jaki świat pozostał? może pozorny?... Ależ nie! Wraz ze światem prawdziwym pozbawiliśmy się także świata pozornego! (południe; chwila najkrótszego cienia; koniec najdłużej trwającego błędu; zenit ludzkości; INCIPIT ZARATU-STRÄ)”⁴.

Jest to historia pewnego błędu w dziejach ludzkiego myślenia. Błędem tym było określone rozumienie prawdy, najkrócej zwane platonizmem. Czy krytyka błędnego rozumienia prawdy jest równoznaczna z refutacją problemu prawdy, czyli z zaniechaniem pytania o prawdę, z szukaniem „prawdy o prawdzie”, czy też raczej jest próbą i początkiem nowego o niej myślenia? Powyższy fragment wydaje się jednoznacznie wskazywać na to ostatnie. Krytyka prawdy jawi się w nim jako środek, nie zaś jako cel sam w sobie. Pozytywizm to jedynie „pianie koguta”, sam początek dnia, lecz jeszcze nie dzień. Nihilizm okazuje się „piekielnym wrzaskiem wolnych duchów”. Mało pochlebne to określenie i trudno byłoby przypuścić, że Nietzsche identyfikuje się z tym wrzaskiem. Zresztą wymienia po nim następne stadium rozumienia prawdy, a jest nim południe, co w jego języku oznacza najwyższe poznanie i mądrość.

O tym ostatnim stadium powiada się: „Pozbawiliśmy się świata prawdziwego: jaki świat pozostał? może pozorny?... Ależ nie! Wraz ze światem prawdziwym pozbawiliśmy się także świata pozornego!”. Słusznie. Jeśli świat doświadczenia i ży-

¹ F. Nietzsche *Zmierzch bożyszc, czyli Jak filozofuje się młotem*, przekł., opr., posł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 25.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 26.

cia, czyli świat widzialny, był zwany pozornym jako przeciwieństwo niewidzialnego „prawdziwego świata”, to oczywiście po zniknięciu świata prawdziwego znika i pozorny rozumiany jako jego zaprzeczenie. Świat zjawisk zostaje uwolniony od degradującej go kwalifikacji pozorów. Ten świat widzialny, fenomenalny, zwany dawniej złudzeniem, okazuje się jedyną rzeczywistością wolną już od kwalifikacji „prawdziwa” czy „pozorna”. Zjawisko, fenomen staje się rzeczą samą, ich dychotomia znika, a fenomen przestaje być złudzeniem. Poza widzialnym nie ma innego bytu. Stąd też „wraz ze światem prawdziwym pozbawiliśmy się także świata pozornego”. Empiryczny widzialny świat, w jakim Nietzsche chce myślowo przebywać, nie jest pozorem, lecz ma walor rzeczywistości.

„Wraz ze światem prawdziwym unicestwiamy też świat pozorny.” A także: „Heraklit na wieki będzie miał rację, co do tego, że byt jest czystą fikcją. Świat «pozorny» jest jedynym, świat «prawdziwy» został tylko dokłamany”⁵. Nietzsche odrzuca dychotomię światów, lecz nie jest od niej całkowicie wolny. Ukryła się ona w jego rozumieniu rzeczywistości. Schopenhauerowski prawdziwy świat woli kryjący się za przedstawieniami – czarami Mai – staje się u Nietzschego fenomenalnym światem życia, podczas gdy wytwory intelektu nabierają iluzyjności. Innymi słowy, widzialny świat zjawisk jest rozumiany jako ten, który się ukazuje przez zerwanie zasłony Mai, jako odsłonięta dionizyjskość żywiołu woli.

Powstaje pytanie, czy Nietzsche, odrzucając metafizyczną dychotomię, neguje tym samym odróżnienie prawdy od fałszu, rzeczywistości od pozorów, trafności sądu od błędu? Innymi słowy, czy krytyka metafizyki jest nihilizmem prawdy? Zanim znajdziemy odpowiedź na to pytanie, zauważmy tylko, że w powyższym fragmencie, odrzucając metafizykę, Nietzsche nazywa ją „błędem”, czyli nieprawdą, posługuje się więc nadal tradycyjną kwalifikacją sądów, dzielącą je na prawdziwe i fałszywe.

Nietzsche zatem nie jest obrońcą ani pozorów, ani fałszu. Odrzucanie metafizycznego pojęcia „prawdziwej rzeczywistości” nie zawiera w sobie postulatu kłamstwa ani ideału życia w złudzeniu. Przeciwnie, Nietzsche po to obala dychotomię metafizyczną, by uwolnić się od fałszywej iluzji. Gdy ginie metafizyczny „prawdziwy świat”, ginie też sprzężony z nim „świat pozorów” na mocy zależności logicznej łączącej oba te pojęcia. Odrzucając „prawdziwy świat” Nietzsche odrzuca też pozorność tego, co widzialne. Jest to początek – *incipit Zarathustra* – nowego myślenia o prawdzie, fałszu, błędzie i złudzeniu, początek myślenia uwolnionego od metafizycznego błędu pojęcia bytu transcendentnego.

3.

Prawdy odkryte. Spójrzmy na pytanie o prawdę i sposób jej rozumienia od innej strony. Czy Nietzsche jako myśliciel w ogóle mógł radykalnie odrzucić prawdę? Czy obalając jej metafizyczny sens – jako rzeczywistości innej niż widzialna –

mógł całkowicie pozbawić się prawdomówności? Do czego by wtedy dążył w swym pisarstwie?

Nietzsche jest myślicielem i pisarzem. Jako pisarz chce być wiarygodny i pragnie dobrego rozumienia p r a w d, które głosi. Traktuje on niezwykle poważnie swoją myślową misję w dekadentckiej nihilistycznej Europie: widać to wyraźnie w każdym fragmencie jego pism. Czyżby chciał tylko mnożyć i rozsiewać dalsze złudzenia? Jeśli żadna prawda nie jest możliwa, to główna forma woli mocy Nietzschego: pisarstwo, nie może się realizować. Wszak prawda jest nadal zasadniczą cnotą myśli – innej nie wynaleziono – nawet jeśli myślenie jest tylko jedną z postaci życia.

Pathos mówienia prawdy jest nicią przewodnią pism Nietzschego (co nie kłóci się z jego refutacją idealistycznej „woli prawdy”). Prawdomówność jest dlań główną cnotą myśliciela. Wiele na to wskazuje. *Ecce Homo* ma powiedzieć prawdę o Nietzschem, który ostrzega: „nie bierzcie mnie za kogo innego”⁶, a jest to ważne, bo wiem krytycy przedstawiali tylko „wywroconą do góry nogami prawdę”⁷, czyli pisali o nim fałszywie. Tekst ten roi się zarówno od wezwań do mówienia prawdy, jak i wskazań na różne kłamstwa epoki, wśród których ludzkość żyje. Szczególnie często słowo „prawda” pojawia się jako kwalifikacja własnych osiągnięć myślowych autora: „Byłoby sprzeczne ze mną, gdybym już dziś oczekiwał uszu i rąk dla moich prawd”⁸. Nietzsche uważa swoje odkrycia nowych prawd za zasługi i wymienia je. O *Genealogii moralności* pisze więc: „Prawdą pierwszej rozprawy jest psychologia chrześcijaństwa: narodziny chrześcijaństwa z ducha resentymentu, nie zaś jak się wierzy z „ducha”, a dalej: „Piorun prawdy ugodził właśnie w to, co wznosiło się dotąd najwyżej... Co dotąd się prawdą zwało poznano jako najszkodliwszą, najprzebieglejszą, najpodziemniejszą formę kłamstwa”⁹. O sobie Nietzsche powiada: „Przemawia ze mnie prawda. Lecz moja prawda jest straszna, bo dotąd zwano kłamstwo prawdą. [...] Ja pierwszy prawdę odkryłem przez to, że kłamstwo jako kłamstwo odczułem – zwąchałem. [...] gdy prawda zetrze się z kłamstwem tysiącleci”¹⁰. W *Tako rzecze Zarathustra* twierdzi, że „prawdę tworzy”, a cnotą Zarathustry jest „mówić prawdę i dobrze godzić strzałami”¹¹. To „dekadenci potrzebują kłamstwa”¹², natomiast, wedle Nietzschego, „teraz jest więcej niż kiedykolwiek na czasie i potrzebne: mówić prawdę”¹³.

⁶ F. Nietzsche *Ecce Homo*, przeł. L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 3, także s. 34.

⁷ Tamże, s. 34.

⁸ Tamże, s. 33.

⁹ Tamże, s. 66, 79-80.

¹⁰ Tamże, s. 74.

¹¹ Tamże, s. 60 i 75.

¹² Tamże, s. 42.

¹³ F. Nietzsche *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, posł. K. Michalski, Znak, Kraków 1996, s. 83.

W przedmowie do *Antychrysta* Nietzsche wymienia warunki niezbędne dla rozumienia jego prawd:

Trzeba być rzetelnym w rzeczach duchowych aż do twardości, by choć tylko znieść moją powagę, moją namiętność. Trzeba obytem być z życiem na górach – mieć godną politowania gadaninę o codziennej polityce i samolubstwie ludów p o d sobą. Trzeba zobojętnieć, trzeba nie pytać, czy prawda jest pożyteczna, czy się dla kogoś fatalnością staje. [...] (potrzebne jest) nowe sumienie dla prawd, które dotąd były nie m e.¹⁴ (Wszystkie podkreśl. moje – H.B.-G.)

Nietzsche nie tylko zmierza do prawdomówności i odkrywania nowych prawd, lecz zajmuje się także refutacją fałszywych idei i kłamstw. Nie na darmo był zwany krytykiem kultury. Wiele najważniejszych idei swoich czasów przefiltrował przez własną krytyczną analizę. Nie była to próżna zabawa, lecz służyła zasadniczemu zadaniu mówienia prawdy. Kłamstwo ma dla Nietzschego równie silnie sens negatywny, jak prawda i prawdomówność pozytywny. To dekadenci kłamią, oni „potrzebują kłamstwa”¹⁵.

Fałsz, kłamstwo, błąd – to główne oskarżenia, jakie Nietzsche kieruje pod adresem krytykowanych koncepcji i idei, podczas gdy przeciwstawiane im poglądy noszą dlań cechę prawdziwości. Siedliskiem wielu fałszywych sądów jest filozofia, zarówno nowożytna, jak i dawna: „Z tą całą waszą miłością do prawdy tak długo, tak uporczywie, z takim hipnotycznym odrętwieniem zmuszacie się do f a ł s z y w e g o, to znaczy stoickiego widzenia natury, że już nie potraficie widzieć jej inaczej”¹⁶. Tu ukazuje się cały gęsty problemowo splot znaczeniowy słowa „prawda” u Nietzschego. Odrzuca „miłość do prawdy” jako fałsz, czyli miłość do prawdy odrzucona jest w imię prawdy. Metafizyczna koncepcja prawdy jest zaprzeczeniem prawdy, jest fałszywa. Historia myśli roi się od najróżnorodniejszych fałszów i błędów, czyli od nie-prawd. Prawdziwość i prawdomówność jednak nadal jest podstawową kwalifikacją myśli. „To, co ludzkość dotychczas rozważała poważnie [...] (to) czyste majaki, surowiej mówiąc, kłamstwa”¹⁷. Do tych kłamstw należy wedle Nietzschego nie tylko koncepcja transcendentnej „prawdziwej rzeczywistości”, lecz również doktryny moralne, które zaliczyć trzeba „do rzędu ułud, pozorów, urojeń, błędów”¹⁸.

Trudno wyliczyć wszystkie stare prawdy, jakie Nietzsche atakował jako błędy i złudzenia w imię własnej prawdomówności. Wiele zinstytucjonalizowanych

¹⁴ F. Nietzsche *Antychryst. Próba krytyki chrześcijaństwa*, przeł. L. Staff, posł. T. Siczkowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 5.

¹⁵ F. Nietzsche *Ecce Homo*, s. 42.

¹⁶ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem. Preludium do filozofii przyszłości*, przekł., opr., posł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 17.

¹⁷ F. Nietzsche *Ecce Homo*, s. 31.

¹⁸ F. Nietzsche *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, posł. T. Macios, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 9.

kłamstw i iluzji epoki trafiło pod jego młot. Przedstawiał to w niezwykle obrazowy sposób: „Wiatr silnie dmie wśród drzew i wszędzie spadają owoce – prawdy. Jest w tym marnotrawstwo nadmiernie bogatej jesieni, stopa potyka się o prawdy, zdeptuje nawet niektóre na śmierć...”¹⁹. Lecz te „prawdy” zostały zdeptane ze względu na ich fałszywość, innymi słowy, w imię prawdy, gdyż okazały się złudzeniem, błędem, omamieniem, czyli nieprawdą.

Nietzsche swoje stanowisko wobec prawdy określił też w następujący sposób: „O sancta simplicitas! W jakże osobliwym uproszczeniu i zafałszowaniu żyje człowiek!... jakże potrafiliśmy rozkoszować się naszą ignorancją”²⁰. Zadaniem, które sobie stawia, jest rozwiewanie naiwności, uproszczeń, pokonywanie braku samorozumienia epoki, wyjawianie kłamstw i samozakłamań. Nie ma w horyzoncie pisarskim Nietzschego innego celu niż znajdowanie prawdy. W tym też prawdy o prawdzie. Obrona prawdy i krytyka prawd stapiają się w jedną konsekwentną postawę myślową. Atak na tradycyjną fortecę prawdy niezbędny okazuje się właśnie w imię prawdy.

Nietzsche obrońcą prawdy?! Tak. Istnieje niewątpliwie też i taka maska Nietzschego. Maski służą jednak nie tylko wprowadzaniu w błąd, lecz też podkreślaniu tego, co ważne w roli aktora. Nietzsche określał swe pisarstwo jako „pisanie krwią” i miał na myśli poważne myślenie znajdujące prawdy nowe i lepsze od starych: „Kto krwią i w przypowieściach pisze, nie chce by go czytano, żąda, by się go n a p a m i ę ć u c z o n o”²¹. Dionizyjska myśl jest nie tylko zabawą dziecka, ma też swą stronę poważną.

4.

Analiza przeciw moralizowaniu. Nietzsche, powołując się na Stendhala, uważał, że myśliciel ma być *sec, clair et sans illusion*. Była to jego dewiza. Zawiera się w niej pochwała umysłu analitycznego przeciw moralizatorskiemu. Moralizowanie należy zostawić kaznodziejom, to nie zadanie myślicieli. Stąd też często pojawia się u Nietzschego twierdzenie o „pozamoralnym sensie” zjawisk, który wyraża zamiar ich opisanie, a nie ocenianie. „Pozamoralny sens” dobra i zła jest analizą tych pojęć, wiwisekcją, chemią ich znaczenia, spojrzeniem na nie z zewnątrz. Podobnie „pozamoralny sens” prawdy kieruje ku obserwacji i analizie, jest sposobem uzyskania dystansu wobec prawdy, by móc ją lepiej zrozumieć.

Jeden z wczesnych, niepublikowanych tekstów Nietzschego nosi taki właśnie tytuł: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*²². Tekst ten stał się obiektem

¹⁹ F. Nietzsche *Ecce Homo*, s. 67.

²⁰ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, s. 33.

²¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1905, s. 47.

²² F. Nietzsche *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli, t. III 2, Berlin 1973, s. 369-384. Dalej cytowane jako KGW.

pewnej mody, mimo że, *primo*, trudno ustalić, do jakiego stopnia są to tylko notatki z lektur zawierające obiegowe slogany, a do jakiego już jakieś własne opinie, *secundo*, nigdy nie został opublikowany za życia autora, czyli nie był traktowany poważnie. Istotnie ważny wydaje się w nim przede wszystkim tytuł, gdzie pojawia się typowy i oryginalny zwrot „pozamoralny sens prawdy”, który jasno wskazuje na to, że Nietzsche pragnie wystąpić jako analityk pojęcia i problemu prawdy, nie zaś jako kaznodzieja nawołujący do prawdomówności. Prawda wymaga analizy, a nie „miłości prawdy”, „woli prawdy” czy moralizującej czci. Nie jest też ona obowiązkiem moralnym – to zbyt słabe dla Nietzschego. Prawdę, po analitycznej krytyce jej iluzorycznych koncepcji, trzeba związać z jedyną rzeczywistością – dotąd uważaną za „nieprawdziwą” – czyli ze światem widzialnym, który później nazywany jest przez Nietzschego wolą mocy.

Trudno byłoby całościowo zrekonstruować Nietzscheańską analityczną krytykę zastanych przeświadczeń o prawdzie. Mamy tu raczej pojedyncze strzały (strzały z łuku Zaratustry) skierowane nie tyle w stronę wyraźnie określonego wroga, lecz w stronę modelowych pojęć. Do takich należą: „wola prawdy”, „miłość prawdy”, „męczeństwo za prawdę”. W sarkastycznej ironii wobec tych terminów wyraża się przede wszystkim wspomniane już powyżej przeciwstawione moralistycy analityczne nastawienie w stosunku do prawdy. Jest jednak i coś jeszcze więcej, a mianowicie szukanie nowych podstaw prawdy. „Wola prawdy” jest synonimem nastawienia idealistycznego, kultu rozumu tkwiącego w tradycji niemieckiej filozofii, dominacji intelektu nad życiem. Wiara w „wolę prawdy” to dla Nietzschego złudzenie, wyrażane przez filozofów, którzy przyjmują poznawcze dążenia człowieka za jego istotę, widząc w rozumności najważniejszą cechę dystynktywną ludzkości. Krytyka „woli prawdy” nie jest u Nietzschego niczym innym niż krytyką idealizmu, elementem negacji koncepcji „prawdziwego świata” ukrytego za światem widzialnym. I tylko w tym kontekście ma sens. Odrzucając zakorzenienie prawdy w rozumie, Nietzsche szuka innych jej podstaw. Odwołuje się do życia. Podejmuje wiele prób określenia genealogii „woli prawdy” i wykazania, że jest ona tylko maską innych instynktów, bardziej pierwotnych. W tekście *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* podkreśla, że umysł służy życiu także jako umiejętność maskowania słabości, że kłamstwo i konwencja pojawiają się obok prawdy i wspólnie należą do życia. Nie jest to negacja prawdy, lecz szukanie jej miejsca w życiu. W innym wczesnym tekście, *O patosie prawdy*²³, Nietzsche widzi źródło dążenia do prawdy w ludzkim szukaniu sławy. Rycerzem żądzy sławy jest filozof, a jego droga do nieśmiertelności wiedzie przez prawdę. Jak widać, inne niż czysta wola prawdy motywacje kryją się za jej kulem. Człowiek wiarą w nieśmiertelną prawdę rekompensuje swą śmiertelność. Obok prawdy istnieje jednak w życiu błąd i złudzenie, które często są równie ważne dla przetrwania, prawda stanowi więc raczej pozór niż realność życia. Oba te wczesne teksty – tak naiwne i powierzchowne – pokazują jednak wyraźnie

²³ KGW, s. 249-254.

kierunek poszukiwań Nietzschego w kwestii prawdy. Jest to negacja „woli prawdy” przypisywanej przez filozofów (niemieckich idealistów) człowiekowi oraz szukanie dążeń bardziej pierwotnych i instynktownych niż poznanie, dążeń leżących u podstaw rozumu, którym służy on jedynie jako narzędzie. Wola prawdy, jeśli istnieje, może być jedynie maską jakiegoś instynktu, a więc sama jest tylko złudzeniem. Nietzsche, szukając genealogii rzekomej „woli prawdy”, odkrywa zapomniane jej źródło naturalne.

Ten wątek „woli prawdy” jako złudzenia filozofów nie znika z myślenia Nietzschego. Szczególnie mocnym akcentem pojawia się w *Poza dobrem i złem* w części krytykującej filozofię niemiecką. Filozofowie dokonują ekspresji swej własnej osobowości, która staje się wyłączną prawdą ich systemów. Każda wielka filozofia była

osobistym wyznaniem swego twórcy, a także rodzajem mimowolnych i nieświadomych *memoires*; [...] Wobec tego nie sądzę, że ojcem filozofii jest „popęd poznania”, lecz że tu, jak i gdzie indziej, jakiś inny popęd posłużył się poznaniem (podkr. moje – H.B.-G.) jedynie jako narzędziem. Kto jednak podstawowe popędy człowieka rozpatruje pod tym względem, jak dalece mogły one właśnie tutaj być w grze jako inspirujące geniusze (bądź demony i kobolty) ten uzna, że wszystkie one już uprawiały filozofię i że każdy chciałby zbyt pochopnie ukazać siebie jako ostateczny cel istnienia i jako uprawnionego właśnie władcy wszystkich pozostałych popędów. Albowiem każdy popęd jest żądny władzy: i jako taki usiłuje filozofować.²⁴

Filozof wyrażając poprzez swój system siebie, a nie nieistniejącą „wolę prawdy”, jest w istocie rzeczy we władzy woli mocy. „Każdy popęd jest żądny władzy” to przecież nic innego niż formuła woli mocy. Filozofia ze swą idealistyczną koncepcją prawdy okazuje się zatem tylko wytworem woli mocy. Jej rzekoma „wola prawdy” jest przebraniem, maską, złudzeniem, za którym kryje się coś innego. „Wola prawdy” okazuje się więc tylko fałszem filozofów idealistycznych.

Nietzsche demaskuje „wolę prawdy” jako złudzenie, za którym dostrzega cień mitu „prawdziwego świata”, mitu, który był zasadniczym narzędziem i podstawą odmawiania rzeczywistości światu widzialnemu, światu życia. Jest to mit dominacji ducha nad życiem. W stworzonym modelowym pojęciu woli prawdy, którą tak krytykuje, kryje się skrótowy obraz całego idealizmu niemieckiego, obejmujący wiele jego aspektów. Jednym z nich jest „męczeństwo za prawdę”. „Strzeżcie się męczeństwa! Cierpienia «za prawdę»! [...] Męczeństwo filozofa, jego «poświęcenie dla prawdy» ujawnia ile w nim było z aktora i agitatora”²⁵.

Analizyczne, lecz nie nihilistyczne podejście do prawdy jest podkreślane przez Nietzschego nieustannie:

„Wola prawdy [...] C o w nas chce właściwie „prawdy”? [...] Założmy, że chcemy prawdy: a dla czego nie nieprawdy raczej? I niepewności? A nawet niewiedzy? Stań!

²⁴ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, s. 14-15.

²⁵ Tamże, s. 33-35.

przed nami problem wartości prawdy – a może to my stanęliśmy przed tym problemem? Kto z nas jest tu Edypem? A kto Sfinksem? [...] I czy ktoś uwierzy, że w końcu wydaje nam się, iż problem ten dotąd nigdy nie został postawiony – że po raz pierwszy to my go dostrzegliśmy, wzięliśmy pod uwagę, o d w a ż y l i ś m y s i ę n a n? Albowiem jest w tym ryzyko i zapewne nie ma większego.²⁶

Jest to zapewne najjaśniejsze określenie przez Nietzschego własnego stanowiska w rozważanej kwestii. Nie spotykamy tu sceptyka ani nihilisty. To głos analityka. Kryje się tu jednak też coś więcej. Fragment pokazuje, że to człowiek jest zadającym zagadkę Sfinksem – kwestia prawdy jest pytaniem powstającym w horyzoncie ludzkim (a nie boskim, nieśmiertelnym). To człowiek bywa prawdomówny (lub nie) i wobec tego musi rozumieć, co czyni wtedy, kiedy zna prawdę. Co Nietzsche ma na myśli, mówiąc, że „problem dotąd nigdy nie został postawiony”? O prawdzie napisano tomy. Jednakże o prawdzie transcendentnej, boskiej, Nietzsche zaś pyta o prawdę, która znajduje swą podstawę w świecie ludzkim. Nie neguje prawdy, lecz widzi, że wobec „śmierci boga” nowa, inna niż byt transcendentny podstawa prawdy musi zostać znaleziona lub prawda przypadnie, zginie razem z bogami. Człowiek zatem winien zapytać siebie o ważność swoich prawd, ale nie tylko o trafność określonych konkretnych twierdzeń, lecz o ważność samego pojęcia prawdziwości. „C o w n a s w ł a ś c i w i e c h c e p r a w d y? D l a c z e g o n i e (chcemy) nieprawdy raczej?”. W języku Nietzschego jest to pytanie o sens prawdy, czyli pytanie o to, jak prawda jest możliwa. Nie chodzi tu o refutację prawdziwości, lecz przeciwnie, o pytanie kierujące myśl w stronę prawdy.

W epoce krytyki pojęcia prawdy i zastępowania prawdy rzeczy przez zgodność z kryteriami – czyli w czasie, w którym powyższe pytania zostały zadane – Nietzsche widzi dalej niż inni. Dostrzega całą kruchość i słabość definiowania prawdziwości w kategoriach użyteczności lub zgodności z wymyślonymi kryteriami. Zagadka zadawana przez człowieka-Sfinksa, o której mówi Nietzsche, sięga głębiej: jest pytaniem o to, dlaczego kryteria mają być ważne? „Dlaczego chcemy prawdy, a nie nieprawdy raczej?”. Innymi słowy, czy i jak w czysto ludzkim świecie – „ludzkim, arcyłudzkiem” – prawda da się umocować, czy może być czymś więcej niż jedynie kaprysem myśli? Czy równie dobrze można by było chcieć nieprawdy? To nie są pytania sceptyczne czy nihilistyczne. Pokazują one, że Nietzsche rozumiał dobrze niepewność, w jakiej znalazło się pojęcie prawdy po odrzuceniu boskości i absolutności prawdy. W tym też sensie Nietzsche myślał o prawdzie w sposób wykraczający poza pozytywizm i nihilizm. Myślał metafizycznie, nie chodziło mu o obronę metafizycznej prawdy ugruntowanej w bycie transcendentnym, lecz o badanie podstaw dla kwalifikacji myśli jako prawdziwych lub złudnych. Dlatego też „historia pewnego błędu” nie kończy się na „piekielnej wrzawie wolnych duchów”, lecz dopiero po niej następuje wielkie południe człowieka.

W analityce sensu prawdy pojawia się ona blisko kłamstwa. Prawda i kłamstwo nie są już rozdzielone dwoma światami, nie są absolutnym dobrem i złem

manichejsko ze sobą walczącymi. W jedynym widzialnym świecie zdarza się zarówno błąd, jak i prawda, wspólnie należą do rzeczywistości życia. Jeśli prawda przestaje być „pozaświatowa”, to w rzece stawania się płynie ona obok i wśród pozorów i błędów, znajduje się w ich sąsiedztwie. „Pozbawiliśmy się już świata prawdziwego: jaki świat pozostał? może pozorny?... Ależ nie. Wraz ze światem prawdziwym pozbawiliśmy się także świata pozornego!”. Odrzuceniu absolutyzacji prawdy towarzyszy odrzucenie absolutności pozorów. Oba pojęcia nabierają perspektywicznej względności na miejsce „pozaświatowej” niezmienności i pewności. Zainteresowanie Nietzschego kłamstwem i błędem wpływa bezpośrednio z odrzucenia „świata prawdziwego”, jest jego konsekwencją. Paralelnie z krytyką „woli prawdy” rozwija więc analizę „woli kłamstwa”. Naczelna teza głosi, że życie wytwarza nie tylko prawdę, ale i kłamstwo. Jest to silny wątek w myśleniu Nietzschego, stale powracający. Natura pełna jest skrytości i pozorów. Zwierzęta maskują się, udają, ukrywają dla przetrwania. Człowiek z pożytkiem dla życia używa różnych kłamstw i szuka złudzeń. Nauka, która nakłada na świat natury całe systemy abstrakcji i formalnych struktur, jest bardziej kłamstwem niż prawdą. Innymi słowy, pozór i kłamstwo są współobecne z prawdą. Nie jest to kaznodziejstwo kłamstwa, lecz jedynie otwarcie oczu na naturę prawdy. Złudzeniem okazuje się więc wiara w dominację prawdy. „O sancta simplicitas!” – to nić przewodnia Nietzschego – nie trzeba dać się oszukać naiwności panujących opinii, trzeba widzieć rzeczy jakimi są.

Jeśli idealizm podkreśla „wolę prawdy” w człowieku, to Nietzsche przeciwstawia jej fakt woli złudzenia, woli pozorów (*Wille zur Tauschung*). Pokazywaniu, widoczności, towarzyszy ukrywanie i zasłanianie. Odmienność nie wyklucza bliskości. „Jak mogłoby coś powstać ze swego przeciwieństwa? Na przykład prawda z błędem? Albo wola prawdy z woli złudzenia? Albo bezinteresowny postęp z egoizmu?”²⁷. Już samo takie pytanie jest niebezpieczne, trąci nihilizmem prawdy, choć nim nie jest. „Uznanie nieprawdy jako warunku życia oznacza jednak niebezpieczne przeciwstawienie się zwykłym odczuciom co do wartości, a filozofia, która na to się waży, stawia się już tym samym poza dobrem i złem”²⁸.

W świecie życia zdarza się zarówno prawda, jak i kłamstwo, życie posługuje się nimi oboma. Lecz nie znaczy to, że przydatność wobec życia jest dla Nietzschego kryterium prawdziwości. Przeciwnie, fałsz bywa równie przydatny jak prawda. Nietzsche był wielkim wrogiem nie tylko idealizmu, ale też utylitaryzmu i żadna użyteczność nie czyni dlań mniemań prawdziwymi: „Nikt nie uzna łatwo doktryny za prawdziwą, dlatego, że czyni ona szczęśliwym bądź cnotliwym”²⁹.

Krótko mówiąc, Nietzscheańska analityka sensu prawdy i kłamstwa pokazuje prawdę jako coś problematycznego. Jest wskazaniem, że kwestia prawdy wymaga

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 13.

²⁹ Tamże, s. 45.

rozważenia na nowo i pogłębienia jej rozumienia. Nietzsche zarzuca dogmatykom, że przyjmują wartość prawdy za oczywistą, za coś danego i pewnego, za coś, co leży poza dyskusją. On natomiast chce rozważyć, czym jest sama wartość prawdy, czemu wybieramy prawdę raczej niż fałsz, czy moglibyśmy pokochać złudzenie etc. Wartość prawdy domaga się wyjaśnienia. Celem jej rozważenia jest jasne widzenie, wolne od złudzeń i błędów. Nie jest to zamysł radykalnie sceptyczny ani nihilistyczny. Tkwiący w nim moment sceptycyzmu jest wątpliwym w dogmatyczne pojmowanie prawdy, lecz nie w samą wagę prawdy ani w jej przeciwieństwo – pozór. Nietzsche zaleca, by prawdę poznać, zrozumieć, czym ona jest, a nie po prostu ją czcić i w nią wierzyć.

5.

Dionizos. Nietzsche zatem przeniósł prawdę z zaświatów na ziemię. Dokonał tego na swój własny sposób, lecz idea sama nie była oryginalna. „Nihilizm puka do drzwi” – taka była epoka. Dedeifikacja prawdy była tematem jego czasów. Wobec upadku wiary w „świat prawdziwy” próbowano dla prawdy znaleźć nowy rygor, wewnątrzmyślowy, ludzki i racjonalny. Dobra definicja i wyraźne kryteria miały stanowić rozwiązanie problemu prawdy.

Nazywano to nieklasycznymi koncepcjami prawdy. Wszystkie one, odwołując się do trudności w porównywaniu twierdzeń z pozajęzykową rzeczywistością (o czym Nietzsche także wspominał), określają prawdziwość jako zgodność myśli z kryteriami stosowanymi w praktyce naukowej. Prawdą jest to, co spełnia określone, wybrane kryteria. Te zaś są ustalane w toku konstruowania poznania. Tym samym kryterium staje się definicją prawdy. O ile klasyczna koncepcja definiowała prawdę jako zgodność z rzeczywistością i szukała metod konfirmacji tej zgodności, czyli rozdzielała definicję od sprawy kryteriów prawdziwości, o tyle nieklasyczne koncepcje zaczynają od kryteriów i poprzez nie wyjaśniają, czym jest prawda. To, że sąd jest prawdziwy, znaczy wedle nich tyle, że spełnia kryteria. Pojęcie rzeczywistości czy „prawdziwego świata” – tak trudne do precyzyjnego określenia – znika wtedy szczęśliwie, ale też znika historyczny sens pytania o prawdę w sensie Parmenidesowskim, czyli jako pytania o „to, co jest”, a zostaje jedynie pytanie o to, jak umówimy się w sprawie używania słowa „prawdziwy”. Prawda wtedy przestaje być „tym, co jest”, lecz staje się ludzką umową, jest tylko językową konwencją. Ponadto, nieklasyczne pojmowanie prawdy wiąże ją wyłącznie z poznaniem naukowym, bowiem to tam ustala się jej kryteria. Tym samym miejscem prawdy stają się jedynie ściśle poznawcze działania ludzkie, podczas gdy innym kwalifikacji prawdziwościowej się odmawia. Tak na przykład o prawdzie w sztuce można mówić tylko w sposób metaforyczny.

Jednak Nietzsche – dzieląc częściowo nihilistyczną refutację prawdy – poszedł inną drogą niż współczesna mu i późniejsza filozofia. Oddał on prawdę w ręce innego boga – Dionizosa. Prawda ma być dionizyjska. Wolna od ciężkości, lekka jak tańczący bóg. Cóż to wszystko jednak znaczy?

Wydaje się, że u Nietzschego przechowały się relikty Parmenidesowego rozumienia alethei jako „tego, co jest”, czyli jako rzeczywistości. Prawda to „to, co jest”. Lecz „to, co jest” oznacza dla Nietzschego żywe życie, biegnące naprzód, nieustannie zmieniające się, różnorodne, barwne, migocące, pokazujące się, ale i skrywające. Nie niezmienny byt, lecz stawanie się. W życiu prawda jawi się wśród złudzeń i pomyłek, z nich powstaje, ale i do nich prowadzi, jest nierozdzielnie z nimi spleciona. Innymi słowy, życie to gra masek. A naturą maski jest zawsze dwoistość. Maski pokazuje, zasłaniając i skrywa, pokazując. Czymże jest więc maska, jeśli nie jednością prawdy i fałszu, rzeczy i jej pozoru? Rolę maski w teatrze greckim znał Nietzsche dobrze. Rozumiał, że prawdy nie da się oddzielić od maski.

Prawda, czyli „to, co jest”. Lecz naturę „tego, co jest” pojmował Nietzsche nie po Parmenidesowsku, a po Heraklitem. Do Parmenidesa żywił głęboką niechęć, natomiast wysoko cenił Heraklita³⁰. Rzeczywistość dla niego to stawanie się, a nie niezmienne bycie. Ukuł nawet własny termin dla tej rzeczywistości – *w o l a m o c y*. Stałe dążenie przed siebie, wola chcąca tylko własnego wzrostu, czyli większej siły, nigdy niezaspokojona i niepowstrzymana. Prawda, czyli „to, co jest”, jest jak wola mocy, jest jak życie – wieloznaczna, zmienna, nietrwała. Tę Heraklitejską wizję świata stawania się określał w swych młodzieńczych wykładach jako „przeobrażającą i paraliżującą”. Taką też widział Nietzsche swoją „prawdę o prawdzie”. Proponował wiedzę radosną i tragiczną: wyzwalającą od znumifikowanych szkielecików, „tańczącą”, lecz także – wrzucającą w otchłań. „Nie wątpliwie, lecz *p e w n o ś ć* doprowadza do szaleństwa. [...] Wszyscy boimy się prawdy”³¹.

Gdyby ktoś szukał u Nietzschego jakiejś „teorii prawdy”, zawiedzie się srodze. Ale jest tak nie dlatego, że Nietzsche jest nihilistą, który rzekomo zaprzeczył prawdę, lecz dlatego, że pojmował ją nadal klasycznie, a nie jako konwencję ludzką. Tylko ci, którzy zanegowali sens prawdy rozumianej jako „to, co jest”, tworzą „teorie prawdy”, czyli ustalają coraz to inne ludzkie kryteria dla czegoś, o czym nie wiadomo, czym jest, bo ma ono dopiero z tych kryteriów wynikać. Nietzsche w tym punkcie pozostaje wierny Parmenidesowi i całej tradycji Greków: prawda i rzeczywistość są tożsame, rozumiejąc rzeczywistość, znamy prawdę. Nietzsche rozumie rzeczywistość jako wolę mocy i tak też pojmował prawdę. Jest ona więc z istoty swej fragmentaryczna i chwilowa. Jej nietrwałość jest jej absolutnością. Ma ona naturę maski: pokazując skrywa, a więc jest też zawsze fałszem. Każda prawda jest fałszem ze względu na swą fragmentaryczność – czyli jednostronność – oraz na swą chwilowość.

Nietzsche czasem używał terminu „perspektywiczna” dla podkreślenia pewnego istotnościowego ograniczenia każdej prawdy. Perspektywiczność prawdy z jednej strony polega na jej subiektywności: różne punkty widzenia są zindywiduali-

³⁰ Por. KGW, tom III 2, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*.

³¹ F. Nietzsche *Ecce Homo*, s. 25.

zowane, są funkcją podmiotowości. Ma ona jednak także aspekt przedmiotowy wynikający z wielostronności zjawisk samych: żadna rzecz nie jest wyczerpywalna. Perspektywiczność dobrze się wiąże z aforyzmem, który niesystematycznie, ale w jednym spojrzeniu stara się uchwycić wielość i różnorodność aspektów zjawisk. Aforyzm lepiej niż opis może chwytać rzecz w całym jej wielorakim opalizowaniu, odkrywać bogactwo jej związków odmieniające stale jej wygląd. Perspektywizm wymaga wielu perspektyw, jest inkluzywny, a nie ekskluzywny, nie ma bowiem perspektyw uprzywilejowanych, jednostronnie absolutnych. Jedna jedyna perspektywa byłaby jego zaprzeczeniem. Jest więc wyrazem otwartości, a nie ksenofobicznego zamknięcia w jednoznaczności. Aforyzm zaczynający się jedną kwestią, a kończący inną wyraża współlistnienie odmiennych własności. Perspektywizm neguje wszelkie rozdzielanie, porządkowanie, klasyfikowanie i systematyzowanie. Sprzyja pojedynczym wglądom subiektywnym.

Nietzsche szczególnie mocno podkreślał subiektywność prawdy i z niesłychanym dyzgustem wypowiadał się o prawdach nauki, które mają być powszechne i bezosobowe, a więc mogą być tylko płaskie i banalne. „Mój sąd jest m o i m sądem i inny nie tak łatwo ma do niego prawo – powie być może filozof przyszłości. Trzeba się pozbyć złego smaku, by chcieć się zgadzać z wieloma”³².

Ponadto, prawda jako tożsama z wolą życia nie może być rozumiana teleologicznie: ani nie jest celem, ani nie posiada celu. Prawda zdarza się i znika, lecz w jej stawaniu się nie ma wzrostu, nie kumuluje się, nie dąży do jakiejś pełni. Przeciwnie, jest dziełem gry i przypadku, a nie systematycznej konieczności. Prawda jako tożsama z rzeczywistością stawania się życia nie może oczywiście zostać zredukowana do „prawdziwości poznania naukowego”. Niemożliwa jest „wieczna prawda”, jak Nietzsche pisał: prawda jest jak kobieta – nie do zdobycia. Historyczność jest jej sposobem bycia.

Taka rekonstrukcja treści zawartych w myśleniu Nietzschego o prawdzie jest sztuczna i niejako niewłaściwa. Wszelkie dążenie do nakreślenia Nietzscheańskiej „teorii prawdy” byłoby fałszywym przedsięwzięciem, gdyż stabilizowałoby to, co ma być płynne, wtlaczałoby w system to, co musi być poza systemem, odbierałoby „uczciwość myślową” aforyzmovi. Chodzi więc tu jedynie o wskazanie niektórych implikacji zasygnalizowanych przez myśl Nietzschego, o to, aby „dionizyjskość prawdy” ukazała swą treść, a nie była pustym słowem.

Nietzsche, oddając prawdę w ręce innego boga – Dionizosa, odwoływał się do greckich o nim świadectw. Dionizos był przedstawiany jako dziecko³³. Gra i przeemoc, siła i przypadkowość, otchłań i niepokój, to Dionizyjskie „panowanie dziecka”. W cytowanym na początku fragmencie mówiącym o „historii pewnego błędu” Nietzsche po „piekielnej wrzawie wolnych duchów” umieszcza nowy czas, jaki ma nastąpić, jest to czas wielkiego południa. A także czas Dionizosa.

³² F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, s. 48.

³³ Por. K. Kerényi *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wyd. Baran i Suszyński, Kraków 1996.

W czasie wielkiego południa, gdy życie się ucisza, widzi się wiele rzeczy niewidocznych dotychczas, jest to „śmierć z otwartymi oczami”: tylko wtedy, kiedy wola chwilowo zasypia, życie samo, jego istota, pojawia się wyraźnie oświetlone. Pełnia życia ukazuje się wyłącznie w chwili braku życia, to dopiero bezczynność uchyla zasłonę okrywającą tajemnicę życia. Wtedy to Zaratustra widzi jasno prawdę o prawdzie, czyli widzi życie jako wieczne stawanie się, trwałe w swej nietrwałości. Prawdą o prawdzie jest zrozumienie jej przemijalności. Rzeczywistość to wola mocy, a prawdą jest mówienie „tak” woli mocy, czyli nienegowanie rzeczywistości. Taka jest mądrość południa dojrzana przez Zaratustrę i zdarzająca się po dziejach wielkiego błędu.

To, co do tej pory było rozumiane jako pozór jedynie – świat widzialny, okazuje się dla Nietzschego, po odrzuceniu „dokłamania świata prawdziwego”, światem jedynym. I tę rzeczywistość, widzialne i odczuwalne życie, utożsamia on z prawdą. Miejsce prawdy to nie świat myśli. Prawda jest rzeczywistością, „tym, co jest”. Innymi słowy, jest to prawda w sensie Parmenidesowym, pomimo że Nietzsche jako „to, co jest” rozumie stawanie się, a nie trwałe, niezmienny byt. Zasłona Mai (fałszywe koncepcje) została zerwana z życia, jego naga okrutna natura ukazała się, filozof widzi ją *sans illusion* w chwili wielkiego południa. Czy to jednak znaczy, że uwolnił się on całkowicie od iluzji? Czy może raczej tylko zrozumiał nieuniknioną iluzję?

Nietzsche był zapewne ostatnim (przed Heideggerem) myślicielem, który powrócił tak jasno i zdecydowanie do Parmenidesowskiej *alethei*. Ale czy Aletheię można przebrać za Dionizosa i nadać jej maskę przypadkowej zabawy? Dionizos to szaleństwo, upojenie, orgiastyczność, pęd przemijania. Nie jest to ani spokojna chwila wielkiego południa, ani moment „śmierci z otwartymi oczami”, ani stan przenikliwego widzenia. Przeciwnie, orgiastyczny Dionizos widzi tylko chwilę, jest to „życie z zamkniętymi oczami”. Aporia życia, które może zobaczyć siebie samo tylko w południe, gdy nie ma życia, przenosi się na prawdę. Prawda jest widoczna jedynie przez swoje zaprzeczenia, przez niekończący się ciąg złudzeń. Tylko w nich się ona realizuje.

Odnalezienie przez Nietzschego prawdy jako rzeczywistości życia okazuje się zarazem jej utratą. Prawda to jedynie pewność niepewności. W heraklitejskiej rzece każde zdarzenie jest tylko pozorem: chwilą i fragmentem, wobec rzeczywistości życia. W świecie zmiennych złudzeń nie ma miejsca na nic innego poza iluzją. Złudzenie staje się jedyną prawdą.

Tym samym, bycie *sans illusion* okazuje się jedynie heroizmem złudzeń. Każde odrzucenie pozoru jest kolejnym pozorem. Lecz gdy wszystko jest złudzeniem, nic nim już nie jest. Pozostaje wtedy nieświadomość złudzeń. Jest to jednak stan naiwności witany przez Nietzschego ironicznym okrzykiem „o sancta simplicitas!” – czyli stan błędu i kłamstwa. Dyferencjacja prawdomówności i kłamliwości znika.

Bycie bez iluzji jest zatem możliwe tylko jako wiedza, że nie ma nic innego poza złudzeniem. Jedyną realizacją prawdy jest pozór... To widzi Zaratustra w godzinie wielkiego południa. Dlatego też Nietzsche nie miał wątpliwości, że dionizyjska *gaya scienza* jest wiedzą tragiczną.

Dociekania

Abstract

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ
College of the Holy Cross (Worcester)

The aporia of Nietzsche

The author analyses the complex and controversial sense of Nietzsche's writings on the concept of truth. On the one hand, the idea of truth is rejected, but on the other, Nietzsche fights against all kinds of historical illusions and defends the clear and true vision of the reality. Nietzsche wants to be truthfull in his refutation of a doctrine of truth.

Piotr MITZNER

Zaciemniony pokój

Tekst, o którym chcę mówić, Janusz Korczak pisał w warszawskim getcie, w przeniesionym Domu Sierot, przy ul. Śliskiej 9, między majem a sierpniem 1942 roku¹. Rozpoczął tuż po wyjściu z aresztu, do którego trafił (powtórnie) za odmowę noszenia opaski z gwiazdą Dawida. Był to czas nasilającego się terrorku wobec ludności żydowskiej po zapowiadającym całkowitą likwidację narodu przemówieniu Hitlera.

Tytuł *Pamiętnik* nadał wiele lat po wojnie Igor Newerly². Czym ten tekst jest, trudno określić – pamiętnikiem, gdy mówi o zdarzeniach niedawno minionych, dziennikiem rejestrującym fakty i przemyślenia autora (ale dość skąpo opatrzonym datami), w końcu autobiografią niedokończoną, zaniechaną próbą opisanego własnego życia. Widzimy, jak w ramach jednego tekstu gatunki te, nie bez oporu, ustępują sobie nawzajem miejsca. Bywa, że zacierają się między nimi granice. Zdarza się, że Korczak fragment dziennikowy nazywa autobiografią. Tak oto dziennik stawał się kolejnym (ostatnim?) aktem autobiografii.

Pytamy, czy mamy do czynienia z tekstem w wersji ostatecznej, czy tylko z brulionem? Ale możemy też uznać szkicowość *Pamiętnika* i zmienność jego narracji za świadomy wybór, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie wcześniejsze utwory pisa-

¹ Jedynie fragment pochodzi z 1940.

² Igor Newerly otrzymał maszynopis *Pamiętnika* kilka dni po wywiezieniu Korczaka. Przekazał go Marynie Falskiej, ona z kolei poleciła go zamurować na strychu sierocińca na Bielanych. Po wojnie maszynopis trafił do Związku Literatów Polskich. Ukazał się dopiero w 1958 roku, w IV tomie *Wyboru pism* Korczaka (wyb. I. Newerly, Nasza Księgarnia, Warszawa). Ponieważ wszakże Korczak nie zatytułował swojego tekstu (swojej książki), używam tu nazwy *Pamiętnik*, nie uważając jej jednak za tytuł, dlatego nie piszę jej kursywą.

rza, na przykład *Dziecko salonu*, w którym, jak zauważyła Teresa Walas, autor „rozszerzenia swego bohatera na trzy funkcje pisarskie”³. Jest on tam bohaterem-narratorem, autorem dziennika, autorem małych tekstów wtopionych w powieść, wreszcie – redaktorem dzieła, a więc kimś wyniesionym ponad tekst i świat przedstawiony. W Pamiętniku narrator bywa autobiografem, kronikarzem, Starym Doktorem i kimś zupełnie mu obcym.

Walka gatunków w Pamiętniku jest może wynikiem uświadomionej nam w ten sposób przez autora jego sytuacji, odbiciem stanu jego ducha, ma świadczyć o szczerości. Tak jak powtórzenia, których autor nie chce eliminować, wręcz odkrywa ich walor: „to tylko dowód, że ważne były momenty, głęboko przeżyte, do których powracam” (s. 345).

Korczak próbuje odrzucić rolę kronikarza: „Kto opisuje cudzy ból, jakby okradł, żerował na nieszczęściu” (s. 436). Podobnie jak bierze i odrzuca inne role, w sytuacji skrajnej, w jakiej się znajduje – marne. Nie może się jednak powstrzymać i zapisuje fakty, jest kronikarzem. Zapisywanie obserwacji ludzkich zachowań i żywej mowy zawsze było jego pasją, metodą pracy pisarza i pedagoga, uczącego „szacunku dla bieżącej godziny, dla dnia dzisiejszego”⁴. To była też metoda pracy Korczaka, jak sam siebie określa – badacza. Tak powstawały dzienniki, stopy notatek o wychowankach, a nawet, jak się kiedyś przyznał, dwa kajety o wróblach – materiał do napisania jednej, krótkiej powiastki.

W tekście Pamiętnika istnieje wyraźny wątek autotematyczny. Widzimy Korczaka piszącego przy karbidówce, słyszymy jak zrzędzi, że w lampie za mało karbidu i musi odłożyć notes. Od piątej pisze dalej, bo „pocziwy Albert” odsłonił okno („odciemnił pokój”) w izolatce, w której obok najciężej chorych nocował Korczak. Dowiadujemy się, że Heniek Azrylkiewicz, były wychowanek pracujący w kancelarii Domu Sierot, sukcesywnie przepisywał z notesów tekst na maszynie⁵. Po śmierci Henia (odnotowanej w Pamiętniku) robił to inny z chłopców. Niektóre partie książki były dyktowane.

Nie zachowały się rękopiśmienne szkice Pamiętnika, dlatego nie wiemy, jak przyjmował ostateczny kształt. Zamysł konstrukcyjny widoczny jest w krótkich dygresjach. Zresztą najstosowniejsza w przypadku tego właśnie tekstu jest inna kategoria – nie „konstrukcji”, ale jak to określił Józef Czapski – „ład”⁶.

³ T. Walas *Emocje i forma. „Dziecko salonu” Janusza Korczaka na tle ówczesnej powieści*, w: *Janusz Korczak. Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej. Warszawa, 12-15 października 1978 r.*, red. H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, WSiP, Warszawa 1982, s. 233.

⁴ J. Korczak *Prawo dziecka do szacunku*, w: *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i wstęp A. Lewin, Nasza Księgarnia, Warszawa 1978, s. 70.

⁵ W pięciu egzemplarzach, zachowały się trzy kopie na przebitce, z niewielkimi poprawkami odręcznymi.

⁶ „Ta bezładna różnorodność jest ładem” (J. Czapski *Rozrachunki*, w: tegoż *Czytając*, Znak, Kraków 1990, s. 468).

Z nielicznych ocalonych brulionów Korczaka z tego czasu wynika, że słowo stawiało mu opór, że zmagał się z formą, skreślał, poprawiał. W Pamiętniku wyznaje, że pisanie nie było nigdy jego ulubionym zajęciem. Wolał opowiadać innym albo sobie rozmaite historie, jak to określa: bajki.

Rzecz jasna, nawet w tak osobistym tekście jak Pamiętnik Korczak zachowuje charakterystyczne cechy swojego pisarstwa, które kiedyś wyodrębnił Michał Głowiński⁷, a więc technikę suitę scen i zbliżenia szczególnie istotnych elementów świata przedstawionego, które często przypominają dydaktyczne exempla czy pouczające midrasze.

A może i płynność, zmiana ról z obserwatora na uczestnika zdarzeń, przechodzenie od wspomnień do czasu teraźniejszego, są w Pamiętniku zamierzone, jak bywały w dawniejszych tekstach Korczaka. W nich przecież nieraz przeszłość rzucała światło na przyszłość, a teraźniejszość wyjaśniała rzeczy minione. W wydaniu *Króla Macjusia* zamieścił kiedyś swoją fotografię z lat, gdy sam chciał być królem, a w *Spowiedzi motyla* wykorzystał własny dziennik z czasów własnego przepowiadania.

Obecność zdań niedokończonych, urwanych wątków to też typowe dla stylu Korczakowskiego, podobnie jak dialektyczność dyskursu. Nie tylko w Pamiętniku autor „gromadzi argumenty za i przeciw i oddaje kwestie pod rozagę odbiorcy”⁸. Temu służy też, tak chętnie przez niego używana, mowa pozornie zależna⁹. Teksty Korczaka nie są przy tym wyłącznie perswazyjne, lecz mamy w nich do czynienia z ciągłym oscylowaniem pomiędzy Ja i Ty¹⁰. Są to wreszcie utwory w mniejszym lub większym stopniu zdialogowane, dzięki czemu nie mają jednoznacznej wymowy, jak choćby dramat *Senat szaleńców*. Tu postaci wygłaszają swoje recepty na uzdrowienie świata: jedne z nich są skrajnie obłudne, inne tylko trochę, w innych znów szaleństwo miesza się z elementami rzeczywistej Korczakowskiej pedagogiki.

O tym wszystkim należy pamiętać, czytając jego zapiski z getta. Także o tym, że tekst ten miał być polemiką z Nietzschem, „książką” opozycyjną wobec *Tako rzecze Zaratustra*. Wprawdzie Korczak uważa pracę tę za „kłamliwą”, ale nie potępia autora, nazywając go „biednym filozofem” (s. 321). Z jego tekstami obcował od wczesnej młodości. O Nietzscheańskiej inspiracji w związku z *Dzieckiem salonu* wspominała Teresa Walas, zastrzegając przy tym, że z czasem Korczak odejdzie od niej, a „modernistyczny indywidualizm” przekształci w „swoisty personalizm”¹¹.

⁷ M. Głowiński *Literackość jako działanie pedagogiczne*, w: *Janusz Korczak. Życie i dzieło...*, s. 226.

⁸ I. Maciejewska „Pamiętnik” *Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Życie i dzieło...*, s. 256.

⁹ M. Głowiński *Literackość...*, s. 227.

¹⁰ Tamże, s. 225.

¹¹ T. Walas *Emocje i forma...*, s. 231.

W Pamiętniku autor przyznaje, że sam też rozmawiał z Zaratustrą, ale usłyszał od niego inną prawdę.

Pamiętnik nie jest, rzecz jasna, tylko polemiką z *Tako rzecze Zaratustra*. Autor *Niewczesnych rozważań* to jeden z wielu rozmówców Korczaka. Właśnie: rozmówców, bo żywioł rozmowy (nie monologu) stanowi dominantę tekstu Pamiętnika.

Nie trzeba przywoływać tu wszystkich wspomnień, w których widzimy autora uważnie słuchającego swoich wychowanków, znajdującego z nimi wspólny język. A jednak nie do końca był zadowolony ze swego kontaktu z innymi ludźmi. Wyznaje, że częściej „mówił”, niż „rozmawiał”. Rozmawiać umiał tylko ze sobą, w samotności, kiedy do snu zdejmował z siebie ubranie.

Jednym z tematów takiej rozmowy z samym sobą w Pamiętniku jest sam Pamiętnik, jego zasada. Autor zaczyna od zamiaru napisania autobiografii, ale po lekturze pierwszej części pojawiają się wątpliwości: „Przeczytałem. Z trudem rozumiałem. A czytelnik? [...] Czy można zrozumieć cudze wspomnienia, obce życie? [...] Czy można zrozumieć własne wspomnienia?” (s. 374).

Tak obficie z nich zawsze korzystał, jeszcze niedawno, w wydanej tuż przed wojną *Pedagogice żartobliwej*. Teraz zdawało się, że powrót do wspomnień da mu siłę, że będzie odkopaniem zasypanego źródła. A może nie? Odrzuca więc myśl o autobiografii, lecz do niej powraca, na dwa tygodnie przed wywózką do Treblinki próbuje ustanowić początek opowieści: „Nazywam się po dziadku, a imię dziadka Hersz (s. 391)”. I znów zaniechanie. Autobiografię wypierają zapisy zdarzeń, codziennej szarpaniny.

Może więc lepiej pisać pamiętnik? Swoim wychowankom dawał takie zadanie, cytuje nawet fragmenty dziecięcych zapisków. Chyba przychodzi mu to z trudem, ciąży mu „bolesna powaga” (s. 384) tych tekstów, jakby wiedział, że po Szlomie, Szymonku, Natku pozostaną (o ile ocaleje Pamiętnik) tylko te cytaty. Kończy więc, nawiązując do pamiętnika Abusia, sprawą „taksy klozetowej”. Wydaje się bardzo zadowolony z tego pomysłu: za korzystanie z kibla trzeba płacić odpowiednią ilością złapanych much.

A może w ogóle nie warto pisać? Po tygodniu przerwy Pamiętnik wydaje mu się niepotrzebny, banalny. „Po co się wygłupiać? To, co mądre, wie setka ludzi” (s. 384). Umowy między autorem a czytelnikiem (powiedzielibyśmy dziś: Lejeune’owskiego paktu autobiograficznego) na warunkach sformułowanych przez Korczaka trudno dotrzymać: „Musisz czytać cały dzień, żeby zrozumieć jako tako mój dzień. Tydzień za tydzień, rok za rok” (s. 374). To najbardziej oczywisty wniosek z pewnego głęboko tkwiącego w świadomości autora aksjomatu: „my tylko udajemy, że się rozumiemy”¹².

Myśl dyktująca surowy nakaz: „Musisz czytać cały dzień...” po trzech tygodniach przyjmuje w Pamiętniku inną postać, jest oglądana inaczej: „Každy dzień, nie tylko wczorajszy, to książka – to gruby zeszyt, rozdział, który starcza na lata” (s. 383). I w tym samym akapicie fragment z Mickiewiczowskich *Zadań i uwag*:

¹² J. Korczak *Źest szkoła*, w: *Pisma wybrane...*, t. 3, s. 278.

„Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę”. Jesteśmy w dobrze znanym pisarzom miejscu, na granicy słowa. Korczak nie raz już tu bywał. *Dziecko salonu* kończy się rozpaczliwym bełkotem, w cyklu *Bezwestydnie krótkie* leksyka nie przylega do rzeczywistości, w *Samotności dziecka* słowo „zawodzi i zwodzi”.

W getcie pytanie o słowo i jego wagę nabrało jeszcze większego znaczenia. W Pamiętniku mamy charakterystyczne Korczakowskie zgryźliwości pod adresem systemu szkolnego, opartego na „nieuctwie martwej mowy” (s. 333), ujętej w sztywne ramy gramatyki¹³, mamy zachwyty nad językiem dziecka, jego odkrywczością. Ale gdzieś w głębi obecna jest też racjonalna obserwacja, na której kiedyś oparł powieść *Kiedy znów będę mały*, że jednym z cierpień dzieciństwa jest niemożność nazwania, wypowiedzenia własnych lęków. Dlatego w Pamiętniku niechęć wobec języka przeplata się z troską. Jedna z odezów pisanych wówczas przez Korczaka zaczyna się tak: „Wyrazy są roślinami, piszący jest ogrodnikiem, który układa je w klomby i wieńce. – Los wyznaczył mi bolesną rolę ogrodnika, którego bukiety składają się z ostów i pokrzywy”¹⁴.

Mimo wszystko słowo, a nawet literatura, zostaje usprawiedliwiona, jest potrzebna. W Pamiętniku przywołani są trzej autorzy: Marek Aureliusz, Diderot z *Kubusiem fatalistą* i Marcel Proust, którego zresztą w tym samym czasie czyta również Adam Czerniaków, podczas gdy po aryjskiej stronie na ogół uważa się go za pisarza minionej epoki, zbyt wyrafinowanego jak na okoliczności wojny. Czy tylko wielka literatura sprawdza się na granicy życia? Korczak cytuje bez komentarza podsłuchaną rozmowę dwóch chorych na płuca dziewczynek, które w dziecięcej umieralni w getcie zażarcie dyskutują o jakiejś dramatycznej fabule, niewątpliwie z literatury brukowej.

Doktor Korczak wiedział, że literatura (czytana i pisana) ma wartość terapeutyczną, jak dla panny Justmanówny, którą zachęcał do pisania wierszy, jeśli przynioszą jej „ukojenie”¹⁵. Proust występuje jednak nie w roli pocieszyciela, ale jako przewodnik w poszukiwaniu utraconego czasu, mistrz wspomnienia.

Pamiętnik miał być przecież autobiografią, poszukiwaniem mocy w przeszłości. Cóż, kiedy autora dopadły wątpliwości, w zasadzie oczywiście: „wspomnienia zależne są od naszych aktualnych przeżyć. Wspominając, nieświadomie kłamie my” (s. 345). Wspominanie jest domeną starości, młodość kieruje się w przyszłość, planuje. Korczak potrafił zawsze mieć „własną treść życia przed sobą”¹⁶. Plany,

¹³ Korczak twierdzi, że najlepiej uczyć się języka obcego od dzieci: „Po niemiecku mówić uczyła mnie Erna – już Walter i Frieda byli za starzy, już gramatyczni, książkowi, podręcznikowi, szkolni” (s. 345).

¹⁴ *Janusz Korczak w getcie. Nowe źródła*, wstęp i red. A. Lewin, oprac. tekstów M. Ziółek, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1992, s. 158.

¹⁵ Tamże, s. 53.

¹⁶ S. Brzozowski *Janusz Korczak*, w: tegoż *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 153. Pierwodruk: „Przegląd Społeczny” 1906 nr 7.

marzenia, fantazje nieraz, jak przyznaje, ratowały go przed samobójstwem, wydobywały z rozpacz. Nawet na pozór zupełnie nierealne marzenia, bo „najtrwalsze są zamki na lodzie”¹⁷ – te dawno zasłyszane słowa cytuję w jednym z oficjalnych listów w sprawie swoich wychowanków w 1940 roku. Znow marzenie pozwala mu zapomnieć o swoim wieku, o chorobach, jest bronią do walki z czasem, którego upływ tak go przerażał od młodości. Byle nie dać się za bardzo ponieść marzeniom – zdaje się ostrzegać sam siebie, zwłaszcza wtedy, gdy dotyczą życia „po wojnie”, na przykład stworzenia sierocińca w górach Libanu. Snuje piękną wizję, by wreszcie sarknąć: „Mosiek znow nawalił, za mało karbidu. Lampa gaśnie. Przerwywam” (s. 331).

W pewnym momencie znika nurt wspomnień w Pamiętniku. Przywoływane są z pamięci poszczególne obrazy-exempla i to on-autor chce nad nimi panować, decydować o tym, kiedy i gdzie mogą się zjawić. Chce być też władcą czasu. Przywołaną w Pamiętniku metodą jego poskromienia jest powtarzalność wpisana w plan dnia, powtarzalność tych samych słów i tych samych bajek, których domagają się dzieci.

Korczak próbuje okiełznać czas, ceni bowiem porządek. Ada Poznańska uważa, że pewna jego skłonność do pedanterii, do „przerostu organizacji”¹⁸ była wynikiem walki z własną słabością. Nie zawsze skłonność ta miała racjonalny cel, o czym dobrze wiedział. W artykule do gazetki Domu Sierot (omyłkowo włączonym w edycję do Pamiętnika) usprawiedliwiał się z tego, że po posiłku sam zbiera ze stołów naczynia, a robi to nieuważnie. Na powierzchni tekstu mamy uzasadnienie dydaktyczne (żadna praca nie hańbi), ale w głębi odczuwamy to jako zapis doskwierającego mu natręctwa.

Problem porządku nie jest dla Korczaka czymś marginalnym. Czytelnik Pamiętnika zatrzymuje się zdumiony nad tym fragmentem: „Nie oskarżam Niemców: pracują, a raczej planują logicznie i skutecznie, muszą gniewać się, bo im przeszkadzają. Głupio przeszkadzają. I ja przeszkadzam” (s. 398). Skończywszy czytać pytam, czy mamy tu właśnie Korczakowskie zastosowanie z zaskoczenia mowy pozornie zależnej, czy próbę dialektycznych rozważań, czy bolesną ironię?¹⁹

„I ja sam przeszkadzam...” Tak oto stary wychowawca stawia siebie na miejscu krnąbrnego dziecka, jednego z tych przeszkadzających w pracy „bałwanów i nudziarzy”, których obśmiewał w artykule do gazetki Domu Sierot²⁰.

¹⁷ Janusz Korczak w *getcie...*, s. 44.

¹⁸ A. Poznańska-Hagari *Jego mistrzostwo pedagogiczne*, w: *Wspomnienia o Januszu Korczaku*, wyb. i oprac. L. Barszczewska, B. Milewicz, wstęp I. Newerly, Nasza Księgarnia, Warszawa 1989, s. 166.

¹⁹ O ile prościej wyrażał się na ten temat Ludwik Hirszfeld: „To, co Niemcy mają naprawdę ładnego, co mają naprawdę godnego naśladowania – to systematyczność, organizacja i oszczędność. Te trzy ich największe cnoty oddano w służbę największego zła” (*Historia jednego życia*, Pax, Warszawa 1957, s. 383).

²⁰ *O bałwanach i nudziarzach*, w: *Janusz Korczak w getcie...*, s. 177-179.

Klucz do interpretacji owego: „Nie oskarżam Niemców...” znajduje się w Pamiętniku, kilka stron wcześniej. Tam jest wyraźnie wyodrębniony fragment w „mowie programowej Historii” – program przeorania, uporządkowania świata, zdecydowanie wrogi życiu. A więc „nie oskarżam”, bo robią tylko to, co deklarują? Ale on, Korczak jest nie tylko dzieckiem, bałwanem i nudziarzem, staje się też nieświadomie uczestnikiem planowej akcji. W „mowie Historii” wspomina się o wysiedleniach na Wschód. Mieszkańcy getta jeszcze nie wiedzieli, co to oznacza, nie wiedzieli, dokąd odchodzą pociągi, choć po aryjskiej stronie gazetki już donoszą o komorach gazowych. Korczak jeszcze nie wie, pisze prośbę o wywiezienie jednego z wychowanków, szczególnie nieposłusznego Adzia, który swoimi wybrykami naraża cały zakład.

Dlaczego się poddał jako pedagog, dlaczego zrezygnował z pracy wychowawczej nad Adziem? Może uznał, że jest niereformowalnym, złym człowiekiem. Tu dotykamy ciemnej strony myśli pedagogicznej Korczaka. W artykule dla gazetki Domu Sierot późną jesienią 1941 roku pisał, że „źle wychowane przez złych wychowawców w złym zakładzie wychowawczym, może dziecko wyrosnąć na człowieka delikatnego i wrażliwego, i dobrego. I odwrotnie: dobrze wychowany przez dobrych wychowawców w dobrym zakładzie wychowawczym – może wyrosnąć na chama i złego człowieka”²¹. Jeszcze przed wojną, analizując zachowanie szczególnie złośliwych wychowanków, Korczak doszedł do przekonania, iż konieczne bywają środki radykalne: „Napisałem, że potrzebne są kolonie karne, wspomniałem nawet o karze śmierci” (s. 328).

Na idei porządku i na chęci uwolnienia człowieka od strachu Korczak budował też swoje uzasadnienia dla ostrej regulacji urodzin (chodziło mu nie tylko o przeludnienie, ale i „jakość” ludzi) i zalegalizowania eutanazji. Mówił już o tym przed wojną, ale nie porzucił tych myśli nawet w obliczu Zagłady. Igor Newerly w swoim wstępie widział w tych partiach Pamiętnika efektowne hiperbolizacje, wizje „na wąskiej, zawrotnej grani wielkiej racji i absurdu” (s. 507). To były pomysły globalne, ale wynikały z własnych doświadczeń, z nękających go dawniej myśli samobójczych, myśli wspartych o refleksję naukową, o czym wspomina w Pamiętniku. W młodości czytywał przeciwieństwo *Psychologię samobójstwa*.

Argumenty starego Korczaka są racjonalne: jeśli ktoś dobrowolnie chce opuścić świat, nie należy mu w tym przeszkadzać, przeciwnie – powinno się pomóc, po co ma człowiek męczyć siebie i innych. Nie miał tu żadnych wątpliwości moralnych czy metafizycznych. Eutanazji w Pamiętniku poświęcony jest obszerny fragment, zapewne z początku lipca 1942 roku. Jest to zabarwiona ironią opowieść utopijna (dla kogo innego antyutopijna – i w tym jest cały Korczak), a właściwie projekt przyszłościowego biura do spraw eutanazji, które rozpatrywałoby dobrze uzasadnione podania o skrócenie życia. Myślał o tym, patrząc na cierpienie i śmierć w getcie, rozważał jeszcze i jeszcze raz swoje pomysły, ale wiedział, że właśnie ci ludzie nie chcą umierać, że mocno trzymają się życia. A on eutanazję dopuszczał

²¹ *Trzeba to zrozumieć*, tamże, s. 182.

tylko jako świadomy wybór, choć w Pamiętniku wspomina wizje, które miewał po odrzuceniu myśli samobójczych. Był to na przykład pomysł maszyny (którą by sam obsługiwał), maszyny służącej do masowego unicestwienia bezwartościowej części ludzkości, albo marzenie o posiadaniu magicznego słowa, które pozwoli mu być „dyktatorem świata”. Czy w tym miejscu Korczak chce nam powiedzieć, że takie myśli są nie tylko udziałem ludzkich potworów, ale i jego, może każdego z nas?

W drugiej połowie lipca wraca do swojej utopii, przechodząc od eutanazji do sterylizacji, zapobiegania i przerywania ciąży. W dużym skrócie pokazuje świat przyszłości: uporządkowany, zorganizowany, zbiurokratyzowany. Totalitarny. Głos Korczaka zmienia się stopniowo w znany nam już głos Historii.

Można w nim znaleźć inspiracje Nietzscheańskie. Można szukać zbieżności z sowieckim systemem wychowawczym; przecież autor *Jak kochać dziecko* z entuzjazmem wypowiadał się o *Poemacie pedagogicznym* Makarenki. Można też cały ten wywód rozumieć jako przypowieść o zmienności zasad, obyczajów: przez spojrzenie oczami człowieka przyszłości ma dowieść, jak dziwaczną albo barbarzyńską może się wydać nasza kultura. I do czego mogą doprowadzić nasze pomysły na uporządkowanie rzeczywistości. Jego pomysły.

Każdorazowa próba uporządkowania wiąże się z klasyfikacją, segregacją, w których ginie jednostka, człowiek. Korczak z przerażeniem obserwuje to w podległym mu schronisku przy ulicy Dzielnej: „Mówi się: Grupa pierwsza, grupa druga, teren A, teren B, teren C. [...] W więzieniu mało mnie to obchodziło, ale tu przeskadza” (s. 371-372). Ostatecznie zgodzi się sam, że ten dom to więzienie, że koszary, że dom starców. Nie chce tylko dopuścić do tego, żeby stał się ulem albo mrowiskiem. Z drugiej strony wie, że nie może do końca nad nim panować, że jego świadomość jest niewiele szersza od świadomości posługaczek, że wszyscy są tu trybikami wielkiej maszyny, po prostu „swoje robią” (po rozmowie z kimś z personelu, s. 372). On też nie ma czasu i cierpliwości na rozmowy, na bezinteresowne spotkanie z drugim człowiekiem – tak pisze i wyraźnie mu tego brakuje. Wszystko dlatego, że wziął na siebie odpowiedzialność za dwa domy. Mimo wieku, choć, zmęczenia.

O swojej kondycji też pisze w Pamiętniku, nazywa siebie kolejno: dziaduniem, starym grzybem, niedołącznym starcem, albo „nieudolnym i niedołącznym uczniem”, gdy mu dziesięciolatek udziela korepetycji z psychologii (s. 335). Zresztą przyznawanie się do własnych błędów zawsze należało do jego systemu. Ale w getcie musi jeszcze, zachowując autoironię, trzymać fason kapitana tonącego okrętu. Taki styl przyjmuje, pisząc do Biura Personalnego Rady Żydowskiej w lutym 1942 podanie, w którym zwraca się o powierzenie mu wychowawstwa w dziecięcej umieralni przy ulicy Dzielnej:

Apetyt wilczy, sen sprawiedliwy, niedawno po dziesięciu kieliszkach mocnej wódki wróciłem sam spiesznym marszem z ulicy Rymarskiej na Sienną – późnym wieczorem. [...] Jestem mistrzem w ekonomii wysiłku: jak Harpagon cedzę celowość każdej zużytej jednostki energii. [...] Jako obywatel i pracownik jestem posłuszny, ale nie karny. Safandu-

ła, a więc wyprowadzony z równowagi, impetyk – dzięki mozolnie wypracowanym hamulcom – nadają się do pracy w zespole.²²

Trzeba przyznać urzędnikom, że wykazali się wyobraźnią i odwagą, powierzając mu dom przy Dzielnej.

Jeśli między kartki Pamiętnika wdziera się rozpacz, to wtedy, gdy Korczak czuje się bezradny: „Miasto wyrzuca mi dzieci jak muszelki, a ja nic, tylko dobry jestem dla nich” (s. 344).

Rzeczywistość wojny w Pamiętniku pojawia się nie od razu, poddana głębszej analizie – bardzo późno. Najpierw (i to nie na pierwszych stronach) pisze o niej autor w sposób znamieny: „Zapomniałem nadmienić, że i teraz jest wojna” (s. 325). Terror jest tłem, którego obecność sygnalizuje nam z rzadka. 21 lipca 1942 roku notuje: „Godzina dziesiąta. Strzały: raz, dwa, kilka, dwa, jeden, kilka. Może to moje własne okno źle zaciemnione? Ale nie przerywam pisanie. Przeciwnie: lotniejszą (strzał pojedynczy) staje się myśl” (s. 392). Z punktu widzenia opiekuna gromady dzieci było tak jak zawsze, tylko trudniej. Korczak, który określał siebie jako znawcę „receptury wojen”²³, tej jakby nie zauważa, a gdy zacznie o niej pisać, to w sposób specyficzny, zdobywając się na dystans.

W partiach kronikarskich Pamiętnika właściwie nie odnotowuje obecności Niemców. Dopiero w ostatnich zapisach z 4 sierpnia poświęca dwa akapity wartownikowi stojącemu naprzeciw Domu Sierot. Sytuacja jest statyczna: Korczak podlewa kwiaty w oknie, żołnierz patrzy: „Może był za cywila nauczycielem na wsi, może rejentem, zamiataczem ulic w Lipsku, kelnerem w Kolonii? [...] Mógł przyjechać wczoraj dopiero z daleka...” (s. 402). To są ostatnie zapisane słowa Korczaka.

Scena ta przypomina mi inną, z dziennika Marii Czapskiej z powstania warszawskiego. U wejścia do piwnicy pełnej cywili, głównie kobiet, stają włosowcy. Czapska pyta: „Kto jesteście? – Tiurki, mahometanie. – Gdzie jest wasz kraj? Wasza ojczyzna? – Daleko, daleko... I ta daleka wizja unieruchomiła na chwilę rozbiegane oczy. – Czy dawno opuściliście wasz kraj? – Dawno, bardzo dawno...”²⁴.

W drugiej części Pamiętnika mamy jedną bajkę o wojnie i jedną przypowieść. Bajka po Korczakowsku próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dramatycznie obecne w wielu tekstach z getta: gdzie jest teraz Bóg? Korczak nazywa go tu profesorem Zi, który z przestrzeni międzygwiazdnej przygląda się opętanej wojną Ziemi, zastanawia się: „Czy przerwać tę nierozumną zabawę? Tę krwawą zabawę?” (s. 377-378). Przypowieść zapisana została 1 sierpnia 1942 roku: „Kiedy nacie kartofli zbyt bujały, przejeżdżał przez nie ciężki walec i miażdżył, żeby owoc w ziemi miał czas lepiej dojrzeć” (s. 397). I bajka, i przypowieść mają tu wymiar religijny,

²² Podanie, w: *Pisma wybrane*, t. 4, s. 311-314.

²³ Tamże, s. 313.

²⁴ M. Czapska, *Kartki z pamiętnika*, w: M. i J. Czapski *Dwugłos wspomnień*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1965, s. 151.

przy czym ta druga bliższa jest w metaforyce i w przesłaniu tradycji judeochrześcijańskiej.

Sens przypowieści o naciach kartofli zbliża nas do Korczakowskiego poglądu na wojnę, do zaskakujących, jeśli nie bulwersujących zapisów na ten temat w Pamiętniku. Porównując świadomość młodzieży w latach trzydziestych, gdy czytelników „Małego Przeglądu” interesowały jedynie polityka i seks, ze świadomością wychowanków okupacyjnego Domu Sierot, autor musi stwierdzić, że wojna rozszerzyła ich horyzonty, wzmogła zainteresowanie światem. Lata przedwojenne uważa za „podłe, haniebne” (s. 376). Dopiero wojna oczyściła powietrze, „oddech stał się głębszy. Tłenu przybyło” (s. 377). I tu trzeba przypomnieć o wstępnym zamiarze polemiki z *Tako rzecze Zaratustra*, w której to książce mamy pochwałę wojny i męstwa, wojny przeciwstawionej miłości bliźniego. Na taką opozycję, rzecz jasna, Korczak się nie godził, ale pierwszą część Nietzscheańskiego wywodu na swój sposób akceptował. Potwierdza to Maria Czapska w relacji ze swojego spotkania z Korczakiem w 1940 roku²⁵. Tak właśnie wtedy uważał: wojna oczyści świat.

Autor Pamiętnika nie był jednak ideologiem ani filozofem. Zmysł obserwacji i dialektyka podsuwały mu argumenty tak czy inaczej podważające jego własne poglądy. Czasem z rozbawieniem przyglądał się temu, co wynika z sytuacji wojennej, gdy zawieszono zostają zwykłe reguły ludzkiego bytowania:

Kupcowa, której kupująca wyraziła pretensję, powiedziała: – Moja pani, ani to nie jest towar, ani to nie jest sklep, ani pani nie jest klientką, ani ja nie jestem kupcową, ani ja pani nie sprzedaję, ani pani nie płaci, bo te papierki to przecież nie są pieniądze. Pani nie traci, ja nie zarabiam. Kto dziś oszukuje i po co mu to? Tylko trzeba coś zrobić. No, nie? (s. 359)

Sytuacja mogąca doskonale zilustrować *Gospodarkę wyłączoną* Kazimierza Wyki.

Czasami zauważał, że wojna, zdejmując z człowieka jego zwykle obowiązki, „rozkaprysza”, a stawiając w sytuacjach przerastających go, łamie. Dlatego uważał, że po wojnie pytanie o to, za jaką cenę się przeżyło, długo będzie się kładło na relacjach między ludźmi, dlatego uważnie analizował własne zachowania, odnotowując drobne zaniedbania czy kłamstwa, w których wyczuwał zwiastuny deprawacji. I znów ogląda je, jak wszystko, z wielu stron. Gdy mówi o sobie jako egoiście i sybarycie (jakiż to sybarytyzm w jego sytuacji!), to próbuje się usprawiedliwiać o tyle, że ma do spełnienia szczególne zadanie, musi być niejako zwielokrotnionym człowiekiem, musi gromadzić energię, być skąpcem w jej wydatkowaniu – o czym pisał w cytowanym już przeze mnie liście do Rady Żydowskiej.

Zresztą, ludzie mają prawo do szczęścia, do radości, i on sobie tego prawa nie odmawia. A jeśli niemożliwa jest czysta radość, należy zdobyć się na poczucie humoru, na śmiech, który nazywa wesołością. Jego poczucie humoru miało rozmaite odcienie: bywało dobrotliwie sentymentalne, bywało ironiczne, ani jednego

²⁵ M. Czapska *Ostatnie odwiedzinny*, w: *Ostatnie odwiedzinny i inne szkice*, oprac. P. Kądziała, Więź, Warszawa 2006, s. 50.

ani drugiego nie wyzbył się w getcie. Zdarzył mu się nawet występ kabaretowy. Wspomina Michał Zylberberg, jak podczas koncertu przed świętem Pesach Korczak wyszedł na scenę i odczytał jadowne satyry wierszem na przywódców Trzeciej Rzeszy i na Hansa Franka. Prerażeni goście uciekli z sali. Później na wymówki Korczak miał odpowiedzieć: „Przecież Żydzi w swoim własnym gronie mogą mówić to, co myślą”²⁶.

Wesołość jest możliwa, a nawet wskazana dla zdrowia, ale Korczak wie i tego uczy, że i z nią trzeba uważać. Dlatego pisze dla wychowanków rozprawkę *Wesołość dobra i zła. Wesołość mądra i głupia. Wesołość przyjemna i dokuczliwa. Wesołość, która leczy i wesołość, która sprowadza choroby*²⁷. Wesołość i poczucie humoru to dla Korczaka oznaki świadomego życia, podobnie jak uważność, dotyk konkretności. Człowiek powinien być uważnym, tego trzeba go uczyć. Stąd pomysł na audycje radiowe (do realizacji w roku 1972) z cyklu „Mój dzień wczorajszy”, które mają być prostą opowieścią o banalnych, nawet nie zdarzeniach, a czynnościach życiowych. O małym szczęściu, bo jak pisze w innym miejscu, ludzie są nieszczęśliwi, ponieważ „nie wiedzą, na czym polega szczęście” (s. 331).

Rzeczywistość getta, zwłaszcza zaś schroniska przy ul. Dzielnej, które Korczak nazywa „obozem koncentracyjnym” i „rzeźnią”, opisana została w Pamiętniku poprzez zblizenia. Te zapisy „dni wczorajszych” są niesłychanie konkretne. Po prostu – notatki lekarza. Opisuje szczegółowo objawy (guzy reumatyczne, biegunka), stawia diagnozę, informuje nas, jakie podał lekarstwo. Tuż po przywołanych już rozważaniach wywołanych Mickiewiczowskim: „Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę”²⁸, daje naturalistyczny opis kału chorych dzieci, zwłaszcza jego odoru, wdzierającego się do nosa, do gardła, do mózgu.

Konkretne to także nawał spraw bieżących oraz walka Korczaka z przeciwnościami i z przeciwnikami, z ludźmi podejmującymi błędne, jego zdaniem decyzje, bo krzywdzące dzieci. W takich sytuacjach wpadał w furję, jak wówczas, gdy w lutym 1942 rozesłał obelżywy list do działaczy samorządu żydowskiego w sprawie katastrofalnego stanu sierocińca przy Dzielnej. Odpowiedział mu tylko Adam Czerniaków: „Jestem dumny z tego, że tak można pisać do mnie”²⁹.

Korczak nie daje się w Pamiętniku zadławić ani gniewem, ani realiami grozy. „Jeśli zdążę – marzy – napiszę apologię wszy. Bo niesprawiedliwy i niegodny jest nasz stosunek do tego pięknego owada” (s. 325). To nie tylko przekora, nie tylko franciszkańska myśl, która już kiedyś dyktowała mu modlitwę dziękczynną za stwo-

²⁶ M. Zylberberg *Na Chłodnej 33*, w: *Wspomnienia o Januszu Korczaku...*, s. 269.

²⁷ *Janusz Korczak w getcie...*, s. 239-243.

²⁸ „W słowach tylko chęć widzim, w działaniu potęgę; / Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę” (A. Mickiewicz *Słowo i czyn*, w: tegoż *Zdania i uwagi. Z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*, w: tegoż *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 380.

²⁹ Cyt. za: *Janusz Korczak w getcie...*, s. 125.

zenie pluskwy³⁰, franciszkańska a może hiobowa³¹, to też wyraz solidaryzmu z czymś, co propaganda nazistowska zbratała z żydostwem pod hasłem „Żydzi – wszy – tyfus plamisty”.

Marzy o tym, co napisze. Zastanawia się też nad tym, co by zjadł. Najpierw szuka smaków we wspomnieniu (maliny, flaki, kasza gryczana, cynadry). Wyobrażenia podsuwa eleganckie menu: ryba w sosie tatarskim, zając z czerwoną kapustą. Poprzestaje na szampanie z biszkoptami i lodach z czerwonym winem.

Tymczasem pije kawę, dużo kawy, choć słabej, bo powtórnie parzonej. Podejrzewa, że ktoś życzliwie mu ją wzmacnia, dodając świeżo mielonej. Pije też spirytus z gorącą wodą.

Taki smak mają chwile odprężenia.

Momenty ciszy i spokoju Korczak opisuje bardzo dokładnie, czy to ze wspomnień (podróż okrętem, dziewczynka na rufie), czy z rzeczywistości getta. Jedna z najbardziej sugestywnych i przejmujących scen Pamiętnika to ta, w której doktor przenosi do swojej sypialni chorego Mendelka Nadanowskiego. Zapis prostej rozmowy: spokój i ufność.

W Pamiętniku udało się Korczakowi ocalić szkicowe portrety wspaniałych ludzi z personelu Domu Sierot i schroniska przy Dzielnej, tych wykonujących najbardziej niewdzięczne, brudne prace. To ludzie-gąbki, ludzie-szczotki. Podobne portrety rozsiane są po wielu rozmaitych tekstach Korczaka, występują nawet jako exempla w jego listach z tego czasu.

Zostawił jednak i karykatury. Nie dziwny się, że są to portrety skąpych, fałszywych, butnych Żydów (co przypomina niektóre przedwojenne wypowiedzi Tuwima), przecież w getcie tylko ich miał wokół siebie, a Polacy stali się odlegli, jak przeszłość, więc ich idealizował. Teraz mówił do Żydów i o Żydach, wypominał im zarozumiałość i egoizm. I to nie była mowa pozornie zależna. Świadcstwo Korczaka w tej bolesnej sprawie potwierdzają teksty z Archiwum Ringelbluma, pamiętniki Ludwika Hirszfelda i Calela Perechodnika.

To Żydzi byli najbliższymi przeciwnikami Korczaka, bo rozdzielali przydziały żywności i opału. Konflikty musiały być naprawdę głębokie. Świadczy o tym fragment zapisków jeszcze z lutego 1942, zaczynający się od słów: „Pięć pospolitych sposobów unieruchomienia niedogodnych postaci”³². Po tym niby tytule następuje opis działań, których niewątpliwie on, Korczak pada lub może paść ofiarą. Podobny program „unieszkodliwiania niepożądanych przybyszów” (s. 329), tyle że czteropunktowy, znajduje się w Pamiętniku (zapis z maja 1942). Ten drugi jednak ma na końcu swoisty cudzysłów. Po gniewnych słowach w nowym akapicie czytamy: „Wyczerpał mi się atrament”.

³⁰ J. Korczak *Sam na sam z Bogiem*, Warszawa 1922, s. 63.

³¹ Nie tylko z uwagi na pochwałę wszelkiego stworzenia zawartą w przemowie Boga, ale też słowa Hioba skierowane do „robactwa”: „Matko i siostrzo moja” (tak w przekładzie Czesława Miłosza, H 17, 14).

³² *Janusz Korczak w getcie...*, s. 130.

Strofował Żydów, bo wokół był tylko jeden naród. Wybrany i skazany. Strofował, bo czując się odpowiedzialnym za dzieci, był zdeterminowany, a przy tym rozdrażniony, więc niesprawiedliwy. Śmierć była blisko.

W Pamiętniku mówi o niej w lakonicznych wzmiankach o zgonach dzieci i dorosłych, o tym, jak przychodzi w koszmarach nocnych. I dziennych. Jest taki zapis: „Leży na chodniku zmarły chłopak. Obok trzech chłopcy poprawiają sznurkiem lejce. W pewnym momencie spojrzeli na leżącego – odsunęli się kilka kroków, nie przerwali zabawy” (s. 351). Ten sam obraz powraca (może nie przypadkiem, może jak koszmar sen) kilka stron dalej (s. 357-358).

Korczak próbuje oswoić się z myślą o śmierci. Pisze, że śmierć jest łatwiejsza od życia, że ktoś umarł „pomyślnie”. Tak myślał i o tym rozmawiał z dziećmi, żeby „nie robić im niespodzianek” (s. 338), żeby je przygotować do tej „podróży”. Zresztą mówił tak zawsze, na przykład w książce *Jak kochać dziecko* prosił o uznanie „prawa dziecka do śmierci”.

Wystawienie *Poczty* Rabindranatha Tagore w 1942 roku w getcie miało ten właśnie cel. Wiązało się to z pewnym ryzykiem, bo książki hinduskiego pisarza były w getcie zakazane, podobnie jak cała literatura aryjska. Na przekór zakazom *Poczty* w reżyserii Estery Winogron³³ zagrano w Domu Sierot dwukrotnie, na święto Pesach (na początku kwietnia) i 18 lipca. Sztuka ta musiała być szczególnie bliska Korczakowi. Bohaterem jest sierota, chory chłopiec przygarnięty przez dobrych ludzi. Lekarz zabronił mu wychodzić z domu, więc Amal kontaktuje się ze światem jedynie przez okno³⁴: kontempluje, rozmawia z przechodniemi. Oni właśnie (rówieśnicy, mleczarz, kwaciarka, strażnik) otwierają przed dzieckiem perspektywy życia, w którym chciałby mieć udział. Czytając te sceny, przypominamy sobie wszystkie zanotowane przez Korczaka wypowiedzi jego wychowanków na zadany temat: kim będę, gdy dorosnę. Inną jednak perspektywę otwiera przed Amalem wieść, że niebawem odwiedzi go sam król. Światło jutrenki pada na czoło chłopca, można zgasić kaganek, choć nie wszyscy widzą tak samo. Przybrany ojciec pyta: „Czemu zaciemniają pokój?”³⁵. W oczekiwaniu na nadejście Pana Amal umiera szczęśliwy.

Zapewne już podczas prób sztuki Tagore Korczakowi przyśniło się, że jest w Indiach. Pierwsza część snu to rozmowa o dobrodziejstwach poczty z Hindusem, który martwi się, że nie może przesłać polskim dzieciom sera, kiełbasy i marmolady. W drugiej części zjawia się sam Rabindranath Tagore, zaprasza śniącego do swojej szkoły w Śantiniketan, wręcza egzemplarz *Poczty* dla panny Esterki, którą na-

³³ Studentka Wydziału Przyrodniczego UW, organizowała występy dzieci w Domu Sierot i pomagała Korczakowi przy zabiegach lekarskich. Aresztowana w drugiej połowie lipca 1942, być może nawet przed drugim przedstawieniem *Poczty*.

³⁴ O motywie okna na „tamtą stronę” (powołując się także na pracę Michała Borwicza) pisze Jacek Leociak w: tegoż *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej-Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 179-192.

³⁵ R. Tagore *Poczta*, odtworzył J. Stur, Lwów 1922, s. 46.

zywa swoją uczennicą, obiecuje, że będzie na premierze: „Wy mnie nie zobaczycie, ale będę z wami. Zresztą zapytaj pan jogów”³⁶. Zdumiony Korczak notuje, że „w kilka dni później przyszła z Kopenhagi paczka z serem, kiełbasą i marmoladą, a panna Esterka urządziła pocztę podczas święta Pesach. Jakie to były dziwne – te moje dwa sny”.

Tym dziwniejsze, dodajmy, że Tagore umarł osiem miesięcy wcześniej, o czym zapewne Korczak nie wiedział, umarł 7 sierpnia 1941, jak można przypuszczać dokładnie rok przed Starym Doktorem.

Zbliżająca się śmierć zmuszała Korczaka do podsumowań, a te w jego przekonaniu nie wypadały najlepiej. Widzi swoje życie jako pasmo niedokonań, a nawet porażek, powracają wątpliwości, czy dobrze zrobił porzucając medycynę. Bliskich ludzi brak, z siostrą nawet w takich okolicznościach nie potrafi się porozumieć. Przychodzi depresja, niechęć do wykonywania najprostszyc czynności. Na depresję nakłada się nuda, pewnego rodzaju stabilizacja. Przeciwstawia jej Korczak wspomnienia z działań wojennych, w których brał udział. Na froncie nie ma zabójczej dla umysłu nudy. Z niej bierze się zobojętnienie.

Korczak obserwuje siebie uważnie. Niepokoi go niezbornosc myśli, objawy „zidiocenia”, panicznie boi się choroby psychicznej.

Przecież ma do wykonania zadanie. Raz tylko wspomina o tym w Pamiętniku. I, co ciekawe, nie pisze o posłannictwie lekarza czy pedagoga, ale o wierności i uporze, a nie nazywa ich po imieniu. Używa wspomnienia jako przypowieści. Występuje w niej stary ślepy Żyd, który jako jedyny pozostał w miasteczku, by pilnować synagogi, i Nastka, poszukująca swojego kubelka, zabranego przez żołnierza. „Jestem ślepym Żydem i Nastką” (s. 398) – pisze Korczak w pierwszych dniach sierpnia 1942.

Czy to ważne, że ślepy Żyd pilnuje właśnie synagogi?

Nie wiem, co sądził Korczak o *Doświadczeniach religijnych* Williama Jamesa, pracy tak ważnej dla dwóch co najmniej pokoleń. Sam zapisał tak precyzyjnie, jak to było możliwe, te momenty, gdy spotykał *sacrum*, gdy go szukał albo próbował przyciągnąć na ziemię. Jakby dodawał swoje doświadczenia do tych, które zebrał i usystematyzował amerykański psycholog.

O pierwszym doświadczeniu pisze w Pamiętniku, wspominając katolicki pogrzeb, jaki chciał wyprawić zmarłemu kanarkowi, za co został podwójnie skarcony. Służąca pouczyła go, że ptak nie jego godny ludzkiej żałoby, a syn dozorca, że kanarek był Żydem. Mało tego, że on, Henio Goldszmit, nawet gdy się postara, po śmierci trafi „do czegoś, co wprawdzie piekłem nie jest, ale tam jest ciemno. A ja bałem się ciemnego pokoju. Śmierć. Żyd. Piekło. Czarny, żydowski raj. Było co rozważać” (s. 324). I rozważał do końca, tułając się między religią przodków (lecz takich, których nie mógł pamiętać, bo przynajmniej od dwóch pokoleń rodzina była laicka) i katolicyzmem, zachwycając się i tym, co dalekie: „Indie! Święte Indie!” (s. 399).

W Domu Sierot, ubrany w stary wojskowy płaszcz, w jedwabnej jarmulce na głowie, wznosił hebrajskie modlitwy, po przełamaniu wewnętrznego oporu głosił nauki na Nowy Rok i Sądny Dzień. A w Pamiętniku pisał: „Gdyby mi dano mszał, odprawiłbym od biedy nabożeństwo” (s. 360). I dano mu mszał. Maria Czapska z fałszywą przepustką przedostała się do getta, przynosząc mu polsko-laciński Mszał Rzymski, który dostał się jej po zmarłym niedawno prawosławnym rosyjskim emigrancie, Dymitrze Filosofowie. Prosił o pomoc wychowawczą „księdza sąsiada” (zapewne ks. Marcellego Godlewskiego z kościoła Wszystkich Świętych), a w każdym razie o modlitwę.

„Dzieci muszą się modlić”³⁷ – mówił do Czapskiej.

Tak myślał zawsze. Przed wojną konflikt z Marią Falską powstał właśnie na tle praktyki religijnej w Domu Sierot, chodziło o kapliczkę, której zawieszenie Falska uznała za skandal.

Religię i jej rytuał uważał Korczak poza wszystkim za ważny element wychowania, za szkołę altruizmu. Jeszcze w getcie zbierał materiały do pracy o religijności dziecka. Pozostał tylko napisany w latach wojny szkic *Dlaczego modlą się?* Zanotowane w nim odpowiedzi uzasadniają modlitwę tradycją i napięciem, które pozwala rozładować. Zrozumiałe, że tak młodzi „respondenci” nie potrafili nazwać wymiaru metafizycznego własnej potrzeby religijnej.

Nie tylko dzieci muszą się modlić. Sam przecież pisywał modlitwy, sam się modlił. Na przykład, jak wspomina w Pamiętniku, o życie ciężkie, ale piękne. Teraz, gdy dobiegało końca, nawet krytycznie oceniając własne dokonania, potrafił wznieść modlitwę dziękczynną słowami Franciszka Karpińskiego z *Pieśni porannej*.

To było w chwili szczęścia, ciszy, na pierwszych kartach Pamiętnika. Pod koniec zapisał próbę wygłoszenia Modlitwy Pańskiej, nieudaną. Słowa więźną w gardle. Myśli zbiegają ku ziemi. Kończy się zaledwie na: „chleba naszego”.

Mówił kiedyś Korczak do Igora Newerlego: „Niech pan pomyśli o modlitwie, jaką się odmawia umierając. Czy słowa wypowiedane przez miliony ludzi na pograniczu życia i śmierci w straszliwej męce, w strachu, z ostatnim błyskiem świadomości nic nie znaczą i mogą zniknąć jak wszystkie inne dźwięki? Czy nie zachowują jakiejś mocy po umarłych?”³⁸.

Niektórzy skłonni są uważać Korczaka za panteistę, głównie z powodu „religijnego” stosunku do natury. Myślę, że mimo rozmaitych odstępstw, jego wiara miała na sobie znak tradycji, obu tradycji: żydowskiej i polskiej. A Korczakowski stosunek do natury należałoby po prostu określić jako braterski.

Nic dziwnego, że z podobną uwagą obserwował dzieci i wróble, a pelargonie, które podlewał, obserwując niemieckiego wartownika, uważał pewnie także za swoje wychowanki. Sadzonki tych pelargonii dostarczyła na jego prośbę Maria Kownacka. W getcie prawie w ogóle nie było zieleni. Przy cotygodniowym rytuale ważenia, zdarzało się, iż dzieci przynosiły doniczki, żeby sprawdzić „ile roślince rzybyło”.

³⁷ M. Czapska *Ostatnie odwiedziny...*, s. 52.

³⁸ I. Newerly *Wstęp*, w: *Wspomnienia o Januszu Korczaku...*, s. 29.

Interpretacje

To oczywiście, że wzrastanie i dojrzewanie szczególnie interesowało Korczaka. Także własne dojrzewanie. W *Spowiedzi motyla* cytował swój dziennik z okresu przepoczwarczenia się i była to dla niego na tyle ważna metafora, że w ostatniej rozmowie z Marią Czapską mówił: „Ja czuję się jak motyl w poczwarcu, motyl na wylocie... Zdaje mi się, że ten inny, lepszy świat, do którego się wyniosę, jest już blisko, czuję go... Tak mi się to jakoś majaczy... A może to skleroza?...”³⁹.

Przepoczwarczenie jest wyzwoleniem z ciemnego pokoju, a przede wszystkim przekroczeniem dotychczasowych ograniczeń. Czy dlatego, by stać się kimś innym, lepszym? Chyba nie. Jedno z podstawowych praw dziecka według Korczaka to, „by było tym, czym jest”⁴⁰. Źródło tej myśli, a zarazem jej dopełnienie znajduje się w *Wiedzy radosnej*: „Winienesz stać się tym, kim jesteś”⁴¹.

Abstract

Piotr MITZNER

Cardinal Stefan Wyszyński University (Warsaw)

A darkened room

This essay attempts at an analysis of Janusz Korczak's *Diary*, written in the Warsaw ghetto in 1942. These records form an intimate diary and a consciously constructed literary piece, which was conceived as a polemic with *Also sprach Zarathustra* by Friedrich Nietzsche. At all, it is a piece underspecified as to genre, perhaps intentionally so. Korczak applied in it several literary stratagems he had used before. Given this important observation, the reader can take a different look at certain controversial fragments of this *Diary*: the author's views on war and death, and, his apparently 'anti-Semitic' opinions. Besides, the Korczak account is confronted with other ghetto documents concerning its author, which were found at a later date.

³⁹ M. Czapska, *Ostatnie odwiedziny...*, s. 54.

⁴⁰ J. Korczak *Jak kochać dziecko*, w: *Pisma wybrane*, t. 1, s. 112.

⁴¹ F. Nietzsche *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 140.

Jerzy KANDZIORA

Nie poddać poezji.
Jerzego Ficowskiego wiersze o stanie wojennym

I.

Poetycką odpowiedzią Jerzego Ficowskiego na stan wojenny po 13 grudnia 1981 roku stał się złożony z dwóch cykli wierszy tomik *Przepowiednie. Pojutrznia*, datowany na XII 1981 – VI 1982. Zbiorek ten, opatrzony pseudonimem Marcin Komięga, cieszył się zapewne znaczną poczytnością już wkrótce po ukończeniu go przez autora, skoro najwcześniejsze, po części samizdatowe edycje poszczególnych cykli pojawiły się jeszcze w 1982 roku, zanim doszło do pierwszego autoryzowanego wydania w roku 1983 nakładem podziemnego Głosu (wznowiono je w roku 1985). Owe wydania osobne *Przepowiedni* i *Pojutrzni* z roku 1982 odnotowały rubryki nowości wydawniczych w drugoobiegowym „Wezwaniu” (Warszawa) i emigracyjnych „Zeszytach Literackich” (Paryż) jako edycje powielaczowe lub maszynopisowe. Niewiele utworów tych rozmiarów, co cykle Ficowskiego (bo nie mówię tu o pojedynczych, łatwych do przepisania wierszach), cieszyło się w tym czasie tak znaczną popularnością, by oddzielić się niejako od swego twórcy i funkcjonować w edycjach poprzedzających pierwsze autoryzowane wydanie. Jednym z takich dzieł był poemat Stanisława Barańczaka *Przywracanie porządku*, którego pierwodruk w pierwszym numerze „Zeszytów Literackich” (1983 rok) wyprzedzony został krajową edycją samizdatową już w 1982 roku, sporządzoną na podstawie nasłuchu Radia Wolna Europa.

Na nieprzeciętność *Przepowiedni. Pojutrzni* na tle innych zbiorów poetyckich stanu wojennego zwrócił uwagę w latach osiemdziesiątych Piotr Sommer. W dyskusji pt. *W poszukiwaniu ukrytego dzieła* opublikowanej w „Wezwaniu” nr 8 z marca

1985 roku (odbytej zapewne jeszcze w roku 1984) stwierdził m.in., że „jest to tom ambitny – również historiozoficznie, a przede wszystkim: spełniony artystycznie. [...] Bywają czarno-białe sytuacje – Komięga bez wahania to potwierdza, ba, przypomina o tym, ale język, który je opisuje, musi mieć tych barw znacznie więcej”. Później była także recenzja Stanisława Barańczaka w paryskiej „Kulturze” nr 10 z 1986, dość chłodna i, jak sądzę, niezasłużenie czyniąca tomik Komięgi-Ficowskiego adresatem szerszych krytycznych uwag, odnoszących się do poezji stanu wojennego. Ma się tu wrażenie lektury nieco pośpiesznej i podjętej ze z góry założoną tezą, słuszną zapewne, ale niezbyt adekwatną do zbioru Ficowskiego. Inna rzecz, że Barańczak wtedy bardzo wysoko ustawił poprzeczkę dla całej poezji stanu wojennego, także własnego poematu *Przywracanie porządku*, który pominął w pierwszych wolnościowych wyborach swoich utworów: *156 wierszy 1968-1988* („Znak” 1990) i *Poezje wybrane* (LSW 1990).

Niniejszy szkic nie ustosunkowuje się szczegółowo do tych wcześniejszych odczytań *Przepowiedni. Pojutrzni*, lecz stanowi nową próbę interpretacji zbioru Ficowskiego, dokonaną niemal dwadzieścia lat po jego napisaniu¹.

2.

Tak bezzwłoczne, właściwie natychmiastowe wypełnienie przez Jerzego Ficowskiego dwoma obszernymi cyklami trudnej historycznej przestrzeni od grudnia 1981 do czerwca 1982 roku świadczy o tym, że poezja była dla niego w stanie wojennym niezmiernie ważnym sposobem rozpoznawania rzeczywistości, może nawet sprawniejszym i bardziej wiarygodnym niż niepoetyckie porządkowanie słów i znaczeń. Poetycki namysł nad słowem, jego prehistorią, jego intencją, tak niezmiennie obecny u Ficowskiego, stał się w tym dramatycznym czasie szansą, może jedyną, pozostawania poza rozdręganiami wojennych lęków, pozwalając je oswoić, przyjrzeć się im, złapać na gorącym uczynku po to, by nie zafadnęły człowiekiem i nie zmałyły obrazu świata:

Insekty strapięń naszych
korniki kory mózgowej
wyrojone ze szczelin
nie dość szczelnych snów
zostańcie ze mną
chcę was nakarmić
własnym bólem głowy

zostańcie ze mną
biesy powszednie
jak koty przyczajone

¹ Tekst ten jest zmienioną wersją referatu przygotowanego na seminarium „Jerzy Ficowski – człowiek pogranicza”, zorganizowanego przez Ośrodek Pogranicza w Sejnach w 1999 roku.

Kandziora Nie podać poezji

na obcy popłoch
własnego ogona

(*Przepowiednie*, I)

Ten pierwszy utwór zapowiada perspektywę poznawczą, która często powracać będzie w zbiorze Ficowskiego. Dla poety ważne będzie to, co skrywa się pod powierzchniową rzeczywistością: przyczajone lęki własne, ale też kłamstwa oficjalnej propagandy, słabość i lęk władzy skryte za tarczami ciężkobrajnych milicyjnych kolumn. W *Przepowiedniach* następuje paradoksalne odwrócenie światów. Dzień powszedni jest w tym wojennym czasie snem, halucynacją, sferą pozorów, które należy odrzucić, by dojść do sedna rzeczy:

odejdz ode mnie
śnie natarczywej jawy
(.....)
ocknij się śnie
ja się zdrzemnę
i spotkamy się znów
na pograniczu
gdzie wiek zachodzi
i gdzie dnieje chwila

(*Przepowiednie*, I)

W obrazach stanu wojennego, jego ulicznej codzienności, scenach pacyfikacji, groza jest fragmentem snu, ujawniony zostaje jej kostium, podszyta tandetą przebieranka:

czerwonoczarne sotnie
idą w nogę w noc
a to graciarnie maszerują
po trupach
na złom
pobrzękują ostrogami szmelcu
(.....)
czerwonoczarne sotnie
puszczają farbę

(*Przepowiednie*, III)

A równocześnie także słowa i całe związki frazeologiczne pozbawiane są przez Ficowskiego formy, „przejęzyczne”, rozplątane, tracą swą ogładę gazetowych zakłęb. Ujawnia się ich rola współników agresji i pacyfikacji, uczestników pochodów ciemnych sił. Ich prawdziwa natura wydobyta zostaje ze snu wojennej codzienności na światło dzienne poetyckiej prawdy:

wzniósł okrzyk i topór
za wolność
waszą i naszą
i ciachnął

(*Przepowiednie*, II)

Interpretacje

I salutują im
na znak braterstwa
krwi
z cudzych żył
(*Przepowiednie*, III)

W dyptyku Ficowskiego *Przepowiednie* zdają się być częścią bardziej wizyjną i napisaną jakby w stanie głębszego, epickiego poruszenia wyobraźni grozą miesięcy stanu wojennego. To tutaj, w *Przepowiedniach*, częściej pojawia się motyw snu, a także mroczne i gwałtowne wizje krajobrazu, najdosłowniej poruszonego historyczną zapaścią, poddanego niemal tektonicznym uderzeniom:

przebita włócznią grudnia
pęka tętnica tej ziemi
wybucha
upływem wisły z wisły
płaczem zranionych wód
(*Przepowiednie*, VI)

Siła tego obrazu, kojarzącego się z wizyjnością *Pokolenia* Baczyńskiego, dopiero w dalszej części wiersza zostaje wyciszona motywem wróżby, niemożliwej i daremnej: toń zatrutej rzeki, poruszona i „dziobata”, nie będzie zwierciadłem, które objawi nadzieję, nie odsłoni dna ani pływającej nad nim „ryby sensu”; oczekiwanym znakiem nadziei nie będzie także ptak wędrowny („pytam ornitologów / czy wrócą skowronki”) – symbol odradzania się i wiosny – którego przylot został jakby odwołany w tym czasie apokalipsy. We wcześniejszym wierszu *Przepowiedni* ów motyw ptaka pojawia się raz jeszcze: „pod niebem / w którym stygną ptaki / wchodzimy w erę neojaskiniową”. A więc i tu stan wojenny objawia się pomieszaniem porządku naturalnego.

Tytuły obu części zbioru Ficowskiego odwołują się do parareligijnych czy też modlitewnych gatunków wypowiedzi – przepowiedni (proroctwa) i jutrzni (modlitwy przed wschodem słońca), obu bardzo wyraźnie zorientowanych na osi czasu ku przyszłości. Można by oczywiście snuć domysły, czy nie buduje się tutaj sytuacja narracyjna znana z literatury romantycznej, wyznaczająca poecie niemal sakralną misję wieszczczą, który odczytuje znaki czasu i odsłania przyszłość. Pseudonim „Marcin K o m i ę g a”, jakim Ficowski podpisał swoje wiersze, świadczyłby może, że byłaby to misja jednorazowa. „Komięga” – jak podaje Kopaliński w *Słowniku mitów i tradycji kultury* – to „galar zbożowy [...] służący do jednorazowej podróży w dół rzeki, po czym sprzedawany w Gdańsku na rozbiórkę”. Wydaje się jednak – jeśli już czytać ten pseudonim jako znak autorskiej roli – że oznaczałby on raczej wpisanie narratora w nurt teraźniejszej historii, powołanie go do roli pokornego i przemijającego świadka, niesionego przez nurty owej ciemnej, symbolicznej rzeki, którą sam opisuje. *Przepowiednie* zdominowane są katastroficznym wizjonerstwem dnia dzisiejszego, miesięcy stanu wojennego, nieliczne zaś sygnały tego, że gra nie jest skończona, że pochód ciemnych sił nie zniszczy marzeń

Kandzióra Nie poddać poezji

o wolności, rozsiane są w utworach raczej jako znaki nadziei, nie zaś prorocze wizje nieuchronnej odmiany i zwycięstwa dobra. Ostatnie, gorzkie wersy *Przepowiedni* zdają się unieważniać zapowiedź gatunkową zawartą w tytule cyklu:

i milczy wyrocznia
i zamiast wróżb rozdaje
wiarołomne rachuby
i celne przypadki
(*Przepowiednie*, VIII)

Z niespełnieniem, a raczej ze znaczącym zaprzeczeniem innej formy wypowiedzi – nacechowanej nadzieją i radością j u t r z n i – mamy do czynienia w drugiej części tomu Ficowskiego. Cykl zatytułowany *Pojutrznia* czyni historycznym punktem odniesienia swojego tytułu „jutrznię” Sierpnia 1980, ów okres nadziei wtedy rozpoczęty i niespełniony, bo przekreślony stanem wojennym:

przez wylamane łodem drzewi
wyprowadzają nas pośpiesznie
nie mają czasu Myśmy mieli
zbierało się na wielki czas
i przeszedł bokiem

u krat wysokich Białoleki
blednie
pojutrznia słońca
odcięta głowa
niedoszłego dnia
(*Pojutrznia*, V)

Wiersze *Pojutrzni* opisują i nazywają jednoznaczne zjawiska tamtego okresu: terror, przemoc, gwałt, kłamstwo, zdradę i niesławę po stronie władzy i jej pretorianów, nadzieję, niezłomność, prawdę i pamięć po stronie więzionych i prześladowanych. Jest tajemnicą autora, że te proste nazwania i pojęcia, jednoznacznie przypisane każdej ze stron, wpisane często w wersy stylizowane na wzniosłą apostrofę, modlitwę czy lament, nie czynią zarazem samej poezji Ficowskiego jednoznaczną. Pozostając w kręgu jednoznacznych wartościowań, poezja ta fascynuje wieloznacznością, zaś elementarne pojęcia zachowują w niej świeżość, wpisane w pełne niespodzianek semantycznych konteksty słowne, które odkrywa się jeszcze po wielokrotnym przeczytaniu utworu, a i tak nie są to zapewne nigdy odczytania ostateczne.

Jak to się dzieje, że Ficowski w tak zajmujący, oryginalny sposób nazywa wielkie sprawy i zbiorowe emocje? Zapewne przesądza o tym między innymi ów nieopuszczający poety ani na chwilę lingwistyczny niepokój, nakazujący obudować słowa swoistym semantycznym echem. Słowo wypowiedziane „rozwija się”, przyciąga swój odpowiednik na zasadzie odwrócenia, kontrastu, oksymoronu: „nadsziedo Jasna Góra / nad Ciemną Doliną / Matko Boża schylona / nad ludzką siero-

ta”. Kiedy indziej źródłem zaskakującej odmiany, nowej fali sensu, odwracającej utarte konotacje słowa czy nazwy własnej, jest pozorne przejęzyczenie. Słowo „pamięta” swą pierwotną treść, a przez samo załamanie się automatyzmu mowy rodzi się nowe znaczenie: „Łomot do drzwi Chodzą / od domu do domu / po groźbie / ściągać podatek nienawiści”. Podmieniony, nieoczekiwany zwrot „po groźbie” znaczy oczywiście samodzielnie, lecz nadto swoim złowrogim „wkroczeniem” w wers w miejsce oczekiwanego „po prośbie” powtarza w materii słowa nagłość i podstępność nocnego wkroczenia i aresztowania. I jeszcze takie „przejęzyczenie”: „i ciągle wraca Chopin / na nieśmiertelność chory / ze scherzem / przebitym strzałą”. Ktokolwiek pamięta rzeczywistość stanu wojennego, zawłaszczanie muzyki Chopina przez oficjalną propagandę tamtego czasu, ten zrozumie dobrze czterowiersz Ficowskiego, wyjęty z jego wiersza o bezbronności tradycji i problemie zdrady.

Może jednak najbardziej owocną i oryginalną operacją znaczeniową dokonywaną na słowach, odnawiającą sensy i pojęcia nieodwracalnie – zdawało się – zastęglę w emocjonalnych i znaczeniowych schematach, jest poszukiwanie przez Ficowskiego ekwiwalentów obrazowych słów, przenoszenie tych słów w inny, anegdotyczny, „fabularny” wymiar, w którym tracą swą jednowymiarowość:

jesteśmy umówieni od wieków
z wolnością
czasem mylimy ją z wiosną
to znowu z jesienią
boimy się że się spóźni
i nikt jej nie pozna
(*Pojutrznia*, V)

Do naszych niskich okien
wchodził wschód i zachód
za wysokie południe
czekało za progiem

wygląda z nich
rozsuwa chmury i firanki
prawnuczka nadzieja
podobna
do złudzenia
do naszej prababki
nadziei
(*Pojutrznia*, XIV)

Oto jest Ficowskiego swoisty teatr abstrakcji. Bajeczna płynność świata, w którym o wielkich ideach: Wolności, Niepodległości, Nadziei, a także o sumieniu, gniewie i innych uczuciach można opowiedzieć jak o żywych istotach, postaciach, personach, które z a c h o w u j ą s i ę, czują, doznają poetyckiej animacji. Gdzieś tu spotyka się Ficowski – świadek historii, kronikarz trudnego czasu, z badaczem folkloru cygańskiego i żydowskiego, czule wsłuchanym w świat ludowej wyobraźni.

Gdy mowa o przekraczaniu w *Przepowiedniach*. *Pojutrzni* jednowymiarowości słowa i kreowaniu osobnych *quasi*-światów, z owego słowa czy pojęcia wywiedzionych i przez nie ożywianych, „zasiedlanych”, nie sposób nie dotknąć innego jeszcze obszaru szczególnej, imaginacyjnej płynności i, by tak rzec, niedefinitywności, jakim jest sfera czasu kalendarzowego w tomiku Ficowskiego. Wspominałem już o perypetiach czasu wpisanego w tytuły cykli: o przepowiedni niedoszłej do skutku, o jutrzni, która odwróciła się w pojutrznię, zaprzeczenie sierpniowej jutrzni. Niewątpliwym punktem odniesienia czasu terazniejszego, czasu odbierania wolności i nadziei, jakim był stan wojenny, staje się w tomiku epoka zaborów, czas, klimat, krajobrazy wieku dziewiętnastego. Ficowskiego interesuje powtarzalność gestów wtedy i dziś („pokłonili jej się / wysocy / nisko aż do ziemi / zdjęli czapki / potem głowy zdjęli / w obawie przed ścięciem”), archetypy krajobrazowe, ów pejzaż zimowy, który wtedy i teraz przyjmuje najeżdżcę („przez archaiczne śniegi / leżące pośmiertnie / dzwoni wieczysta sanna / jego wieliczestwa”), fragmenty fizjonomii („car wiekuisty zjechał do nas / z fajką / jeszcze się z niej unosi / dym naszych zgliszcz”). Historia objawia się w rekwizytach, detalach, napomknieniach („lorneta Dybicza”, „wiorsta”, „rubel karczemny / na mokrym szynkwasio”, „Olszynka Grochowska”, „Massalski z Kossakowskim”), a więc poza jakąś wyraźną konstrukcją retoryczną, zwerbalizowanym „dziś-zupełnie-jak-kiedyś”. Raczej przenika ona do planu współczesnego w sposób nieuchronny i jakby poza świadomą intencją. A może jeszcze inaczej: jest tak, jakby czas począł się cofać, jakby film historii puszczony został w odwrotnym kierunku. W wierszach pojawia się sugestywny motyw regresu czasu, odwrócenia jego biegu pod naporem chwili obecnej, stanu wojennego: „kiedy się osypuje z czasu / łuska godzin / kiedy miarą widoków / są już tylko wiorsty”, „czy to historia jedzie / czy zbrodnia nadciąga / to co się tak toczy / coraz dalej wstecz”, „tak idziemy tymczasem / do onego czasu / z wieżyczek wartowniczych / mierzą w nas zegary”. Współczesność cofa się do historii, czy też nasycą wiekiem dziewiętnastym, w miarę jak narasta bezwyjściowość, zastój, martwota stanu wojennego, jak sytuacja psychologiczna zaczyna coraz bardziej przypominać epokę zaborów:

Cwałują sottonie wiatru
z listopada w grudzień
a stary czad historii
snuje się jak mgła
ponad polem działania
widokiem na przyszłość
(*Pojutrznia*, I)

[...] miarą widoków
są już tylko wiorsty
(*Przepowiednie*, VIII)

Interpretacje

Wiek dziewiętnasty objawia się nade wszystko w swej codzienności, i to raczej tej popowstaniowej, pozbawiającej złudzeń. Jeśli można tu mówić o jakiejś lekcji historii, to właśnie lekcji trwania w trudnym czasie utraty nadziei:

mówią do nas ojcowie
przez wieki przez łzy
trzeba się o coś oprzeć
choćby o niepewność
Jesteśmy po nich zbrojni
w wyrzutnie sumienia
ich prochami nabite
(*Pojutrznia*, I)

Kunstowny koncept poetycki tej strofy zdołał w trzech końcowych wersach pomieścić zarówno jasne przesłanie o potrzebie pamięci, trwania przy wartościach, jak i nutę łagodnej ironii, skierowanej w heroizujące odczytania historii, a może też ogólniej, w naiwne rachuby i przedwczesne nadzieje szybkiego pokonania współczesnych ciemnych sił z pomocą historii.

Jesteśmy tutaj blisko kolejnej odmiany czasu wpisanej w *Przepowiednie. Pojutrznię* – czasu podbitych narodów. Jest to czas osobliwy, bo nierzeczywisty, poddany odkształceniom, tracący suwerenność. Ten czas będzie się kurczyć, ulegać skracaniu pod presją zbiorowych tęsknot i nadziei. Przybliżyć będzie daty upadku despotów, rozpadu imperiów i końca dyktatur. Łatwo odnaleźć go można w diariuszach zesłańców, pamiętnikach lat zaborów i okupacji. Był też wpisany w codzienność stanu wojennego, w jego hasła w rodzaju „zima wasza, wiosna nasza”, gdy prawa samej natury, logika pór roku, zwiastować miały rychły powrót wolności. W jednym z wierszy Ficowskiego ilustracją tego czasu złudnych nadziei staje się gorzka metafora „lornety Dybicza”:

nakręcamy zegarki
od nich niecierpliwych
dłuży się czasu lont
do dnia który wybuchnie

znów po półtora wieku
Olszynka Grochowska
milcząc po polsku
bitwę o to samo toczy
znów ją przybliży luty
lornetą Dybicza

jesteśmy umówieni od wieków
z wolnością
czasem mylimy ją z wiosną
to znowu z jesienią
(*Pojutrznia*, V)

Kandziora Nie poddać poezji

Doświadczenie niewoli przynosi także wiedzę o czasie podległym konfiskacie władz, objętym we władanie nadzorców-dyktatorów. To czas historii pisanej od nowa, czas odbieranej pamięci:

car wiekuisty zjechał do nas [...]
unieważnia kalendarz
aż do odwołania
aby daty ustalić
później
w swoim czasie
(*Pojutrznia*, III)

Spróbujmy teraz spojrzeć z pewnego oddalenia na mapę wątków, „fabułę” obu cykli Jerzego Ficowskiego. W *Przepowiedniach. Pojutrzni* zaobserwować bowiem można interesującą zmienność horyzontu poetyckiej narracji i towarzyszące temu zmiany poetyckich ról podmiotu lirycznego.

Najpierw zwraca uwagę poetyckie wizjonerstwo, głównie w wierszach cyklu *Przepowiednie*, których przestrzeń organizują przemieszczenia mas ludzkich, pochody „czerwonoczarnych sotni”, tektonika historii zagarniająca ludzi i krajobrazy, zyskująca wymiar apokaliptyczny. Są to wizje fascynujące, tkane z obrazów stanu wojennego, ale także wyrastające ponad jego czas, wizje znamionujące literaturę opisującą stany rozchwiania epok i wszechogarniającego niepokoju, jaki towarzyszy utracie „sterowności” formacji politycznych, trwałej destabilizacji przewidywalnych reguł porządku społecznego. W tym wątku *Przepowiedni. Pojutrzni* podmiot liryczny wierszy jest medium owych klimatów epoki, redukuje swoje Ja do roli sejsmografu, przekaźnika historycznych wstrząsów.

Występuje też w tomiku Jerzego Ficowskiego cała grupa wierszy-zapisów kronikarskich, w których wracają znane miejsca, pamiętne zdarzenia i nazwy własne, przynależne kalendarium stanu wojennego. Krzyż kwietny na Placu Zwycięstwa w Warszawie („na tym co nosi / swoje przedwczesne nazwanie”), jasnogórski klasztor, czołgi na ulicach Warszawy i Trójmiasta, więzienie w Białoleżycach, opis pacyfikacji kopalni „Wujek” (choć nazwa ta w wierszu nie pada), wewnątrz kościoła, które w tamtym czasie niesie ukojenie, „usypia [...] prastarą kołysanką jęku”. Nie są to nigdy zwykle opisy miejsc oraz wydarzeń ani proste relacje. To są „cytaty” z rzeczywistości tamtego czasu zawsze poddane transformacji, dotknięte wyobraźnią poety i włączane do lirycznej gry: wprowadzane w porządek dawnej historii, przenoszone w wymiar poetyckiej wizji, a także kunstownie prowadzone po ścieżce językowych konceptów, słowotwórczych przekształceń, brzmieniowych skojarzeń, które oddalają doraźność tych „cytatów”, otwierają nowe sensy. Nawet w wierszu dziewiątym z cyklu *Pojutrznia*, mającym formę notatek poetyckich – o pomniku Poległych Stoczniovców, poszukiwanym Zbigniewie Bujaku, niebezpiecznie chorym Janie Józefie Lipskim czy Wojciechu Żukrowskim, który zasłużył na pomnik niesławy – spełnia się poetycki zamysł: stylizacja, czasem przewrotna, poszczególnych wierszy na podziemną ulotkę, pismo urzędowe, komunikat władz czy anonimową poezję robotniczą tamtego czasu. W tej materii kronikarskiej dokonuje się

krystalizacja kolejnej – po poecie-wizjonerze – roli podmiotu lirycznego w cyklu Ficowskiego, jaką będzie rola owego poety-świadka, być może wędrownego, anonimowego pieśniarza, który jest Każdym, który jest Marcinem K o m i ę g ą.

I wreszcie trzeci, tym razem nasycony intymnością, osobisty nurt *Przepowiedni. Pojutrzni*. Nazwać by go można oddaleniem w prywatność, pragnieniem zadowolenia i własnej odrębności. Nietrudno zauważyć, że sytuuje się on jakby obok wątku spraw społecznych i ocala w tej poezji subiektywne Ja bohatera lirycznego, jego światy własne: świat starej książki („pomiędzy jej kartkami znajdziesz / zasuszone / światło naftowych lamp”), muzykę Mozarta („tam się można na chwilę wykręcić / piruetem / od tych dziur w moście”), pamięć miejsc („Jest pewna łąka / od olszyn aż po kamień progę”, „jest pewien klon / co gubi zawrotne śmigiełka skrzydlaków”), doświadczenie religijne pod sklepieniem kościoła („można zaczerpnąć światła / na długie ciemności / tu się podzielić można / bezdomnością z sobą”). Jak zawsze u Ficowskiego, także i ta prywatność, osobność, intymność jest wewnętrznie zdialogowana. Jest źródłem ukojenia, jest normalnością, zbiorem miejsc niedotkniętych brudnym nurtem historii współczesnej; i ostatecznie te właśnie miejsca chronią bohatera, gdy wzbiera zły czas historii („Gdziekolwiek mnie zechcecie / oderwać ode mnie / zawołam je”). Lecz równocześnie owym oddaleniom w prywatność, tęsknotom do intymności i azylu, towarzyszy rodzaj skrępowania, zawstydzony niepokój. Oto jeden z piękniejszych wierszy cyklu *Pojutrznia*, opis mitycznej podróży w czasie, wstąpienia w stronicę starej księgi-romansu, opatrzonej zostaje bolesnym postscriptum o daremności ucieczki w światy bez bólu i wojen:

w siedmiomilowych butach
o zelówkach zdartych
nie ucieknę z tej ciszy
której nie siał makiem
z tej ciszy usypanej
z zabitego głosu
(*Pojutrznia*, XIII)

Spotyka się więc tutaj kolejne wcielenie bohatera tomiku – nazwać by je można rolą kolekcjonera, badacza mitologii, erudyty, szperacza – z głosem poety-świadka, który jak wyrzut sumienia zjawia się, by zacząć polemikę ze swoim *alter ego*, esteta-pięknoduchem. Polemika ta pozostaje zapewne nierozstrzygnięta. Warto zauważyć jednak, że intymny wątek światów własnych bohatera Ficowskiego rozszerza interesująco formułę artystyczną tomiku, wzbogaca go i personalizuje, nadając mu także znamiona diariusza, współobecnego w *Przepowiedniach. Pojutrzni* obok nawiązań do innych form wypowiedzi.

3.

Zadajmy teraz bardziej ogólne pytanie: czy istnieje jakiś wspólny mianownik, którym można by objąć poetyckie działania Jerzego Ficowskiego w tomie *Prze-*

powiednie. Pojutrznia? Otóż wydaje się, że owym wspólnym mianownikiem jest z a - s a d a k o n t r a p u n k t u, która organizuje tę poezję na wszystkich właściwie poziomach. Tak więc słowa u Ficowskiego nigdy nie wyrażają zgody na swą jednoznaczność. Ich pierwszy sens ma zwykle krótki żywot, wkrótce zostaje zaprzeczony albo też inicjuje *quasi*-rzeczywistość, ów teatr abstrakcji, który zmienia ich ontologię ze „znaczyć” na „być”. Cała semantyczna potencjalność słowa, zwykle będąca w uśpieniu, budzi się w wierszach Ficowskiego, by przeciwstawić się jednoznaczności. Przekorne i kontrapunktowe jest także przywołanie w tomiku nazw wysokich, odświętnych gatunków – przepowiedni i jutrzni. Żadna z tych form wypowiedzi, skierowanych w czas przyszły, nie zostaje bowiem spełniona. Przeciwnieństwo tworzą też pary pojęć „sen” i „realność”. Trzeba obudzić się z t e j realności, słownej i wizualnej niwy-rzeczywistości stanu wojennego, by ujrzyć realność prawdziwą, odzyskać pełnię władz poznawczych. Obszarem niezwyklej poetyckiej płynności wymiarów, niespodziewanych konfrontacji jest sfera czasu. W zgoła magiczny sposób przenika się teraźniejszość i wiek dziewiętnasty. Zasada kontrapunktu ujawnia się wreszcie w samym następstwie wątków i tematów, w rytmie poetyckiego oddechu *Przepowiedni. Pojutrzni* i narracyjnych rolach wpisanych w oba cykle. Narrator identyfikuje się w nich z podmiotem zbiorowym historii, a równocześnie, jakby na obrzeżach tomiku, pojawiają się wiersze i wtrącenia o czasie prywatnym, o zaułkach historii niedotkniętych wojną, o miejscach prywatnego zachwytu – zakątkach natury, czasie muzyki, magii starych romansów. Bohater liryczny przestaje być Każdym, staje się Nosicielem Magicznych Światów.

Zasada kontrapunktu – a mówiąc ogólniej, tak charakterystyczna dla Ficowskiego niecierpliwa i uparta potrzeba zaprzeczeń, podążania do miejsc otwierających nowe dukty poetyckie dla słów i myśli – zorganizowała także wiersze „wojenne” tego poety. Oczywiście, impulsem dla napisania *Przepowiedni. Pojutrzni* był wówczas, po 13 grudnia 1981, nieodosobniony wśród poetów imperatyw oceny stanu wojennego w kategoriach etycznych. Wszakże – chciałbym powrócić do tezy początkowej tego szkicu – skłonny jestem widzieć tę decyzję Jerzego Ficowskiego jako pewne zadanie poznawcze podjęte przez autora, który po prostu nie zwykł przechodzić obok zjawisk, wydarzeń, krajobrazów, postaci i wszystkich innych intrygujących nowości, które niesie czas. Powiem może nieco bezceremonialnie, że *Przepowiednie. Pojutrznia* to owoc tyleż moralnego sprzeciwu, co zainteresowania zdarzeniem poetycko i poznawczo obiecującym. Zdarzeniem, a raczej serią zdarzeń i zjawisk: konwulsjami systemu totalitarnego, psychologią przetrwania w dyktaturze, socjotechniką społecznej i propagandowej fikcji, opresją języka w stanie oblężenia, powtarzalnością historii. Skłonny więc jestem sytuować tomik Ficowskiego poza głównym nurtem ówczesnej poezji stanu wojennego – powstałej (niekiedy pod piórem wybitnych autorów) bardziej w odruchu protestu niż dla spełnienia oryginalnego zamysłu twórczego – i widzieć *Przepowiednie. Pojutrzni* jako *continuum* wcześniejszej twórczości poety, jako kolejne ogniwo jego drogi artystycznej.

Bo przecież powiedzmy sobie, że w istocie poezja tego zbioru niezwykle konsekwentnie w y s t y l i z o w a n a z o s t a ła na pieśń protestu, „antywojenny”

protest song, ujęcie zaś dwudziestu dwóch wierszy w dwa strumienie poetyckiej mowy, „pozbawienie” tych wierszy tytułów nie zmieniło faktu, że są to utwory samodzielne i samowystarczalne poetycko, że każdy z nich ma odrębną, przemyślaną konstrukcję i oparty jest na osobnej poetyckiej zasadzie. Te wiersze, opatrzone tytułami, mogłyby stanowić po prostu kolejny, „zwykły” tomik Ficowskiego. Owa wizyjna, pieśniowa rama kompozycyjna jest więc w gruncie rzeczy umowna, uważna zaś lektura poszczególnych utworów raczej wciąga czytelnika w ich osobne światy, w wielowarstwowe sensory, których odsłanianie zdaje się nie mieć końca, niż pozwala pamiętać o nadrzędnym, złożonym z dwóch cykli układzie. To pewnie kolejna antynomia zbioru Ficowskiego, owo napięcie wynika z istnienia wierszy zarazem dla siebie – dla swojej idei, zamysłu – i istnienia ich poza siebie – dla pewnych retorycznych całości, jakich sygnałem są tytuły *Przepowiednie* i *Pojutrznia*. Jednak orientacje „dla siebie” i „poza siebie” raczej się tu nie równoważą. Te wiersze, każdy z osobna, jakby niechętnie godzą się na to „gromadne” bytowanie, jakie wynika z kompozycji tomiku. To oczywiście nie jest zarzut, lecz tylko jakiś wzięty z czytelniczej empirii dowód, że „antywojenność” *Przepowiedni*. *Pojutrzni* jest szczególnego rodzaju, że wynika nie tylko z przesłań moralnych, lecz również z autonomii sztuki poetyckiej w tym zbiorze. Jerzy Ficowski nie tylko miał wówczas – w stanie wojennym – rację, ale przede wszystkim nie poddał w tamtej „wojnie” bogactwa i niezależności poezji.

Abstract

Jerzy KANDZIORA

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Poznań)

Poetry won't be surrendered. Jerzy Ficowski's poems on the martial law

An original poetic testimony of the martial law in Poland is provided by Jerzy Ficowski's two cycles from 1981/1982, entitled *Przepowiednie* and *Pojutrznia*, edited in 1983 in the form of an 'off-censorship' volume. This sketch describes certain features of the Ficowski collection causing that a historical account has not enslaved the most valuable elements of Ficowski's mature poetry – on the contrary, an ambiguity-related value has been added to it. The language, as it were, 'stages' social processes of shifting meanings; personifications create a theatre of imagination out of abstract notions; time is subject to animation, turning historical analogies with the age of insurrections into completely physical processes; lastly, these poems' lyrical subject moves between the role of a witness to the events and the one of a carrier of magical worlds. This makes the poetry a play of meanings and a domain of imagination, whilst remaining a testimony; it saves its autonomy against History.

Dawid SKRABEK

Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy

W ulotnym montażu widzę lub zdaje mi się, że widzę, zielone,
przeklęte
pola Auschwitz. Osiadł na nich zimny spokój. Z ziemi nie do
chodzi wołanie krwi.
Jednak żadne miejsce, żaden las, łąka, scena leśna nie będą już
takie same.
Coś bardziej przerażającego niż groza z gotyckiej opowieści wtarg-
nęło w krajobraz.
[...] Infekcja trwa chwilę, lecz jej powroty są niespodziewane.

Geoffrey H. Hartman

Coś wirowało na płótnie. Sama wściekła gmatwanina linijek. To,
co pierwotne,
można tylko spostrzec, ale nigdy opisać lub wytłumaczyć,
bo nie ma jeszcze nazwy, nie ma też symboli i znaczeń

Leopold Buczkowski

I.

Dzisiejsza literatura i sztuka ma bardzo trudne zadanie do zrealizowania, zadanie, postawione przed nią nie tylko przez współczesną kulturę, ale przez całą tradycję filozoficzną opartą na krytyce modelu oświeceniowego, dla którego ostatecznym przesileniem stały się wydarzenia drugiej wojny światowej i Shoah. Zasadniczym pytaniem, jakie stawia się w tym przypadku, brzmi: jak pisać po (i o) tragedii, która zburzyła doszczętnie istniejący od zarania dziejów porządek kulturowo-moralny? Jaką wartość może mieć literatura, czy szerzej – sztuka, kiedy wszelkie elementarne zasady moralne zostały złamane? Powszechnie znane jest zdanie Theodora W. Adorno, który twierdził, że po Oświęcimiu poezja jest niemożliwa.

Tezę tę obalili Paul Celan w swej otwartej na Heideggerowskie „milczenie” poezji. Ustosunkowali się do niej również badacze literatury Holocaustu: Dominick LaCapra stwierdził, że słowa Adorno nie powinny być traktowane jako zakaz, ale jako postawienie kwestii wiarygodności pisarstwa po Holokauście: „Słynna i często źle rozumiana uwaga Adorna o barbarzyństwie pisania poezji po Oświęcimiu nie powinna być traktowana jako *Verbot* (zakaz), lecz jako stwierdzenie, jak trudno o wiarygodną twórczość i odnowę w sytuacji pourazowej”¹. Podobnie widzi to Robert Braun, który twierdzi, że po Shoah poezja (literatura) jest jak najbardziej możliwa, a nawet wskazana, jednak interpretacja przeszłości na modłę realistyczną – już nie². Pojawia się więc kwestia przedstawienia, reprezentacji, tego, w jaki sposób możemy opisać dramat człowieka, zło, które go dotyka. W jaki sposób opowiedzieć coś, co wymyka się realistycznemu przedstawieniu, uniemożliwiając tym samym prostą i dyskursywną wypowiedź na temat tego, co owej wypowiedzi się domaga, a jednocześnie się jej wymyka? To pytania podstawowe nie tylko dla sztuki, która za swój główny temat powzięła sobie opisanie ludobójczych okropności wojny i Holocaustu. To pytanie stawiane całej sztuce współczesnej, która w swych podświadomych pokładach zawsze już będzie miała obraz Zagłady, niedającej się w żaden sposób zapomnieć. Zagłada stała się pewnym nieusuwalnym elementem pejzażu dzisiejszego świata literatury i sztuki, podstawową strukturą, której literalne objawienie nie jest konieczne, byśmy mogli ją uznać za świadomą tragedii. Innymi słowy, Holocaust i świadomość załamania się kultury okazała się ważnym elementem nie tylko w przestrzeni artystycznego przedstawienia, ale „czymś” nieokreślonym, niewypowiedzianym, co warunkuje „u źródeł” powstanie takiej sztuki. Dobrze charakteryzuje to Jan Potkański, opisując poetycki projekt Tadeusza Różewicza. Autor deklaruje, że celem jego analizy nie jest zwykły – utożsamiany przez niego z hermeneutyką – opis dzieła Różewicza, gdyż stanowi to raczej zadanie krytyki literackiej i historii literatury. Potkańskiemu zależy na czymś zgoła innym. Zacytujmy:

Także z tego powodu, że zwykła hermeneutyka tekstów to raczej zadanie krytyki literackiej i historii literatury niż badania teoretycznego [...] nasze pytania mają charakter częściej transcendentny niż tylko rzeczowy: n a j a k i c h p o d s t a w a c h Różewicz coś twierdzi, jaką drogą dochodzi do tego, co jawi się jako sens jego utworów, a nie tylko – jaki po prostu ten sens jest.³

Te odnoszące się do Różewiczowskiej poezji uwagi mają charakter szerszy. Stwarzają pewne spektrum, w którym możemy dziś rozumieć sztukę, literaturę i wszelką

¹ D. LaCapra *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, przeł. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 128-129.

² Por. E. Domańska *Wprowadzenie*, do: *Pamięć, etyka, historia...*, s. 18.

³ J. Potkański *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Semper, Warszawa 2004, s. 14 [podkr. moje – D.S.].

działalność twórczą człowieka – z filozofią włącznie. Możemy powiedzieć, że w ten sposób tworzy się pewien paradygmat odczytania powojennej sztuki. Potkański zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną sprawę. Zacytujmy ponownie:

W dramacie, także tym historycznoliterackim, przemawiać muszą postaci – i ważne jest, aby wyraziście je zarysować [...]. Chodzi o to, żeby przemawiające osoby nie redukowały się do fragmentów stworzonego przez siebie słownika, arbitralnie wbudowanych w nową, jednolitą narratorską mowę. Oczywiście, nie można dotrzeć bezpośrednio do przeżywających i ubierających te przeżycia w słowa ludzi – ujrzyć ich takimi, jakimi byli pół wieku temu. [...] Jednak ich antropomimetyczność sugeruje, że u źródła dyskursu nie mamy do czynienia, jak wielu by chciało, z czysto językowymi słownikami i regułami gramatycznymi, lecz realnymi, mówiącymi ludźmi.⁴

Według Potkańskiego, kluczową kwestią w przypadku rozpatrywania świadectw epoki pieców jest zwrócenie uwagi na fakt, że za wszelkimi formami sztuki nie stoi znicowany dyskurs dyskursów, ale realnie istniejący w przeszłości ludzie. Oczywiście – co podkreśla autor – nie ma mowy w tym przypadku o bezpośredniości przekazu, bo mediacyjność językowa – na którą często zwraca uwagę sam Różewicz – jest nieunikniona. Jednak trzeba zapytać, jakie są konsekwencje takiego ujęcia sztuki powojennej. Jest ich co najmniej kilka.

Dramat wojny, o którym czytamy na początku powyższego cytatu, jest również dramatem sztuki. Ta banalna wydawać by się mogło konstatacja otwiera szerokie pole do analizy poszczególnych dzieł. Zwłaszcza, co nie będzie działaniem nieuprawnionym, jeśli utożsamimy dramat wojny z tragedią (również w rozumieniu gatunkowym). Tragedia w tym ujęciu będzie nie tylko realnym wydarzeniem z przeszłości, którego wyrażaniem zajmuje się sztuka powojenna, ale i samą formą sztuki⁵. Pytanie tylko, jak ową dramatyczność wyrazić? Jak opisać te relacje, zachodzące zarówno w planie egzystencji, jak i w planie samej sztuki? Następne, co przychodzi na myśl w kontekście słów Potkańskiego, to sprawa realizacji formalnych dzieła literackiego (czy dzieła sztuki), które ma przedstawić grozę Holocaustu. Za pomocą jakich strategii opisać Shoah? Oczywiście możemy powiedzieć, że wszelkie próby takiego opisu skończą się muszą niepowodzeniem, jednak wydaje się, że nie jest to najlepsze wyjście z sytuacji. Trzecia kwestia, to pytanie stawiane o kategorię doświadczenia, a w tym przypadku doświadczenia w jego skrajnej i cho-

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ Jak pisze J.-M. Domenach: „«Tragiczne» (*le tragique*) to nie tylko epitet związany z «tragedią» [...]; słowo to obejmuje szerszą i bardziej głębszą rzeczywistość, jeśli przyjąć za Maxem Schelerem, że zjawisko tragizmu (*le tragoque*) stanowi podstawową strukturę świata. [...] Mówiąc [...] – „To tragiczne”, wprowadzamy pewną metafizykę: określony sposób zachodzenia wydarzeń, sposób pojmowania przez człowieka swojej egzystencji i powiązań z innymi, z samym sobą, z Bogiem – pewną mądrość, szaloną może, ale przecież mądrość” (*Powrót tragizmu*, przeł. J. Lalewicz, „Dialog” 1971 nr 6, s. 113).

roblowej postaci, to znaczy traumę⁶. Pytanie, które najlepiej postawić w następujący sposób: jakie konsekwencje dla sztuki i wartości jej reprezentacji niesie ze sobą ta kategoria? Jak wpływa na estetykę dzieła i jego komunikatywność? Pozostawmy to pytanie chwilowo bez odpowiedzi.

2.

W *Dialektyce negatywnej* Theodora W. Adorno czytamy: „Nihilistami są ci, którzy nihilizmowi przeciwstawiają coraz bardziej wyblakłe pozytywności i przez nie sprzysięgają się z całą utrzymującą się trywialnością, a w końcu i z samą zasadą destrukcji. Zaszczytem dla myśli jest obrona tego, o co oskarża się nihilizm”⁷. Jak rozumieć nihilizm, którego propagatorem jest Adorno? Otóż wydaje się, że chodzi tu o rzecz następującą: sztuka po Holokauście nie może być już sztuką naiwną. Nie może być sztuką „sprzed” wojny, gdyż tamte kategorie rozumienia i tworzenia sztuki rozwiały się razem z dymem oświęcimskich kominów. Nie może być sztuką, która w prostych (realistycznych) kategoriach będzie próbowała przedstawić Shoah. Taka sztuka jest, według Adorno, nieporozumieniem. Sztuczne i „wyblakłe” reprezentacje w żaden sposób nie mogą oddać tego, co wydarzyło się podczas wojny. Odpowiedzią i zarazem postulatem filozofa w tej sprawie jest właśnie nihilizm, ale nie tyle nihilizm idei, co nihilizm formy artystycznej, która w tym przypadku staje się bardzo ważnym medium przekazu. Zwraca na to uwagę Ewa Domańska we wstępie do książki *Pamięć, etyka i historia*. Czytamy tam: „Dyskusje dotyczące pamięci i kryzysu przedstawiania wskazały, że w anglo-amerykańskiej teorii historiografii nastąpiła zamiana w hierarchii pytań: zagadnienia epistemologiczne ustąpiły obecnie miejsca problemom etycznym lub estetycznym”⁸.

Nas w tej chwili bardziej interesuje ta druga kwestia, estetyczna, która określa, jak myślę, dzisiejszy sposób odnoszenia się do wydarzeń wojny. Zacytujmy innego z badaczy zagadnienia:

Jeżeli staniemy zatem przed tak trudnym wyzwaniem jak problem Holocaustu, to właśnie do estetyki, a nie do kategorii faktograficznej prawdy i moralnego dobra, powinna odwołać się historia. Ostatecznym wyzwaniem zarówno dla pisarstwa historycznego, jak i dla samego historyka jest nie wyzwanie faktograficzne czy etyczne, lecz estetyczne.⁹

⁶ Oczywiście trauma i doświadczenie to dwa zasadniczo różne pojęcia, zwłaszcza w płaszczyźnie czasowej: doświadczenie odbywa się w czasie, natomiast trauma jest bezczasowa. Jednak, na co trzeba zwrócić uwagę, trauma może stać się również pewnego rodzaju doświadczeniem, zwłaszcza doświadczeniem w sztuce. Piszę o tym w dalszej części tekstu.

⁷ T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, przekł. i wstęp K. Krzemieniowa, współpr. S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1986, s. 536.

⁸ E. Domańska *Wprowadzenie*, s. 16.

⁹ F. Ankersmit *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, w: *Pamięć, etyka i historia...*, s. 163.

Wydaje się więc, że większą wagę przykładac trzeba do świadectw artystycznych niżeli historycznych, gdyż tylko język sztuki jest w stanie zmierzyć się z traumatycznymi wydarzeniami wojny. Jako przykład takiego programu literackiego, czy szerzej – artystycznego, chciałbym tutaj wskazać autora, który całą swą twórczość poświęcił zagadnieniu wojny. I nie chodzi tu wyłącznie o warstwę tematyczną jego powieści, jeśli w tym przypadku możemy jeszcze mówić o powieści, ale pewną ideę, która legła u podstaw jego rozpoczętego jeszcze przed wojną projektu artystycznego – chodzi o Leopolda Buczkowskiego.

3.

Leopold Buczkowski debiutował przed wojną powieścią *Wertepy*, której fragmenty ukazały się w 1938 roku na łamach lwowskich „Sygnałów”. W całości powieść wydana została dopiero po wojnie, w 1947 roku. Pierwszą „powojenną” (w całości) powieścią autora był więc *Czarny potok*. Relacja pomiędzy tymi powieściami, i szerzej pomiędzy twórczością przedwojenną i powojenną autora, jest paradoksalna, a ów paradoks rozgrywa się nie tyle w planie fabularnym, ile w perspektywie „fundamentów”, o których była mowa w przypadku Różewicza. *Wertepy* były powieścią z w miarę statyczną i ustabilizowaną narracją, nie odznaczały się zbytnią rewolucyjnością formy i środków – zwłaszcza na tle awangardowych tendencji tego okresu. Powieść Buczkowskiego zaliczona została przez Kazimierza Wykę do kategorii „książek o wsi”, jak zatytułował krytyk swoją recenzję. Jednak, co ważne, książka Buczkowskiego, według Wyki, bardzo mocno odstawała od twórczości tamtego okresu. Określił on *Wertepy* mianem książki „dziwnej”¹⁰. Ta dziwność, która w *Wertepach* jest jeszcze w miarę stonowana, w późniejszych powieściach przybiera na sile i stanie się jednym z wyznaczników jego twórczości. Do kategorii „dziwności” przyjdzie nam tu jeszcze powrócić.

Powszechnie uznaną opinią (i do znudzenia powtarzaną) na temat Buczkowskiego jest uznanie go za autora, który przebył drogę od dobrze zapowiadającego się debiutu do całkowitego zaciemnienia sensów swej powieści, nienadających się ostatecznie do czytania. Pisał o tym Jan Błoński, który entuzjastycznie odniósł się do pierwszych dwóch powojennych powieści Buczkowskiego, jednak później stał się krytykiem poczynań autora *Wertepów* uważając, że jego twórczość stała się ostatecznie zaprzeczeniem zarówno formy powieści, jak i idei pisania (zrozumiałej) książki w ogóle. Zacytujmy: „Nie ma już opowieści tam, gdzie do chaosu opowiadanych wydarzeń dodał autor chaos samej funkcji opowiadania”¹¹.

¹⁰ K. Wyka *Książki o wsi*, w: tegoż *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 314.

¹¹ Por. J. Błoński *Bezdroże*, „Życie Literackie” 1967 nr 42. Spór pomiędzy krytykami na temat twórczości Leopolda Buczkowskiego wyczerpująco omawia Sławomir Buryła w książce *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Universitas, Kraków 2003, s. 70-100.

Oczywiście, nie można stwierdzić, że późniejsze książki Buczkowskiego należą do głównego kanonu estetycznego powieści, jednak trzeba się zastanowić nad sprawą zasadniczą: co spowodowało, że Buczkowski wybrał taką, a nie inną drogę artystyczną? Otóż wydaje się, że zasadniczym przełomem stała się wojna. To stwierdzenie niczego nam jeszcze nie wyjaśnia. Jednak, jeśli uznamy wojnę i tragedię Holokaustu za najważniejszą (choć nie do końca literalnie wyrażoną przez artystę w tekstach) dominantę jego twórczości, to kwestia „nihilizmu formy” może się stać jak najbardziej zasadna. Jak sam autor mówi: „Po tym, co zaszło w świecie, po przejściu oręża nocy nie wolno być prostodusznym opowiadaczem”¹².

Dlatego wydaje się, że bardzo dobrym kontekstem dla odczytania twórczości Buczkowskiego jest właśnie rozpatrywanie go z punktu widzenia sztuki „po Holokauście”. Trzeba tu więc zwrócić uwagę na takie zagadnienie jak wywołana wydarzeniami wojennymi trauma, która rozbija nie tylko świadomość podmiotu twórczego, ale i strukturę dzieła. Warto odwołać się w tym miejscu do psychoanalizy Jacques’a Lacana, która daje bardzo skuteczne narzędzia do opisanego świata prozy Buczkowskiego.

4.

„Psychoanaliza – jak pisze Geoffrey H. Hartman – usuwa kolejne pokłady mentalnego sedymentu, aby znaleźć zakopany w nim obiekt pożądania”¹³. W przypadku Buczkowskiego nie chodzi tyle o kategorię pragnienia czy pożądania, ile o kategorię traumy. Jak pisze Agata Bielik-Robson:

Zarówno u Heideggera, jak i Freuda pojęcie traumy jako nagłego wtargnięcia wymiaru czasowości odgrywa kluczową rolę: jest ona momentem założycielskim, a zarazem niszczącym dla podmiotowości, która usiłuje wybrnąć z tej pierwotnej ambiwalencji na zasadzie kompromisu, tworząc autonarrację od początku niepewną i naderwaną.¹⁴

Jednak od kategorii obiektu pożądania do traumy nie jest wcale tak daleko. Jeśli w XI seminarium *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*¹⁵ Jacques Lacan pisze, że traumę możemy definiować jako brak otoczony Realnym, to obiektem pożądania będzie w tym przypadku pragnienie wypełnienia owego braku. Pragnienie zalepienia traumatycznej wyrwy powoduje, że podmiot rozpoczyna cykl powtarzania, repetycji, które zaczynają nadwątlać samo przedstawienie i autonarrację. Pisze o tym Lena Magnone w tekście *Traumatyczny realizm*: „Trau-

¹² L. Buczkowski *Proza żywa*, wstęp Z. Trziszka, Pomorze, Bydgoszcz 1986, s. 36.

¹³ G.H. Hartman *Ciemność widoma*, przeł. J. Kazik, „Literatura na Świecie” 2005 nr 9/10, s. 265.

¹⁴ A. Bielik-Robson *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004 nr 5, s. 25.

¹⁵ Por. J. Lacan *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Seuil, Paris 2001.

ma [...] nie podlega reprezentacji, tylko powtarzaniu, które nie jest reprodukcją efektu traumatycznego (referencją ani symulacrum), ale jego produkcją”¹⁶.

W tym przypadku głównym celem psychoanalizy jest dotarcie do punktu powodującego schorzenie, do odkrycia tego, co powoduje lęk. Jak więc rozumieć tu traumę? Skąd się ona bierze w dyskursie o Holokauście? Pierwszą rzeczą, na którą trzeba zwrócić uwagę, jest fakt, że trauma pojawia się zawsze po jakimś silnym przeżyciu, doświadczeniu, które powoduje, że psychika ludzka doznaje pewnego rodzaju uszczerbku. Jednak jest to dysfunkcja specyficzna, i co ważne, nie pojawia się zaraz po doświadczeniu, ale jest od niego odległa w czasie. Jak pisze Dominick LaCapra:

Dwa pojęcia psychoanalityczne najważniejsze w każdej próbie powiązania historii i pamięci po urazowych zdarzeniach granicznych to żaloba i melancholia. W klasycznej pracy Freuda *Żaloba i melancholia* ma charakter ambiwalentny, będący zarówno warunkiem [...] żaloby, jak i tym, co może zablokować proces żaloby, jeśli staje się nadmierną, bądź funkcjonuje jako obiekt utrwalenia [...]. W żalobie człowiek rozpoznaje stratę, lecz z czasem potrafi się z nią (częściowo) rozstać, zacząć od nowa, znów zainteresować się życiem i znaleźć względnie stabilne obiekty zainteresowania, miłości i zaangażowania.¹⁷

Trauma pojawia się zawsze „po” jakimś czasie. Jest zdarzeniem, które nie zostało włączone w krąg symbolicznej identyfikacji, jest „pewną r e s z t k ą , r e a l n o - ś c i ą p r a g n ą c ą , niedostępną refleksji subiektywnej”¹⁸, która nie została oswojona przez podmiot podczas traumatycznego doświadczenia. Jest tym, co nie zostało przepracowane przez żalobę ani melancholię, a nawet nie mogło być im poddane. Jest ona nawrotem tego, co ją spowodowało. Jest ciągłą świadomością przeszłych wydarzeń: „istotą traumy jest to właśnie, że zawsze wydarza się «za wcześniej», jej rozumienie natomiast przychodzi «za późno»”¹⁹.

Trzeba tu jednak wyjaśnić pewną kwestię. Trauma jest wynikiem doświadczenia, jednak jest też poniekąd jego początkiem. Doświadczenie – jako proces trwający w czasie – ulega degradacji. Zostaje zachwiana czasowość i dochodzi do nie spodziewanego wytrącenia człowieka ze stabilnych ram jego egzystencji. W takiej sytuacji człowiek musi zwalczyć ową traumę, jednak nigdy nie pozbędzie się jej do końca. Można traumę zgłuszyć, jednak nie można się jej całkowicie wyzbyć. Staje się ona towarzyszką życia, a w przypadku sztuki po Holokauście, która staje się świadectwem tej traumy – wielopoziomowym świadectwem. Trauma jest „chwilową infekcją”, tak pisze Geoffrey H. Hartman we fragmencie przywołanym jako motto do niniejszego tekstu²⁰. Tyle że stosunek sztuki do traumy będzie zawsze

¹⁶ L. Magnone *Traumatyczny realizm*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 2005 nr 12, s. 27.

¹⁷ D. LaCapra *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, s. 130-132.

¹⁸ L. Magnone *Traumatyczny realizm*, s. 28.

¹⁹ A. Bielik-Robson *Słowo i trauma...*, s. 25.

²⁰ Zob. G.H. Hartman *Ciemność widoma*, s. 295.

paradoksalny – z jednej strony trauma musi być opisana, przedstawiona, pokryta siecią symbolicznych odniesień, jednak będzie ona stanowić jednocześnie porażkę sztuki, jej klęskę, gdyż w żaden sposób nie daje się skonceptualizować, opisać i tym samym rozbija przedstawienie artystyczne²¹. Możemy się tu odwołać do kategorii opisanej przez Sigmunda Freuda – „niesamowitego” – które również w pewien sposób wiąże się z traumą. Niesamowite, (*Unheimlich*) powoduje, że to, co do tej pory wydawało się stabilną konstrukcją, nagle przestaje być swojskie, a staje się obce. Znamienne, że tekst ten powstał zaraz po pierwszej wojnie światowej, o czym aluzyjnie wspomina również sam Freud. Na temat kategorii niesamowitego czytamy: „Nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że należy ono do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę”²².

Franz Kafka pisał, że człowiek przestał być panem w swoim domu, a za Szekspirem możemy powiedzieć, że świat wypadł z kolein i żadna siła nie zmusi go już do powrotu²³. W konsekwencji człowiek nie może już czuć się dobrze w takim świecie. Trauma kwestionuje jego bytowość, kulturę, sens i wywołuje natarczywy lęk.

Trzeba tu jeszcze wspomnieć o historyczności, linearności czasu opowieści i historii. Trauma rozbija te kategorie, gdyż jest „wydarzeniem” beczasowym, dzieje się jakby w próżni czasu. Jest terazniejsza, a dzieło zakażone traumą to pewnego rodzaju przedstawienie, które nigdy się nie skończy, gdyż kategorie początku i końca przestały dla niego istnieć. Oglądamy tylko wciąż powtarzające się sceny, bokujących w miejscu bohaterów, którzy tracą wszelkie relacje ze światem i sens. Sens jest tu bardzo ważną kategorią, gdyż trauma jest bezsensowna, narusza wszelkie podstawy świata, niszczy relacje. Wedle psychoanalizy Lacanowskiej trauma (czyli Realne²⁴) robi wyrwę w rzeczywistości, która przestaje przypominać tę, z którą mieliśmy do czynienia przed wydarzeniami powodującymi uraz. Trauma jest nagłym wtargnięciem w idealne wyobrażenie podmiotu, w *imago*, które zostaje rozbite, a podmiot traci swą narcystyczną identyfikację. Motyw ten wiąże się z opisywanym przez Lacana stadium lustra, kiedy dziecko poprzez właśnie lustrzane odbicie kreuje swe *ego*, tworząc swój idealny obraz, tym samym wypierając to, co może go naruszać – a więc traumę wcześniejszego, „pokawałkowanego” ciała sprzed identyfikacji.

21 W tym paradoksie jest odpowiedź na pytanie, dlaczego sztuka nowoczesna jest niezrozumiała. Otóż dlatego, że została zbudowana na doświadczeniu traumy, które nie może być zrozumiane, skonceptualizowane.

22 S. Freud *Niesamowite*, w: tegoż *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1997, s. 235.

23 Por. M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 277 i n.

24 W tekście często stosuję zamiennie określenia „trauma” i „Realne”. Jest to o tyle uprawnione, że sam Lacan od lat sześćdziesiątych – czyli od XI seminarium *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse* – traktuje te terminy niemal synonimicznie.

Jaki to ma związek z twórczością Leopolda Buczkowskiego? Otóż jego projekt artystyczny wydaje się modelowym przykładem sztuki, która zakażona jest traumą. Już pobieżne przyjrzenie się jego poszczególnym powieściom unaocznia jedną z podstawowych „własności” traumy – mianowicie przymus powtarzania. Trauma domaga się ciągłej artykulacji, jest jakby wciąż ujawniającym się motywem, który trzyma akcję (czas) w jednym miejscu. Tak jest właśnie z powieściami Buczkowskiego, z których każda dotyczy kilku wspólnych im wydarzeń przedstawionych z różnych punktów widzenia. Sam autor podkreśla to, wskazując, że poszczególne jego książki dotyczą jednego tematu i łączą się ze sobą w jedną całość – są suplementami do kolejnych. Jak czytamy: „Oficer na nieszpiorach jest suplementem do *Kapieli w Lucca*. Krytycy o tym nie wiedzą. *Kamień w pieluszkach* to drugi suplement”²⁵.

Powieścią najbardziej wskazującą na „powtórzenia” jest *Pierwsza świetność*, w której wciąż powtarzającym się motywem jest zdanie przesłuchiwanego: „I dalej zapytany, czy rzeczywiście tak się nazywa, czy tylko przybrał sobie takie nazwisko, oświadczył, że tak się nazywa”²⁶. Ta sytuacja relacji, rozmowy w *Pierwszej świetności* może być dodatkowo interpretowana, co zresztą podkreśla sam Buczkowski, jako pewien dialog, sytuację właściwą psychoanalizie²⁷. Jest to zatem twórczość mocno zanurzona w takim pojmowaniu sztuki. Mamy u niego wszystkie te elementy, o których pisałem powyżej: n i e s a m o w i t o ś ć świata, który został wytracony ze swych stabilnych podstaw, próbę oswojenia dramatu wojny i owego dramatu (tragedii) inscenizację. Przytoczmy słowa autora: „Wojenne wydarzenia przewróciły świat do góry nogami i to, co po nich przyszło, zmieniło zupełnie naszą mentalność. Jesteśmy zupełnie innymi ludźmi”²⁸. I dalej: „Lęk. Uciekałem przed goniącymi mnie karabinami. Odbywało się na mnie polowanie. Człowiek ucieka, biegnie na oślep. Biegnie przed siebie pół godziny, godzinę, bo nic nie wie, czy już jest bezpieczny”²⁹.

Trauma wojny rozbija ponadto samo artystyczne przedstawienie, wywołując nihilizm formy, o którym mówiłem w kontekście Adorno. Styl opowieści Buczkowskiego, ale i w ogóle forma wypowiedzi artystycznej, jest pewną strauumatyzowaną formą sztuki. Prozę Buczkowskiego uważa się za niekomunikatywną, nie-narracyjną, nieczytelną, fragmentaryczną. Wszystko to ma jednak swoje podstawy właśnie w pojęciu traumy, lęku, który ona wywołuje. Już Søren Kierkegaard pisał, że fragment wywołuje lęk. W tym przypadku możemy powiedzieć, że lęk implikuje

25 L. Buczkowski *Wszystko jest dialogiem*, LSW, Warszawa 1984, s. 37.

26 L. Buczkowski *Pierwsza świetność*, PIW, Warszawa 1966, s. 21.

27 L. Buczkowski w rozmowie z Z. Trziszka mówi: „No tak. Nie przyszedłeś po poradę, jak pisać, ale jak żyć. To terapia. W możliwości wypowiedzenia siebie – kuracja, zdrowie!” (*Wszystko jest dialogiem...*, s. 13).

28 L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 47-48.

29 Tamże, s. 63.

fragment³⁰. Stąd kategoria dzieła fragmentarycznego, poszarpanej narracji, nie-zakończonych, niepełnych historii:

Nieświadomość, będąca wielkością przerastającą „ja”, wydaje mu się domeną niepoliczalnej, chaotycznej mnogości, sferą, w której formy się rozpuszczają i rozsypują, krainą ciemności, nocy, śmierci. Podstawową stałą stosunku „ja” do nieświadomości musi być więc lęk. Nieświadomość dla „ja” jest niczym wielki akcelerator, w którym dokonuje się nieskończony rozpad wszelkich zintegrowanych całości i ich energia zakłeta zostaje w entropii.³¹

Ta metafora nieświadomości i Ja świetnie oddaje to, co się dzieje w prozie Buczkowskiego. Ja w konfrontacji ze światem Buczkowskiego, który poniekąd zarażony jest traumą na wzór psychiki ludzkiej, rozpada się, niszczy się w entropii, a świat – tak jak nieświadomość – jest dla niego siedliskiem zła i ciemności bez-świata. W tym przypadku wystarczy przywołać *Czarny potok*, w którym metafora ciemności, nocy i rozpadu jest aż nadto widoczna. Zacytujmy fragment: „Wybiegliśmy w ciemne pole i pierwszy raz nie wiedzieliśmy, co dalej robić, a obok nas szły dzieci i ufały nam. Wiatr dmuchał w twarz, sypała się kłująca kasza”³². I dalej: „Błądziliśmy w mroku, szukając ciemnej plamy na śniegu. Martwo było dookoła i cno jak pod kamiennym sklepieniem”³³.

Ciemność i fragmentaryczność to rzeczy, które powodują największy lęk. Słuszne są tu słowa Freuda, który pisze w przywoływanym wcześniej tekście: „Jeśli chodzi o samotność, ciszę i c i e m n o ś ć, to nie możemy tu powiedzieć nic innego, tylko to, że naprawdę są to czynniki, z jakimi u większości ludzi wiąże się lęk [...], którego nigdy nie będzie można ostatecznie uspokoić”³⁴.

Z takiego rozumienia dzieł Buczkowskiego może wypłynąć wniosek i poniekąd odpowiedź na wciąż podnoszony problem nieczytelności jego dzieła. Maria Janion uważa, że dzieło fragmentaryczne, nieposiadające wirtualnego odbiorcy³⁵, nakierowane jest nie na komunikację sensu, ale na samą formę przekazu. Dlatego też nie daje się ono uchwycić w jednej interpretacji, wymaga od czytelników do-
rażnego namysłu i punktowych konstatacji³⁶.

³⁰ Por. S. Kierkegaard *Pojęcie lęku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierwotnego*. Przez Vigiliusa Haufmiesisa, przeł. A. Djakowska, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 186-187.

³¹ M. Kanabrodzki *Kapłan i fryzjer. Żywot materialno-cieleśny w utworach Georga Büchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego, Helmuta Kajzara*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 48.

³² L. Buczkowski *Czarny potok*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 16.

³³ Tamże, s. 239.

³⁴ S. Freud *Niesamowite*, s. 262 [podkr. moje – D.S.].

³⁵ Tu kolejna analogia do Buczkowskiego, który uważał, że jego utwory może zrozumieć kilka osób, gdyż forma, którą zaproponował, jest nie do przyjęcia przez zastane formy estetyczne, nierozumiejące sztuki traumatycznej.

³⁶ Por. M. Janion *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, PIW, Warszawa 1984, s. 289 i n.

Z traumą wiąże się jeszcze jedna ważna kwestia, o której już wspomniałem – chodzi o czasowość, a raczej historyczność w jej linearnym rozumieniu. Jedną z ważniejszych własności traumy jest jej nie-czasowość. Jej wydarzenie się powoduje, że zostajemy wyjęci z porządku symbolicznego, który pod jej wpływem zaczyna się rozpadać. Porządek symboliczny u Lacana to język, czyli sieć mediacyjna, która „usensawnia”, pozwala istnieć w kulturze. Daje więc również poczucie czasowości i historyczności, bo to, co symboliczne, jest zarazem historyczne, a więc przedstawialne: „Jedynym decydującym kryterium może być w tym względzie umiejscowienie tych scen [...] w ustalonym porządku symbolicznym, a tym samym w perspektywie dokonującej się ten sposób historyzacji”³⁷.

Sprawa przedstawia się zgoła inaczej, kiedy dojdzie do zniszczenia porządku symbolicznego. Wraz z nim niknie również historyczność i czasowość, a świat po-
grąza się w bez-czasie – tak jest w przypadku świata prozy Buczkowskiego:

Traumatyczna konfrontacja z tym, co realne, zawsze przerywa monadyczny krąg znaków: wyrwa psyche z automatycznego powielania przyjemnych skojarzeń, budujących jej słowne kontinuum. [...] Narracja chciałaby więc przebiegać liniowo, od początku do końca, domykając się w pełnej i samowystarczalnej całości, ale to, co rzeczywiste, nie pozwala jej na realizację tego dążenia: rzeczywiste powraca i przerywa bieg opowieści, zmuszając ją do potknięć i powtórzeń.³⁸

Jeśli klasyczną historyczność utożsamimy z klasyczną powieścią, to Buczkowski jest ze swym projektem na antypodach takiego rozumienia literatury, bo to, co niehistoryczne, nie daje się opisać, przedstawić. Niehistoryczne nie może być opisane, gdyż wymyka się językowemu opisowi, czyli sieci symbolicznej, umożliwiającej mediację i rozumienie, zapewnia ostateczny sens, którego w świecie Buczkowskiego brak. W sferze przedstawienia objawia się to w taki sposób, że nie mamy opowieści linearnej, ale rwane, wymieszane ze sobą sceny. Oddajmy głos Buczkowskiemu: „A jak to opisać, co po tym zaszło? To nie jest do napisania. A to takie tragiczne, to co nastąpiło potem; srebrny śmiech karabinów rozległ się po ziemi...”³⁹.

Mamy wrażenie, że poszczególne sceny rozgrywają się nie w czasie realnym, pędzone chronologią wydarzeń. U Buczkowskiego dochodzi do pewnego rodzaju zatrzymania kadru, a czytelnik ma wrażenie jakby patrzył na ekran (przedstawienie), na którym miga zacięty film, przedstawiający wciąż te same, wyjęte z rzeczywistości, nie-oszukujące już realizmem. Dzięki temu pokazują zatrzymanie i dysfunkcję, całą podszewkę i obrócone w gruzy fundamenty sztuki. Jak stwierdza jeden z komentatorów myśli Lacana: „przecieranie drogi dostępu do zdarzenia pierwotnego stanowi raczej kwestię «rozumienia scenicznego», jako że interakcje wykraczające poza znaczący ciąg symboli mogą zostać zarejestrowane tylko w formie scen”⁴⁰.

³⁷ H. Lang *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques’a Lacana*, przeł. P. Piszczatowski, wstęp P. Dybel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 188.

³⁸ A. Bielik-Robson *Słowo i trauma...*, s. 28.

³⁹ L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 43.

⁴⁰ H. Lang *Język i nieświadomość...*, s. 68.

Postaci, jak zdeorientowani aktorzy, odgrywają swe sceny z niepokojem i oczekiwaniem, co z tego wyniknie. Obserwują rozpad dekoracji świata, zza których przebija czarne płótno nocy. Degradacja porządku symbolicznego powoduje degradację historyczności. Dochodzi do zniszczenia wszelkich relacji, które u swych podstaw zależne są od języka, gwarantującego stabilność świata wraz z jego wszelką moralnością przeciwstawną złu. Jak ujmuje to sam Lacan: „Tam gdzie ustępuje słowo [czyli język, porządek symboliczny], zaczyna się terytorium przemocy”⁴¹. W świecie prozy Buczkowskiego, gdzie zanika wszelka relacja symboliczna, do głosu dochodzi najwyższe zło, którego w żaden sposób powstrzymać nie można.

Pojawia się jednak pytanie, po co to wszystko? Po co opisywać coś, co opisowi się wymyka, nie pozwala na żadną symbolizację? Nie można tego po prostu zostawić, opuścić, odrzucić? Otóż nie. Trauma, Realne, ma to do siebie, że z jednej strony nie poddaje się żadnej symbolizacji, z drugiej jednak strony nieustannie się jej domaga. Trauma nie można znieść, ale i nie można jej zniwelować, dlatego pozostaje ciągle nawrót, krążenie wokół niej, ciągle powtarzanie. Powtórzenie jest też cechą konstytuującą pisarstwo Buczkowskiego.

5.

Doszliśmy do punktu, z którego dobrze byłoby rozpocząć rozważania o kształcie podmiotu w twórczości Leopolda Buczkowskiego, podmiotu, który jest również podmiotem po wielkiej katastrofie wojny. Podmiot ten, jak już wcześniej mówiliśmy, nigdy nie jest u siebie. Holokaust spowodował, że człowiek został wybity ze swego stabilnego miejsca w sieci relacji. Jak pisze badacz myśli Lacana:

podmiot tam właśnie znajduje dogodne dla siebie miejsce, gdzie język jest podziurawiony i cierpi z powodu swych niedostatków. [Oznacza to tym samym], że w języku brakuje tego właśnie sygnantu, który mógłby nazwać i oznaczać sam podmiot. Tak więc próba określania podmiotu kończy się stwierdzeniem, że jest i pozostanie on w istocie niemożliwy do określenia.⁴²

Słowa te brzmią jak komentarz do często powtarzanego przez Buczkowskiego zdania, że autor, podmiot w tekście, nie może się ujawnić. Według niego skończyła się epoka literatury, zwanej przez niego romansową, w której podmiot był silnie zaznaczony i wylewnie serwował siebie samego czytelnikom. W przypadku twórczości Buczkowskiego mamy do czynienia z tekstem, który nie ujawnia podmiotu, człowieka, gdyż ten po wojnie przestał już być jednostką spójną, podobnie jak podmiot wypowiedzi twórczej. Śmierć podmiotu i śmierć człowieka głoszona przez Rolanda Barthes’a i Michela Foucault odnajduje tu swoją realizację. Jak czytamy w jednej z wypowiedzi autora:

⁴¹ J. Lacan *Écrits*, Seuil, Paris 1966, s. 375, cyt. za: H. Lang *Język i nieświadomość...*, s. 115.

⁴² H. Lang *Język i nieświadomość...*, s. 305.

W prozie, jak w muzyce obowiązuje prawo dwóch postaci. Ale jakie słowa są odpowiednikiem kontrapunktów? Lewa ręka, prawa ręka. Prawo dwóch postaci. Czymś trzeba się ratować przed ekshibicjonizmem w prozie. [...] Ale pamiętaj, autor jako medium. Nie wolno ujawniać się! Istnieć, ale nie jawnie.⁴³

Oczywiście, trzeba tu zwrócić uwagę na specyfikę podejścia Buczkowskiego do tej kwestii, gdyż jego propozycja rezygnuje z idei oświeconego, wszechwładnego, kartezjańskiego w swej genezie podmiotu, jednak nie rezygnuje z człowieka w ogóle. Człowiek dla Buczkowskiego jest jednak postacią słabą i niesamoistną. Najważniejszą jego własnością jest dialogiczność⁴⁴. Człowiek u Buczkowskiego, co doskonale widać na przykładzie bohaterów i sposobu prowadzenia narracji, jest zawsze w sytuacji dialogowej. Te dwa elementy są w tym przypadku nierozłączne, ponieważ narracja zawsze związana jest z wypowiedzią bohatera, co więcej, jest to zawsze wypowiedź czyjaś do kogoś. Dialog jest własnością konstytuującą i człowieka, i formę powieści, i (bez)świat tej prozy. Stąd wciąż powtarzana przez Buczkowskiego zasada dwóch postaci w prozie.

6.

Nowa forma powieści zaproponowana przez Buczkowskiego stanowi model literatury „po wojnie”, eksperyment formalny, który ma pokazać, że klasyczna forma powieści nie jest już możliwa i to z kilku ważnych powodów: powieść jako przedstawienie realistyczne dawno straciła już swą wiarygodność, nurty powieści zarówno przed- jak i powojennej pokazały, że realizm nie jest już konwencją, za pomocą której można opisywać świat. Podobnie sądzi Buczkowski, dlatego wybiera dla siebie całkowicie inną drogę. Świat opisywany przez powieść realistyczną został zniszczony – a wraz z nim zniszczona została powieść klasyczna. Nowy świat – świat traumatyczny – musi zostać opisany za pomocą całkowicie nowej formy wyrazu. Obserwujemy tu więc odejście od takich kategorii, jak linearyzm, spójność wypowiedzi, teleologiczność. Jak zauważa Lena Magnone, pisząc o realizmie jako maskowaniu Realnego: „Realizm, który wybiera iluzjonizm i angażuje się w poszukiwanie pozorów czy prawdopodobieństwa, w istocie podejmuje próbę ukrycia Realnego pod symulakrum [nieskazitelnej] powierzchni”⁴⁵.

Adorno uważał, że jednym z najważniejszych wyznaczników sztuki powojennej jest montaż i fragmentaryczność. Nie inaczej jest u Buczkowskiego: idealne przedstawienie kartezjańskiej rzeczywistości ustępuje miejsca rozbiciu i formie sylwicznej. Realizm i hiperrealizm ukrywały swą traumatyczność pod maską ide-

⁴³ L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 36.

⁴⁴ Kategoria dialogu to bardzo ważna kwestia w rozważaniach o twórczości Leopolda Buczkowskiego, jednak nie ma tu miejsca na jej rozwinięcie. To temat na kolejny artykuł.

⁴⁵ L. Magnone, *Traumatyczny realizm*, s. 28.

alnego *imago*, którego nic nie było w stanie rozbić. Proza Buczkowskiego występuje przeciwko realizmowi z prostego więc powodu – nie chce ona ukrywać faktu, że jest przesiąknięta traumatycznością. Powieść Buczkowskiego to zarazem krytyka powieści – i ostatecznie nie tylko powieści klasycznej, ale w ogóle sztuki wiernego opisywania świata. Być może dlatego u Buczkowskiego znajdujemy tylko szczątkowe pozostałości po opisach przyrody czy sytuacji. Wydaje się słuszne przyporządkowanie propozycji tego autora do kategorii „dzieła otwartego”, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę cały jego dorobek, traktując tę twórczość jako jedną wielką powieść, która nie ma końca ani początku, którą możemy czytać według własnego układu. Sam pisarz stwierdza: „W typowym pisaniu narracyjnym: on ją poznał, w pierwszym rozdziale spotykają się i deszcz im przeszkodził... Teraz z zaciekawieniem – drugi rozdział: piękna pogoda itd. Znowu się spotykają i to się tak ciągnie. [...] Dalej młodych ludzi czarować czczością?”⁴⁶.

Powinność sztuki i literatury po Holokauście jest inna. Świetnie wyraża ją następujące pytanie zadane przez autora (czytelnikowi?) w jednej z rozmów z Zygmuntem Trziszką. Pytanie to jest również podstawą twórczości samego Buczkowskiego, który starał się na nie odpowiedzieć przez całe swe artystyczne życie: „Jak opowiedzieć, kiedy do nas załękniętych wtargnęli Niemcy? W nocy pukają, jak u Beethovena, tak się zaczyna, gdy ten los puka”⁴⁷.

To pytanie, na które wciąż nie ma jednoznacznej odpowiedzi, jest jednym z najważniejszych pytań postawionych sztuce XX wieku. Wydaje się, że projekt artystyczny Leopolda Buczkowskiego stanowi w tym zakresie znaczącą i ważną próbę.

Abstract

Dawid SKRABEK
Jagiellonian University (Kraków)

Leopold Buczkowski: a traumatic tissue of prose

This article discusses the output of Leopold Buczkowski, placed in a broader context of afterthought on the Holocaust. The analysis's key category is the notion of trauma and its consequences for arts and literature. The article's main thesis claims that it is trauma, also understood as Lacan's 'the Real', that causes crashed presentation and a crisis of representation – particularly, in the case of L. Buczkowski's output, being, in the essayist's opinion, an example of 'post-Holocaust-literature'.

⁴⁶ L. Buczkowski *Wszystko jest dialogiem*, s. 14.

⁴⁷ Tamże, s. 15.

Alina ŚWIEŚCIAK

○ dwóch przypadkach reprezentacji.
Wokół motywu daty
(Tomasz Różycki i Andrzej Sosnowski)

Nie jest żadnym odkryciem stwierdzenie, że za wykorzystanym w sztuce sposobem reprezentacji kryje się określony model świata, pewien sposób rozumienia rzeczywistości. To, jak jest w wierszu postrzegana rzeczywistość i za pomocą jakich tropów referowana, ma bezpośrednie przełożenie na reguły poetyckiego światopoglądu. Jakkolwiek każdy poeta buduje własny światobraz – im lepszy poeta, tym bardziej zindywidualizowany – dające się zrekonstruować zasady rządzące poszczególnymi gestami referencji wpisanymi w tekst muszą ciążyć ku pewnym sytuacjom modelowym, dla których punktem wyjścia, jak zręcznie pokazuje Stanley Fish¹, jest toczący się od starożytności spór pomiędzy filozofią i retoryką, naga prawda i „pięknym językiem”. Stosując okrutne uproszczenie, można zatem powiedzieć, że każdy światopogląd poetycki (artystyczny) daje się ostatecznie sprowadzić do jednego z dwóch stanowisk: mimetycznego (filozoficznego – istnieje rzeczywistość potwierdzana przez akty referencji) bądź semiotycznego (retorycznego – referencja nie wymaga rzeczywistości, jest samowystarczalna).

Podział poetów na „mimetycznych” i „semiotycznych” niekoniecznie musi się okazać operacyjnie słuszny, zresztą dokonanie go wcale nie byłoby łatwe. Nie to jednak mnie interesuje. Chciałabym raczej sprawdzić, na ile poetyckie sposoby rozumienia reprezentacji okażą się interpretacyjnie płodne i czy kategoria ta stanowi dobry punkt widzenia, pozwalający dostrzec w poezji najnowszej to, co umyka

¹ Zob. S. Fish *Retoryka*, przeł. A. Szahaj, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2002, s. 421-462.

w innej perspektywie jej oglądu. Przyglądać się będę dwóm bardzo wyraźnym i skrajnie różnym poetykom, których miejsce na polskiej scenie młodoliterackiej wydaje się oczywiste również ze względu na sposób reprezentacji.

Tomasz Różycki. Epifanie widzialnego

Tomasz Różycki nie jest poetą kopiującym obserwowane stany rzeczywistości (ale co znaczy, po lekcji awangardy, kopiowanie — czy jest ono możliwe?). Jego podmiot, choć niebezpośrednio, deklaruje jednak wiarę w rzeczywistość niezawisłą od aktów referencji. Z pewnymi zastrzeżeniami (o których później) można by go uznać za wcielenie *homo seriosus* (Stanley Fish), czyli tego, który posiada jakieś centralne Ja komunikujące się ze światem za pomocą pojęć odnoszących się do natury i społeczeństwa, a także wyrażanych emocji². Jednym słowem – uczestniczy w życiu, jakkolwiek to uczestnictwo często ogranicza się do obserwowania skóry świata. Gromadzi obserwacje po to, by je katalogować, by sporządzać mapy:

Teraz miasto oddycha, zdjęto obłężenie. Wstaję i idę
powoli, oglądam ślady okupacji: ulice i chodnik pełne
błota, na rynek i mury wychodzi brud i pleśń, frakcje
brunatne i szare. Pod nogami zakwitają krople benzyny,

ujawniają się podziemne stronictwa larw, wirusy
dotąd śpiące, kolory kłócą się, wszędzie pełno odpadków,
ogryzionych kości. Odwijam bandaże i widzę ranę,
odkrytą teraz, wystawioną na działanie światła

(*Zima, zima*, w: *Vaterland*)

Różycki z całą pewnością nie zmierza do zreferowania jednego, obiektywnego, niepodważalnego obrazu świata. Interesuje go bowiem obszar, który niełatwo poddaje się opisowi, a już na pewno nie ma dla jego opisu zobiektywizowanego języka. Jest to obszar pogranicza – pęknięć, zranień, szczelin, w których dochodzi do kontaktu wnętrza i zewnątrz. Obszar tajemnicy, narażony na zakłócenia referencji, ponieważ pełno tu śladów i znaków zawieszających odniesienia do desygnatów bądź po prostu gubiących ścieżki znaczeń. Brud, śluz, błoto i robactwo (w innych tekstach warstwa śluzowata rozbudowana jest znacznie bardziej) to w cytowanym wierszu „ślady okupacji”, jakie pozostawiła ustępująca zima, a więc agresji, której efektem jest rana wystawiona na zbawienne działanie światła. *Zima, zima* jest zatem próbą zbliżenia się do tajemnicy natury – niby oczywistej, bo polegającej na wiecznym zamieraniu i odradzaniu się, ale zawsze zaskakującej, nieprzeniknionej (jak mówi Jankélévitch, to, co oczywiste, możemy poznać tylko przez zaskoczenie³). To, co nieprzeniknione, to trauma – ból, który tutaj jest już tylko

² Tamże, s. 436-437.

³ Zob. V. Jankélévitch *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, PWN, Warszawa 1993, s. 54.

bólem minionym, ale właśnie dzięki temu zostawiającym ślady otwierające przestrzeń tajemnicy. Jej granice wyznacza nie ból, ale właśnie ślad po nim. Jest to jednak ślad chwilowy – uzdrawiające światło wkrótce go zatrze, unieważni. Okaze się też światłem niszczącym – zacierającym pamięć rany.

Referencyjny status tego wiersza budzi wątpliwości – z jednej strony sposób narracji mógłby świadczyć o tym, że podmiot po prostu sprawozdaje stan rzeczy. Reprezentacja byłaby wtedy równoznaczna z przedstawieniem. Z drugiej – ów „stan rzeczy” to coś na tyle nieuchwytnego, nieobiektywnego, że czas jego trwania równa się momentowi zaistnienia w tekście, sytuuje się na pograniczu subiektywnego spojrzenia i rewelatorskiego wysłowienia. Reprezentacja byłaby tu więc raczej uobecnieniem, formą epifanii.

Sytuacja balansowania pomiędzy przedstawieniem i uobecnieniem nie jest jedynie epizodem w twórczości Różyckiego, zdarza się w niej często. Podmiot ludzi nas pozorami konkretności i obiektywności przywoływanego świata, po czym przemieszcza się w sferę subiektywnej nieoczywistości:

Dziś, szóstego września, świat ukrywa swą pleć
pod chłodnymi dłońmi. Zdaje się, że jeszcze śpi,
powieki nieba przymknięte, wątle włókna roślin
utkane są na wzór zrozumiały tylko na negatywie.

Czas spala się w węgiel, pyłki kwiatów i ziół
wędrują przez nie istniejące granice, siadają
na włosach i ustach, rysy wypogadzają się,
zmęczenie ustępuje. Można dotknąć wszystkich ran,

kolejno, bez bólu. Delikatnie rozpościera się mapa,
rozkłada się zetlane płótno i w każdym miejscu
widać ślady, na niebie, ziemi i wodzie, plamy
i pieczęcie, odbity kształt ciała. Szorstką

tkankę piasku przenika już światło, rysuje
na niej twarz. Jest tak ostre, że trzeba mrużyć
oczy. Nie do wiary, jak ciemność pospiesznie
wciska się w szczeliny, zmarszczki dnia.

(*Siedem dowodów na istnienie*, w: *Vaterland*)

Wiersz zaczyna się od daty, od konkretnego zakotwiczenia w czasie, znacząc moment, w którym powinien zostać uruchomiony mechanizm reprezentacji. Modalność referencji zamienia się jednak na modalność aktualizującego się spotkania; to, co zewnętrzne (data), przechodzi w to, co wewnętrzne (ciało, rana). Jacques Derrida, pisząc o fenomenie daty, mówi o jej paradoksalnym charakterze – każda data zdarza się „tylko raz”, a równocześnie „zawsze od nowa”. Dzięki tej tożsamości-różnicy daje szansę spotkania z sobą-innym. Pisze Derrida: „Data interesuje nas więc jako cięcie lub nacięcie, jakie wiersz nosi na swoim korpusie, taka pamięć, czasami wiele pamięci w jednej, znamię pochodzenia, miejsca i czasu. Nacięcie lub cięcie oznacza we francuskim, że wiersz rozpoczyna się przez zranie-

nie się pod swoją datą”⁴. Data prowadzi, mówi dalej Derrida, do spopielenia, jest już od początku datą niczyją, niezależnie od tego, czy jest czytelna, czy nieczytelna, płaci trybut utraconej pojedynczości⁵. Różyckiego „szósty września” to albo data zaszyfrowana (nieczytelna) – znacząca tylko dla podmiotu – albo z góry nieznacząca, udająca pojedynczość i zarazem ją lekceważąca. Raczej ukrywa, niż ujawnia; raczej unieważnia, niż upamiętnia cokolwiek. Referowanie „dowodów na istnienie” powinno przebiegać w trybie konkretów, twardych zdarzeń (argumentów), tymczasem to, co zdarza się w wierszu Różyckiego, polega na niewydarzeniu się, na zawieszaniu zdarzenia. A coś, co się nie wydarzyło, mogło nie wydarzyć się nie tylko szóstego września. Oczywiście to, co powiedziałam przed chwilą, nie jest „całą prawdą” o *Siedmiu dowodach*... Tylko z perspektywy twardej referencji nic się tutaj nie wydarza. Przyjmując inną optykę, można powiedzieć, że dzieje się tu „wszystko” – a zatem oprócz znanych sześciu dowodów na istnienie (Boga, świata?) pojawia się jeszcze jeden, bo oto istnienie uobecnia się, dokonuje się transgresja. Co prawda „szósty września” zaczyna się od stanu ukrycia, snu, przymkniętych powiek, obecności na „negatywie” (negatywnej obecności), a kończy, zanim właściwie zdążył się zacząć („Nie do wiary / jak ciemność pospiesznie / wciska się w szczeliny, zmarszczki dnia”), wewnątrz tego zawieszonego działania się dochodzi jednak do dziwnego spotkania. Wejście w czas („szósty września”) rzeczywiście skutkuje nacięciem, raną. Czas nie jest tu więc Kantowskim *a priori*, żywołem scalania podmiotowości, ale urazem, traumą, która natychmiast powinna zacząć generować w „ja” mechanizm samoobrony, ponieważ bez niego podmiot skazany jest na rozproszenie, unieobecnienie (tak przynajmniej o czasowej strukturze Ja mówi psychoanaliza). Żeby doszło do spotkania, czas musi zostać zawieszony – „czas spala się na węgiel”. Teraz, podobnie jak w wierszu *Zima, zima* i wielu innych, dochodzi do obnażenia rzeczywistości (kontakt z rzeczywistością samą), dotykania ran, które – to dziwne – nie boją. Jacques Lacan – by tak rzec, wielki filozof traumy – kontakt z pierwotnym urazem traktuje jako największe wyzwanie dla podmiotu, graniczące z niemożliwością, ponieważ o samej istocie traumatyczności tak naprawdę nie chcemy nic wiedzieć. Z jednej strony zbyt bolesne to spotkanie, by można na nim budować tożsamość, z drugiej jednak bez niego – bez wglądu w to, co w nas najbardziej ukryte, co najbardziej jest nami – tym bardziej nie sposób stać się pełnoprawnym, tożsamym z sobą podmiotem⁶. W wierszach Różyckiego mamy do czynienia z niekolizyjnym kontaktem z traumą, ale jako że dochodzi do niego zawsze poza czasem – albo raczej w czasie fantazmatycznym – jest to raczej fantazmat na temat niekolizyjnego spotkania z własną przestrzenią rany niż spotkanie *sensu stricto*. Tym bardziej, że zawsze skazane jest ono na nie-

⁴ J. Derrida *Szibboleth dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo FA-art, Katowice 2000, s. 21.

⁵ Tamże, s. 22.

⁶ Na temat pojęcia traumy w psychoanalizie Lacana zob. A. Bielik-Robson *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004 nr 4, s. 23-34.

bezpośredniość – przestrzeń kontaktu wyznaczają ślady, plamy, pieczęcie i odbicia. Tylko zatem (fantazmatyczne) dotykanie ran należy do przestrzeni „obecności”, mogłoby być uznane za epifaniczne, reszta jest znakiem, mapą niedoszedłego spotkania. Spotkanie z „twarzą” (własną? świata? Boga?) pozostaje zawsze niezrealizowane. Na przeszkodzie staje wyparty, ale nieuchronnie aktualizujący się czas – światło, które otwiera przestrzeń transgresji, równocześnie broni do niej dostępu, a potem nastaje ciemność. To, co w wierszu Różyckiego wydawało się referencyjne, co miało zostać uobecnione, ponownie uległo zawieszeniu. Pozostała jedynie jakaś obietnica możliwej transgresji, ale obietnica odroczonej. Po lekcji Bataille’a wiadomo jednak, że nie ma „skutecznych” transgresji, że transgresja wymaga nieustannego wysiłku i stałej gotowości. I że granicy poznania nie sposób przekroczyć ostatecznie – tak, by przestała istnieć, by „druga strona” stała się całością. Transgresja to, można powiedzieć, przekraczanie ograniczone (i ograniczające), ruch znosząco-podtrzymujący⁷. W poezji Różyckiego zachowany jest niemal idealny balans pomiędzy tymi sferami (między odsłanianiem i zasłanianiem), miejscem jej „dziania się” jest właśnie granica (wyznaczana przez ślady, pieczęcie, odbicia, pęknięcia i rany).

Należałoby pewnie zadać pytanie, co w wierszach autora *Animy* podlega transgresji, co stoi za ruchem odsłaniania-zasłaniania i czeka na dogodne warunki do uobecnienia. Odpowiedź nie jest łatwa. Często wydaje się, że tym czymś jest po prostu tajemnica materialności, przygodności bycia, wiecznego przemijania, której sprawcą (niekoniecznie osobowego) podmiot próbuje przyłapać na gorącym uczynku, ale zawsze pojawia się odrobinę za późno lub za wcześniej – epifanie Różyckiego można by wtedy nazwać, za Ryszardem Nyczem, epifaniami negatywnymi⁸ – nieraz jednak wiele wskazuje na to, że podmiot wierzy w jakiś ukryty, naddany, wymykający się przemijaniu porządek, który nie pozwala się przekonująco uobecnić, ale pozostawia epifaniczne ślady. Wówczas epifanie Różyckiego należałoby nazwać „pozytywnymi”, a reprezentacja wiązałaby się z procesem uobecniania (niezależnie od tego, jak chwilowego, jak bliskiego nieobecności) owego porządku. *Siedem dowodów na istnienie* to tekst idealnie zawieszony pomiędzy tymi dwoma rodzajami epifanii. Tajemnica przemijania nie ujawnia tutaj swego pochodzenia, jej źródło może być równie dobrze naturalne, jak nadnaturalne.

Andrzej Sosnowski. Epifania niezupełnie zaprzeczona

Odpowiedź na pytanie o to, co jest przedmiotem reprezentacji w twórczości Andrzeja Sosnowskiego, wydaje się dosyć łatwa. Po pierwsze, Andrzej Sosnowski przeczy reprezentacji w klasycznym rozumieniu tego słowa – jako przedstawianiu

⁷ Zob. M. Foucault *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, w: *Osoby*, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 300-320.

⁸ Zob. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 47-49.

odpowiadającego jakiemuś zewnętrznemu stanowi rzeczy obrazu świata czy podmiotu; po drugie, owo przedstawianie – z którego oczywiście nie da się zupełnie zrezygnować – ma być argumentem na rzecz niegotowości, niepewności świata i Ja, ponieważ każdy zawiązujący się obraz ulega w jego tekstach rozmontowaniu, zanim zdąży się ostatecznie ukonstytuować. Michał Paweł Markowski taki model reprezentacji nazywa estetycznym (zresztą wymieniając tych, dla których jest on charakterystyczny, wspomina o Sosnowskim)⁹, ponieważ rzeczywistość ustępuje w nim miejsca autonomicznie pojętej sferze estetyki, innymi słowy, język jest tu zarówno narzędziem, jak przedmiotem poznania – podlega samoreprezentacji. Innym określeniem postawy Sosnowskiego jako poety mogłoby być – z pewnymi zastrzeżeniami – to, które dla człowieka wyrażającego pogląd o językowej autoreferencyjności przyjmuje wspomniany na początku Stanley Fish (przejmując to określenie od Richarda Lanhana): *homo rhetoricus*. „Człowiek retoryczny”

jest aktorem, jego rzeczywistością jest publiczność, gra. Jego poczucie tożsamości zależy od ponownego utwierdzenia codziennych teatralnych postanowień. Jest on skoncentrowany na czasie i konkretnej lokalnej sytuacji. [...] Reprezentuje on naturalną zręczność w zmienianiu orientacji [...]. Prawie od urodzenia zamieszkuje nie pojedynczą strukturę wartości, lecz kilka [takich struktur]. Nie jest on więc wierny jakiejś jednej konstrukcji świata, lecz raczej tej, która bierze górę w grze, która jest pod ręką [...]. Przyjmuje on bieżący paradygmat i eksploruje jego zasady. Człowiek retoryczny jest nauczony nie odkrywać rzeczywistości, lecz manipulować nią. Rzeczywistością jest to, co jest akceptowalne jako rzeczywistość, to, co jest użyteczne.¹⁰

Poetycki *homo rhetoricus* nie musi przekuwać swoich mniemań na obligatoryjne postawy społeczne – nie traktuje retoryki jako środka perswazji, w każdym razie niekoniecznie. Poza tym samozwrotne słowo „człowieka retorycznego” wydaje się słowem zamykającym, bo jego interpretacja, choć lokalna i obowiązująca „do odwołania”, stanowi zawsze próbę gwałtu na odbiorcy, narzucenia mu – lokalnej i obowiązującej „do odwołania” – wizji świata. Słowo poetyckie, słowo Andrzeja Sosnowskiego, jest natomiast słowem otwartym, zapraszającym do gry, która wyzbywa się jakiegokolwiek *constans*. Mówi o tym na przykład jedna z koczujących po wierszach Sosnowskiego fraz – „wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”. Paul Celan w *Południku*, do którego przyjdzie mi jeszcze wrócić, mówi z kolei: „Wiersz jest samotny. Jest samotny i w drodze. Kto go pisze, jest wespół z nim w drodze. Ale czy wiersz nie znajduje się przez to właśnie, a więc już tu, na spotkaniu – w t a j e m n i c y s p o t k a n i a?”¹¹.

⁹ Zob. M.P. Markowski *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 326-328.

¹⁰ Cyt. za: S. Fish *Interpretacja, retoryka polityka*, s. 437.

¹¹ P. Celan *Meridian*, przeł. F. Przybylak, w: tegoż *Utwory wybrane*, wyb. i oprac. R. Krynicki, przeł. S. Barańczak i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 335.

Spotkanie, chyba jedno z ważniejszych słów w języku poetyckim Andrzeja Sosnowskiego, aktualizuje się zupełnie inaczej niż to, którego miejscem była twórczość Tomasza Różyckiego. Uprzedzając nieco fakty, powiedzmy, że dla autora *Stancji* spotkanie ma wymiar przygody, niewiadomej – wiersz to wcielona tajemnica spotkania, którego przebieg nie daje się przewidzieć. Podobnie jak to miało miejsce w *Siedmiu dowodach...* Różyckiego, zaczyna się ono w określonym miejscu i czasie, czyli posiada punkt zaczepienia w rzeczywistości zewnątrzjęzykowej, posiada datę:

Nie wiadomo, czy w ogóle wychodzi: czterdziestoletni zatrudnia lokaja, którego przebiera za siebie, sam zostaje w domu i pisze, czyta słowniki, pisze, piętnaście godzin dziennie: *moja dusza jest dziwną fabryką*. W przerwach regularnie pali opium, błyskawicznie okrąża świat: Afryka, Ameryka, Chiny, Australia, Japonia, Tahiti (w Pekinie ani razu nie wyszedł z hotelu), Europę objeżdża *roulotte* własnego genialnego projektu z gabinetem, kuchnią, łazienką, służbówką. Nigdy nie wychodzi z *roulotte*. Albowiem utwór nie może zawierać nic rzeczywistego, żadnych obserwacji a tylko zupełnie wymyślone struktury. [...]

Już dziewiętnastoletni pisze dzień i noc, zasłania okna, aby słońce wschodzące nad tekstem nie oślepiło Paryża (*Blask mógłby dotrzeć do Chin*). Płoną stalówki, gwiazda spada na brew, gloria tętni jak puls: *formidable euphorie*, *czułem to, co Tannhäuser czuł na Venusberg*. Jada raz na trzy dni, z tą samą pedanterią (22 potrawy w ciągu 15 godzin) z jaką zmienia odzież: kołnierzyki przekazuje służbie po jednokrotnym użyciu, garnitury nosi piętnaście razy. Jego buldog poprawnie pali fajkę. Jako unikat dla kolekcjonera przywozi z Indii elektryczny grzejnik, wstawia szybkę w trumnę matki, *aby prowadzić drobiazgowe badania*. Również uczynki R. wynikają z ukrytych kombinacji słów, biografia jest gramatyką. [...]

Zatem nic nie jest przypadkowe, choć wszystko jest arbitralne. Inicjatywa w pełni należy do słów, gdyż spośród wszystkich snów najpiękniejsze są sny rozkwitające jak japońskie kwiaty na wodzie: czy autorem „Albatrosa” nie był *beau de l'air*? Kto oprócz surrealistów mógł pokochać te gry? [...]

Nie wiadomo, w którym roku zaczął opracowywać własną śmierć. W 1931 rozpoczyna *Jak napisałem niektóre z moich książek*, narzeka, że sukces

przyniosły mu tylko piosenki śpiewane w salonach i skecze, w których naśladował aktorów, zwykłych ludzi i Boga. *Był to sukces ogromny.*

Nie wiadomo, jaka sekwencja znaków sprowadza go do Palermo, jaka składnia osadza w hotelu Grande Albergo e delle Palme, w którym Wagner pisał *Parsifala*. Pełen smutku, 13 lipca (wigilia Bastylia) bierze zwykłą dawkę prochów, siedzi przy oknie, ogląda festyn ku czci Św. Rozalii i eskadry Balbo (o 21.30 pokaz alegorycznych świateł na łódkach i barkach przed Foro Umberto: *rajtar* przejeżdża truchtem po niebie składając ukłon *niewidocznej Amazonce*). Cóż, komendy, sztuczne ognie – Mme Dufréne nie wie, kiedy zamyka na klucz drzwi łączące ich pokoje (nigdy tego nie robił), kiedy otwiera drzwi na korytarz, kiedy wlecze ciężki siennik pod te drzwi. Rano ciało spoczywa na sienniku, prawa ręka jest wyprostowana, wskazujący palec sterczy w stronę zamkniętych drzwi

Zagadka, mówi Hölderlin, pochodzi z czystego źródła.

(R. R. (1877–1933), w: *Sezon na Helu*)

Trudno o lepszy przykład życia utekstwowionego niż zreferowana przez Sosnowskiego biografia Raymonda Roussela. Jeśliby reprezentację potraktować jako przedstawienie adekwatne, to wiersz R. R. (1877–1933) na pewno można uznać za literacką reprezentację tajemniczego życia i twórczości tego francuskiego surrealisty. Tekst, z jednej strony, „referuje” tajemnicę samozwrotnego języka, z drugiej – tajemnicę spotkania poetów: powtórzona przez Sosnowskiego koncepcja języka wypracowana przez Roussela staje się formą pośrednictwa, miejscem spotkania obydwu twórców, którego punktem koncentrycznym jest pewna data.

Data jako nacięcie, jak mówi Derrida (a mówi właściwie o obrzezaniu), wiąże język z ciałem, jest spotkaniem języka z ciałem. Słowo nacięte (obrzezane) to słowo dające się czytać aż do krwi, a równocześnie umożliwiające wejście w język¹². Derrida mówi o języku wspólnotowym („wszyscy poeci są Żydami”), słowo jest w jego eseju „podwójnym ostrzem” – łączy i dzieli równocześnie (jak słowo *szibbole*, pozwalające odróżnić „swoich” od „obcych”, bo tylko swoi potrafią je wymówić tak, jak każe żydowska tradycja), jest znakiem wspólnoty i wygnania. Data, o której mowa w tekście Sosnowskiego, to 13 lipca, wigilia zburzenia Bastylia (za datę śmierci Roussela przyjmuje się 14 lipca, a więc samą rocznicę upadku twierdzy-więzienia). Celan, którego *Południk* analizuje Derrida w *Szibbolecie*, pyta: „W jaki sposób dopisujemy się do daty?”¹³. W jaki sposób do daty „14 lipca” dopisał się

¹² J. Derrida *Szibbole*, s. 70.

¹³ Tamże, s. 72. Paul Celan pyta: „A czy wszyscy nie bierzemy się z takich dat? I do jakich dat siebie dopisujemy?” (*Utwory wybrane*, s. 331).

Roussel? I w jaki sposób do „14 lipca” Roussela dopisał się Sosnowski? I jeszcze jedno pytanie: co w języku każdego z tych poetów jest śladem wspólnoty, a co znakiem wygnania? Jak sugeruje Sosnowski, Roussel niemal doskonale obywateli się bez rzeczywistości („biografia jest gramatyką”), również jego twórczość nie znosi relacyjności poza językową autorelacyjnością („Albowiem utwór / *nie może zawierać nic rzeczywistego, żadnych obserwacji / a tylko zupełnie wymyślone struktury*”). Czy zatem w jego życiu i w jego systemie językowym jest „14 lipca”? Odpowiedź – nieco górnolotna – mogłaby brzmieć: jest śladem wspólnoty i znakiem wygnania. Ciągłości i jej zerwania. Dopisaniem do symbolicznego (w tym sensie: językowego) upadku – upadku semiotycznego (cielesnego), zgrabnym połączeniem daty będącej nacięciem tekstu i raną zadaną ciału. I na koniec: spotkaniem z samym sobą, które zachodzi za pośrednictwem własnego języka, ostateczną konsekwencją przyjętej techniki poetyckiej.

A czym jest „14 lipca” dla Sosnowskiego? Na pewno czymś zgoła mniej cielesnym, jednym ze znaczących, jakich wiele w jego twórczości, a na razie nie można chyba powiedzieć, że bardziej uprzywilejowanym. Chociaż fakt, że to znaczące dla Roussela okazało się znaczącym, dokonuje pewnego „przesunięcia się znaczonego pod znaczącym” (Lacan) również w wierszu autora *Sezonu na Helu*. Owo metonimiczne przesuwanie się, poślizg znaczenia (mający również aspekt psychologiczny, będący „oszukiwaniem cenzury przez nieświadomość”¹⁴) to właściwie kwintesencja techniki poetyckiej Roussela-Sosnowskiego. Wiersz R. R. (1877–1933) inkrustowany jest Rousselowskimi cytatami demonstrującymi „od kuchni” tajniki tej techniki. Oto jeden z nich:

Wybierałem dwa niemal identyczne słowa, np. „billard” [stół bilardowy] i „pillard” [tupieźca]. Najpierw szukałem słów związanych z „billard”, ale zawsze brałem je w bardziej odległym znaczeniu. W ten sposób słowo „queue” [kij bilardowy, tren sukni] dostarczyło mi tren króla Talou. Kij bilardowy posiada często „chiffre” [monogram] właściciela i stąd „chiffre” [cyfra] na królewskim trenie.¹⁵

Sosnowski w posłowie do drugiego wydania *Locus Solus* Raymonda Roussela pisze, że w jego technice chodzi o to, „aby wszystkie (co znaczy oczywiście: możliwie wszystkie) decyzje pisarskie podejmował sam język pod naciskiem metody, aby sam w sobie dokonywał rozstrzygnięć co do przebiegu narracji, charakteru

¹⁴ Na temat pojęcia „znaczącego” w psychoanalizie Lacana zob. H. Lang *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques’a Lacana*, przeł. P. Piszczatowski, wstęp P. Dybel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 283-294.

¹⁵ Fragment ten pochodzi z tekstu Roussela, zatytułowanego *W jaki sposób napisałem niektóre z moich książek*. Jego poprawione tłumaczenie ukazało się ostatnio w aneksie książki Bogdana Banasiaka *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Roussel*. (Wydawnictwo Thesaurus, Łódź 2007) Cytowany przez Sosnowskiego (i, jak należy sądzić, przez niego również tłumaczony) wyimek jest kontaminacją dwóch fragmentów (zob. B. Banasiak *Słońce ekstazy*, s. 125 i 127).

scen, perypetii i krajobrazów”¹⁶. Równie dobrze mógłby to powiedzieć o własnej twórczości, chociaż owa gra językowa w poezji Sosnowskiego rzadko ma aż tak rygorystyczny przebieg (bywa jednak, że pisane są w ten sposób konsekwentnie całe utwory, na przykład wyraźnie nawiązujące do Roussela, również w tytule, *Nouvelles Impressions d’Amerique* czy *Konwój*).

Wracając do pytania o dialektykę wspólnoty-wygnania, można chyba powiedzieć, że jest to nie tyle dialektyczny, co transgresyjny ruch (Foucault mówi o tym, że współczesność zastąpiła dialektykę transgresją¹⁷) przebiegający na granicy języka i podmiotowości, w którym totalna językowa wspólnota (język jako „szereg znaczących”, które za pośrednictwem mechanizmu metonimicznego przesunięcia odsyłają do siebie nawzajem) wyobcowuje autonomicznie pojęte podmiotowość i rzeczywistość. Przypadek Roussela jest pod tym względem skrajny, ale jakościowo nie różni się od innych, których miejsce wyznacza ten sam ruch, bycie „w drodze”. Sosnowski dopisuje się do przypadku Roussela (dopisuje „z przesunięciem”, wmyślając się w jego „dzień przed” – 13 lipca), dopisywanego przez niego do przypadku Józefa K. – jeśli dobrze odczytuję zakończenie wiersza (ale co znaczy w tym kontekście – w kontekście interpretacji jako przedłużania „szeregu znaczących” – „dobrze?”). Roussel kończy życie, leżąc pod zamkniętymi drzwiami, z ręką wyciągniętą w ich stronę – „wskazujący palec / sterczy w stronę zamkniętych drzwi”. Czy nie jest to (przesunięta) wersja śmierci bohatera opowiadania *Przed prawem*, włączonego później przez Kafkę do *Procesu*? W każdym razie mogłaby być. Czy Raymond Roussel byłby zatem jednym z bohaterów wpisujących się w szereg tych, co całe życie poświęcili dochodzeniu do prawdy, która okazała się dla nich niedostępna? A jego śmierć byłaby nie zwycięstwem (ostateczną konsekwencją życia), ale porażką (przyznaniem się do tego, że metoda nie jest wszechmocna, że każdy „szereg znaczących” ulega w końcu zawieszeniu lub zamknięciu, a drzwi do prawdy muszą pozostać zamknięte)? Z drugiej strony może jednak chodzi o zwycięstwo „pełne” – wszak to podmiot sam zdecydował o własnym losie, sam przedłużył „szereg znaczących”, które dzięki jego gestowi mogą być przedłużane w nieskończoność? Jakkolwiek drzwi do prawdy pozostają zamknięte, za ważniejszy można przecież uznać ów „sterczący palec” – gest mocy, przewyższający śmierć.

Zamiast zakończenia powiem, że nie odnoszę wrażenia, jakoby twórczość Andrzeja Sosnowskiego idealnie mieściła się we wskazanym przez Markowskiego estetycznym modelu reprezentacji (tak jak poezja Różyckiego nie w pełni mieści się w jego modelu „ontologicznym”), satysfakcjonującej się autonomiczną rzeczywistością „panjęzykową”. Świat pozajęzykowy pozostał tu jednak znakiem tajemnicy – „Zagadka, mówi Hölderlin, pochodzi z czystego źródła” – to oczywiste, że znakiem realizującym się w języku, ale przechowującym ślad (śląd śladu) „czystego źródła”. Być może „efekt rzeczywistości” pojawia się w tej poezji wtórnie i na

tych samych prawach, co efekty „czystojęzykowe”, reprezentacja nie jest więc, jak w poezji Tomasza Różyckiego, uobecnianiem porządku przekraczającego sam język, ale aktem językowo zapośredniczonym, ujawnianiem śladów, które kiedyś mogły być instancją odwoławczą, gwarantem prawdy, dzisiaj nie różnią się od innych (jakkolwiek różnią się jednak tym, że niosą na sobie ciężar dawnej reprezentacji). Nie mówi się tu, po prostu, „zagadka pochodzi z czystego źródła” – Sosnowski mówi, że „mówi Hölderlin”, a Hölderlin to kolejne ogniwo łańcucha, kolejna instancja zaślaniająco-odślaniająca. Źródło – jak powiedział Nietzsche – już zawsze jest gdzie indziej¹⁸.

Abstract

Alina ŚWIEŚCIAK
University of Silesia (Katowice)

Two instances of representation. Around the motif of date (T. Różycki vs. A. Sosnowski)

This article proposes to compare two different poetics marking a clear presence in the image of young Polish poetry – i.e. the ones by Tomasz Różycki and Andrzej Sosnowski. Since they are perceived as divergent, an attempt is made at checking their possible affinities, in view of an ‘attitude towards references’ inbuilt in them as a projection, being catalysed in the motif of date. Using to this end Stanley Fish’s model distribution of attitudes assumed against the issue of reference (differentiating between philosophic and semiotic approaches), the author suggests that the easiness of a division as binding with regards to the youngest Polish poetry – i.e. the one identifying artists representing a modernist, or philosophical, attitude to the representation issue (Różycki) vs. those post-modernistically rhetorical (Sosnowski) – cannot be established without some fundamental simplification.

¹⁶ A. Sosnowski *Posłowie*, w: R. Roussel *Locus Solus*, przeł. A. Wolicka, PIW, Warszawa 1998, s. 312.

¹⁷ Zob. M. Foucault *Przedmowa do transgresji*.

¹⁸ A mówi dokładnie: „w miarę wnikięcia w początek znaczenie jego się zmniejsza” (F. Nietzsche *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1992, s. 51-52).

Adam LIPSZYC

Życie u stóp góry zamkowej.
Życie, prawda i narracja w Waltera Benjamina
pismach o Kafce

Poszedłem prosto do smoka i zatrzymałem się w gospodzie obok jego gospody, czekając aż zaśnie i będę mógł zabrać mu Perłę. Sam jeden, trzymając się osobno, byłem obcy wśród bawiących się w gospodzie [...]. Ubrałem ich szaty, aby nie podejrzewali mnie, że przychodzę z innych stron szukając Perły i nie pobudzili przeciwko mnie smoka. Ale rozpoznali, że nie jestem z nich i świadczyli mi grzeczności i mieszały chytrość z napojem i dali mi spróbować ich mięsiwa. Wtedy zapomniałem, że jestem synem Króla i służyłem ich królowi. Zapomniałem o Perle, po której posłali mnie rodzice. Dla ciężkości ich pokarmu zapadłem w głęboki sen.¹

I tak mijały godziny, godziny wspólnego oddechu i wspólnego bicia serc, godziny, w których K. nieustannie miał uczucie, że błądzi lub znajduje się na tak dalekiej obczyźnie, jak jeszcze nikt przed nim, na obczyźnie, gdzie nawet powietrze nie ma takich samych składników, co w kraju ojczystym, gdzie obcość dławi, a wśród jej szalonych powabów nie można nic innego zrobić, tylko dalej brnąć i błądzić.²

W enigmatycznym, krótkim tekście zatytułowanym *Dziesięć ahistorycznych tez o kabale* Gershom Scholem, wielki badacz żydowskiego mistycyzmu, stwierdził, że Franz Kafka „w niezrównany sposób dał [...] wyraz granicy między religią a nihi-

lizmem”³. Tę samą diagnozę, ujętą w inne kategorie, odnaleźć można w wierszu, jaki Scholem poświęcił Kafce oraz w jego własnym komentarzu do tego wiersza. Scholem pisze tu, że w świecie Kafki objawienie dane jest tylko w postaci swej „nicości” (NŻ, s. 282-283 i 285). Przyjaciel Scholema, Walter Benjamin, który prowadził z nim korespondencyjny spór na temat znaczenia dzieła Kafki, domagał się, by Scholem wyjaśnił, co ma na myśli, mówiąc o nicości objawienia. W odpowiedzi Scholem tłumaczył:

Pytasz, co rozumiem przez „nicość objawienia”. Rozumiem przez to stan, w którym, jak się zdaje, nie towarzyszy mu żadne znaczenie, stan, w którym utrzymuje ono jeszcze swoją pozycję, o b o w i a z u j e, lecz nic nie z n a c z y. Owa nicość wkracza wówczas, gdy zanika bogactwo znaczeń, a to, co się zjawia (objawienie jest bowiem czymś, co się zjawia), zostaje zredukowane do zerowego poziomu swojej treści, a mimo to nie znika. (NŻ, s. 292)

Sam Benjamin twierdził z naciskiem, że nieobecność tego, co boskie, jest w świecie Kafki znacznie pełniejsza. Pisał: „Zgodnie z wizją Kafki, dzieło Tory zostało mianowicie udaremnione. I wszystko, czego kiedyś dokonał Mojżesz, trzeba by uczynić na nowo w naszej epoce” (NŻ, s. 289 oraz 308, przyp. 14). Scholem zgadzał się z atakami Benjamina na tych „praskich” komentatorów Kafki, którzy starali się przedstawić dzieło autora *Zamku* w świetle bardziej pozytywnej teologii (szło głównie o Maksa Broda i Hansa Joachima Schoepsa). Zdecydowanie jednak pragnął trzymać się granicy między religią a nihilizmem. Jego zdaniem, Benjamin szedł zdecydowanie za daleko „w eliminacji teologii”, w rezultacie wylewając „dziecko z kąpielą”, czyli przekraczając tę zasadniczą granicę (NŻ, s. 282). Przekonany, że oto świat żydowski traci jeden ze swych najświetniejszych umysłów, Scholem stwierdził dobitnie, że jest to „jeden z najpoważniejszych błędów”, jakie Benjamin mógł popełnić (NŻ, s. 292).

A jednak Benjamin utrzymywał, że w jego interpretacji Kafki jest jeszcze dość teologii. Można dowodzić, że w tej interpretacji – podobnie jak w znacznej części swego dzieła w ogólności – Benjamin stara się ustalić, jak dalece może wyeliminować pozytywną teologię, jak głęboko może zstąpić w żywioł świecki, a mimo to zachować pewien pierwiastek teologiczny – co w jego przypadku oznaczało przede wszystkim: mesjański. Tak więc w liście do Scholema stwierdzał z naciskiem: „Nie przeczę bynajmniej, że w dziele Kafki istnieje aspekt objawienia, co wynika już stąd, iż [...] przyznaję, że ma on [tj. świat Kafki] wymiar mesjański” (NŻ, s. 290).

To właśnie w kontekście tej dyskusji należy rozważać Benjaminowską ideę „życia u stóp góry zamkowej”. Pod koniec swego wielkiego eseju o Kafce Benjamin odwołuje się do postaci uczniów, którzy zgubili Pismo. Obraz ten jest jeszcze jednym ujęciem tezy, zgodnie z którą dzieło Tory zostało udaremnione. Odnosząc się do tego fragmentu, Scholem stwierdza w liście do Benjamina, że w dziele Kafki Pismo nie tyle zaginęło, co stało się niemożliwe do rozszyfrowania, a koncepcja

¹ *Hymn o Perle*, przeł. Cz. Miłosz, w: Cz. Miłosz *Hymn o Perle*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 7-8.

² F. Kafka *Zamek*, przeł. K. Truchnowski, K. Radziwiłł, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 74.

³ G. Scholem *Niemcy i Żydzi. Eseje, listy, rozmowa*, przeł. M. Zawadowska, A. Lipszyc, Pogranicze, Sejny 2006, s. 379. Cytaty lokalizuję w tekście, po skrócie NŻ.

„nicości objawienia” ma właśnie zdać sprawę z tej różnicy. Mimo to, ku irytacji Scholema, Benjamin zignorował to rozróżnienie: „Czy uczniowie je [tj. Pismo] zgubili, czy też nie mogą go rozszyfrować – to wszystko jedno, ponieważ bez właściwego klucza Pismo nie jest już Pismem, lecz życiem. Życiem, jakie wiedzie się w wiosce u stóp góry zamkowej” (NŻ, s. 289). Cóż jednak znaczy żyć pod górą zamkową? I na czym polega mesjański potencjał tego życia, który – zdaniem Benjamina – musi istnieć, nawet jeśli dzieło Tory zostało udaremnione? W jaki sposób Kafka – by użyć innego sformułowania Benjamina – mógł choćby próbować „do-grzebać się zbawienia”, nie opierając się przy tym na żadnej pozytywnej teologii? Z tymi właśnie pytaniami chciałbym się tutaj zmierzyć.

Ideę życia w wiosce pod górą zamkową wprowadza Benjamin pod koniec drugiej części eseju o Kafce⁴. Tę część swojego wywodu otwiera, przytaczając uwagę swojego przyjaciela, pisarza Somy Morgensterna: „U Kafki panuje wioskowa atmosfera [dosłownie: powietrze], tak jak u wszystkich wielkich założycieli religii” (GW, s. 423). Wioskowa atmosfera? Zapewne. Ale – jak zauważa Benjamin – Kafka nie założył żadnej religii. Ponieważ wioska, o którą tu idzie, to właśnie wioska u podnóża góry zamkowej. A mimo to Benjamin od razu wprowadza tu także perspektywę teologiczną – czy ściśle rzecz biorąc mesjańską – utożsamiając ową wioskę z inną, pojawiającą się w pewnej talmudycznej legendzie. Opowieść ta ma tłumaczyć, dlaczego podczas szabasowego wieczoru Żydzi zasiadają do odświętowanego posiłku. Oto, jak przedstawia ją Benjamin:

Legenda opowiada o księżniczce, która usycha na wygnaniu, w wiosce, której języka nie rozumie. Ta księżniczka otrzymuje pewnego dnia list, z którego dowiaduje się, że jej narzeczony o niej nie zapomniał, już wyruszył i jedzie do niej. – Ów narzeczony, tłumaczy rabbi, to Mesjasz, księżniczka to dusza, a wioska, w której żyje na wygnaniu, to ciało. A ponieważ księżniczka nie potrafi inaczej zakomunikować swej radości wiosce, której języka nie zna, przyrządza dla niej posiłek. (GW, s. 424)

Należy od razu zauważyć, że choć Benjamin odwołuje się tutaj do legendy zaczerpniętej z Talmudu, w swoim wywodzie nadaje jej zdecydowanie gnostycki charakter. Jest to tym łatwiejsze, że obrazy pojawiające się w tej opowieści (dusza jako obca na tym świecie, zbawczy list z zaświatów) można odnaleźć w rozmaitych gnostyckich legendach. Tym, co odróżnia tego rodzaju gnostycką historię od jej prawowiernego odpowiednika, jest myśl, że stworzony świat materii nie jest bynajmniej dobry, choć oddzielony od Boga – jak chciałyby judaistyczna ortodoksja – lecz po prostu wobec nas wrogi. Benjamin posługuje się ową talmudyczną legendą w sposób, który z pewnością spełnia to kryterium. Oto jak ją komentuje:

⁴ Ponieważ w obu (w znacznej mierze pokrywających się) polskojęzycznych wyborach esejów Benjamina (*Twórca jako wytwórca i Anioł historii*) esej o Kafce publikowany jest tylko we fragmentach, w całym tekście będę odwoływał się do tekstu oryginalnego: W. Benjamin *Franz Kafka*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, t. 2, Suhrkamp, Frankfurt nad Menem 1977, s. 409-438. Cytaty z tego tomu lokalizuję w tekście, po skrócie GS.

Ta wioska z Talmudu przenosi nas prosto w sam środek świata Kafki. Albowiem tak jak K. żyje w wiosce pod górą zamkową, tak też dzisiejszy człowiek żyje w swoim cieple; wysłizguje mu się ono, jest wobec niego wrogię. Może się zdarzyć, że człowiek obudzi się rano przemieniony w robaka. Obcość – jego własna obcość – stała się jego panem. Powietrze z tej wioski owiewa Kafkę i dlatego właśnie nie kusilo go, by zostać założycielem religii. (GW, s. 424)

Ten komentarz z pewnością oddala nas bardzo od ortodoksyjnej, talmudycznej legendy i wprowadza głęboko w gnostycki sposób myślenia. Nakreślony tutaj obraz pozwala wyróżnić dwie główne cechy życia pod górą zamkową. Pierwszą z nich jest gnostycka obcość, wrogość naszego własnego ciała i całego świata stworzonego, postrzeganego jako obca dziedzina, w którą zostaliśmy wrzuceni lub w którą zabłądziliśmy. Druga cecha jest taka, że mieszkaniec tej wioski nie ma dostępu do żadnej prawdy, która byłaby podatna na jednoznaczne rozszyfrowanie. Właściwość ta sprawia w istocie, że ów świat odległy jest nawet od rzeczywistości gnostyckiej, w której zbawcza wiadomość, gnoza, zawsze odgrywa przecież zasadniczą rolę. Choć wprowadzając do gry ową talmudyczną legendę – i najwyraźniej chcąc upodobnić ją do świata Kafki – Benjamin czyni aluzję do listu, jaki na początku *Zamku* K. otrzymuje od Klamma, jasne jest, że owego listu nie sposób traktować jako tego rodzaju zbawczej wiadomości, a co najwyżej jako jej wysoce dwuznaczną parodię. Zresztą sposób, w jaki Benjamin komentuje talmudyczną legendę, wskazuje wyraźnie, że nie interpretuje on wcale owego listu jako gnozy. Fakt, że Kafka nie założył religii, oznacza właśnie, że ani nie miał dostępu do żadnego tradycyjnego objawienia, ani też nie twierdził, że otrzymał nowe. Wszelka pozytywna wizja utopii jest w tym świecie wykluczona i dlatego właśnie Benjamin może stwierdzić, że „żaden inny pisarz nie przestrzegał tak ściśle zakazu: «Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu»” (GW, s. 428).

Benjamin śledzi radykalne konsekwencje tego stanu rzeczy, analizując zespół zagadnień dotyczących statusu „gestu” i „przypowieści”. Po to, by lepiej zrozumieć, na czym polega życie u stóp góry zamkowej, musimy teraz pokrótce przyjrzeć się obu kwestiom.

Zdaniem Benjamina, koncentracja na wyodrębnionym, przesadnym geście jest jedną z zasadniczych cech Kafkowskiej prozy. W naszym kontekście kluczowe znaczenie ma problem interpretacji gestu i jego stosunku do prawdy. Pierwsze ujęcie tej kwestii, jakie proponuje Benjamin, jest stosunkowo niegroźne: „Całe dzieło Kafki stanowi kodeks gestów, które z pewnością nie mają dla autora z góry ustalonego, symbolicznego znaczenia, lecz raczej próbuje się je z nich wydobyć w coraz to nowych kontekstach i próbnym porządkach” (GW, s. 418). Wkrótce jednak pojawia się o wiele bardziej radykalna formuła, która odsłania prawdziwe znaczenie motywu gestu w całym esej: Kafka „odbiera gestom człowieka zwyczajowe wsporniki i w ten sposób czyni z nich sobie przedmiot rozważań, którym nie ma końca” (GW, s. 420). Wyizolowany gest otwiera pole niekończących się medytacji. To niby-symbol, znak, który udaje, że odsyła ku jakiemuś ustalonemu, ukrytemu znaczeniu, w rzeczywistości jednak uruchamia właściwie beznadziejny proces niekończonej interpretacji.

To zaś prowadzi nas ku drugiej zasadniczej kwestii, jaką jest status przypowieści. Koncentrując się na przypowieści *Przed prawem*, Benjamin pokazuje, że *Proces* można postrzegać jako niekończące się rozwinięcie tej paraboli. Wprowadza tutaj rozróżnienie na dwa typy rozwinięcia drogą interpretacji: jeden charakterystyczny dla tradycyjnych przypowieści, drugi – dla przypowieści Kafkowskich. Pierwszy typ przyrównuje Benjamin do rozwijania, rozprostowywania poskładanej kartki papieru, co ma obrazować proces prostego odzyskiwania sensu; drugi – do rozwijania się kwiatu z pąka, co z kolei ma przedstawiać proces narastającej komplikacji. Należy skądinąd zwrócić uwagę, że owa organiczna metafora jest tu raczej myląca i musi zostać potraktowana ironicznie. Albowiem owa niekończąca się interpretacja nie prowadzi do żadnego spełnienia czy rozkwitu i przypomina raczej nieorganiczny proces rozrzućcia kartek. To tak, jakby – w iście dekonstrukcyjnym stylu – metaforyka organiczna została tu użyta do tego, by podważyć pewien nieorganiczny obraz jednoznaczności, nie zaś po to, by zaoferować inny, organiczny ideał spełnienia.

Złożona relacja między gestem a przypowieścią nie należy do głównego tematu niniejszych rozważań. Na nasz użytek możemy przyjąć jej przybliżone ujęcie, które przedstawia ją w podobnie dekonstrukcyjnym duchu. Wydaje się mianowicie, że gest pełni funkcję generatora nieskończonego rozwijania się przypowieści, które z kolei podważa ewentualne symboliczne roszczenia samego gestu. Wskazywałoby na to dwukrotne użycie przez Benjamina określenia „mgliste miejsce”. Termin ów, który opisuje właśnie tego rodzaju „generator”, zostaje w pewnym fragmencie eseju odniesiony do funkcji, jaką w obrębie *Procesu* pełni przypowieść *Przed prawem* (por. GW, s. 420), kilka stron dalej czytamy jednak, że „Kafka potrafił ujmować sprawy wyłącznie za pośrednictwem gestu. I ten gest, którego nie rozumiał, stanowi mgliste miejsce jego przypowieści. Z niego wysnuwa się Kafkowskie pisanie” (GW, s. 427).

Jakkolwiek jednak przedstawiałyby się relacja między gestem a przypowieścią, nie ulega wątpliwości, że ich problematyczny status jest rezultatem nieobecności prawdy – czy „doktryny” – w świecie Kafki. Benjamin pisze o tym zupełnie otwarcie:

Czy posiadamy jednak doktrynę, której towarzyszą przypowieści Kafki i którą objaśniają gesty K. czy Kafkowskich zwierząt? Nie ma jej; moglibyśmy najwyżej powiedzieć, że to i owo czyni do niej aluzję. Kafka powiedziałby może: przekazuje ją w postaci pewnego reliktu; my jednak równie dobrze moglibyśmy stwierdzić: zapowiada ją i przygotowuje. (GW, s. 420)

Benjamin starał się scharakteryzować tę sytuację, odwołując się do pojęć halachy (Prawa, doktryny), hagady (legendy, przypowieści) i *Erzählung* (opowieści, narracji). W eseju o Mikołaju Leskowie tłumaczy, że sprawą opowieści jest przekazywać mądrość, czyli „epicką stronę prawdy”, a przez to udzielać rad słuchaczom i czytelnikom (por. GW, s. 442). W tym kontekście dzieło Kafki może być postrzegane jako efekt rozkładu *Erzählung*, jako epicka opowieść bez prawdy, wioskowska narracja, w której narrator komunikuje, że nie ma dla nas żadnej rady, ale

nadal opowiada historie (por. GW, s. 1233). Jeśli ująć rzecz w kategoriach halachy i hagady, sytuacja przedstawia się następująco:

Dzieła Kafki są ze swej istoty przypowieściami. Ich smutek i piękno polegają jednak na tym, że musiały stać się czymś w i ę c e j niż przypowieściami. Nie kładą się już skromnie u stóp doktryny, tak jak hagada kładzie się u stóp halachy. Podczas gdy kiedyś kulili się posłusznie, teraz niespodziewanie podnoszą przeciw doktrynie potężną łapę. (NZ, s. 299)

Taka jest też ostateczna przyczyna tego, co Benjamin nazywa porażką Kafki. Ponieważ przestrzegał zakazu sporządzania wizerunków i nie chciał zakładać nowej religii, jego narracja musiała być przesycona ironiczną świadomością nieuchronnej porażki, porażki przypowieści pozbawionej doktryny.

Wydaje się zatem, że dysponujemy już niemal pełnym opisem życia w wiosce pod górą zamkową. Teraz możemy też dostrzec, że ma ono dwa oblicza: prawie idylliczny aspekt swobodnie rozwijającej się opowieści oraz aspekt ukazujący konieczny warunek samej tej swobody – nędzę przypowieści bez doktryny, pełną alienację od źródła prawdy, pozostawiającą nas w stanie całkowitego opuszczenia w obcym świecie, którego częścią jest nasze własne ciało. Aby nie zaniedbać tego upiornego aspektu i lepiej zrozumieć tę sytuację, rzućmy jeszcze okiem na taki oto wspaniały fragment dotyczący pojęcia gestu, który Benjamin chciał na późniejszym etapie dołączyć do swojego eseju:

W snach istnieje określona strefa, w której rozpoczyna się koszmar. Na progu tej strefy śniący rzuca do walki całą swą cielesną innerwację, starając się uniknąć koszmaru. Dopiero jednak w tej walce rozstrzyga się, czy ta innerwacja przeważa na rzecz wyzwolenia czy też wręcz przeciwnie, uczyni koszmar jeszcze bardziej przytłaczającym. W tym ostatnim wypadku nie jest ona refleksem wyzwolenia, lecz poddania. Nie ma u Kafki ani jednego gestu, który nie byłby nacechowany ową dwuznacznością rozstrzygnięcia. (GW, s. 1261)

Jeśli uświadomimy sobie, że polem tej bitwy jest wioska pod górą zamkową, będziemy mogli dostrzec jeszcze wyraźniej, że w swojej interpretacji Kafki Benjamin eksperymentuje z granicznymi formami gnostycznej teologii. Nasza sytuacja w tym świecie wygląda następująco: upadliśmy tak głęboko, iż nawet w nas samych nie ma żadnej sfery, na której moglibyśmy naprawdę polegać; nie możemy więc być pewni, czy nasze emancypacyjne siły nie zostaną wykorzystane przez „archontów” do tego, by nasze zniewolenie uczynić jeszcze głębszym. Jeśli jednak tak, to możemy ostatecznie powrócić do drugiego z pytań, które postawiłem na początku: jakie są mesjańskie możliwości w tym świecie? Aby na nie odpowiedzieć, musimy przyjrzeć się jeszcze jednej wiązce kategorii, obejmującej takie pojęcia jak „zapomnienie”, „zniekształcenie”, „nawrót” i „przemiana życia w Pismo”. Kategorie te rzucają nowe światło zarówno na pojęcie życia u stóp góry zamkowej, jak i na problem statusu i roszczeń Kafkowskiej narracji.

Motywy zapomnienia i zniekształcenia pojawiają się razem w Benjaminowskim opisie świata Kafki. Wprowadzając je do gry, Benjamin bierze za punkt wyjścia hipotezę wysuniętą przez Willy’ego Haasa, zgodnie z którą „przedmiotem tego

procesu, ba, właściwym bohaterem tej niewiarygodnej książki, jest zapomnienie” (GW, s. 429). Kluczowa właściwość „pierwotnego świata”, który Benjamin rozpoznaje jako świat Kafki, polega na tym, że jest to świat pogrążony w zapomnieniu. A to, co zapomniane, jest też ponoć zniekształcone. Co więcej, Benjamin postuluje tożsamość nie tylko między zapomnieniem i zniekształceniem, lecz także między nimi a szeregiem dalszych kategorii: snu, brzemienia i winy. Choć brzmi to całkowicie ekscentrycznie, identyfikacje te są zupełnie spójne w obrębie Benjaminowskiego kosmosu. Widzieliśmy już, że dla Benjaminina pojęcie snu jest jedną z możliwych kategorii opisujących świat Kafki. Byłby to właśnie sen, w którym rzeczy toną w zapomnieniu i zniekształceniu. Dźwiganie zniekształcającego ciężaru czy brzemienia stanowi zaś dla Benjaminina znak uczestnictwa w Kafkowskim świecie, gdzie egzystencja naznaczona jest winą. O tym, że cała ta konstrukcja tożsama jest z ideą życia pod górą zamkową, a zatem wzbogaca jego charakterystykę, którą próbujemy tu rekonstruować, świadczy całkowicie upiorny, gnostycki aforyzm Benjaminina: „Czymś najbardziej zapomnianym wśród rzeczy obcych jest nasze własne ciało” (GW, s. 431). Cóż jednak mamy począć z tym iście barokowym nagromadzeniem nowych kategorii?

Jak wyjaśnia Benjamin, mesjański wymiar Kafkowskiego życia polega właśnie na tym, że jest ono zniekształcone (NŻ, s. 290). Gdy nadejdzie Mesjasz, zniekształcenia znikną (GW, s. 433). Należy jednak zwrócić uwagę, że formuły te zawierają jedynie pewne doniesienie na temat (dość opłakanego) stanu tego świata. Czy istnieje tu jakaś możliwość mesjańskiego działania? Jak możliwe byłoby takie działanie, skoro pozostajemy w pełni odcięci od objawionej prawdy, a wszystkie nasze gesty trwają w dwuznacznym momencie kryzysu, decyzji między wyzwoleniem a głębszym zniewoleniem przez brzemień sennego kosmaru?

Benjamin uważa, że w tym świecie nie ma szans na zbawienie dla żadnej istoty uwięzionej w kosmosie rodziny, tożsamym z domeną władzy i hierarchii urzędniczych. A jednak w dziele Kafki istnieje jego zdaniem pewna dziwna zbieranina postaci żyjących poza obrębem rodziny, które mogłyby podjąć jakieś działania na rzecz własnego zbawienia. Są to pomocnicy, głupcy, a zwłaszcza studenci. To właśnie w kontekście rozważań nad tą grupą figur Benjamin odczytuje słynną uwagę Kafki, zgodnie z którą jest nieskończenie wiele nadziei – ale nie dla nas. Nadzieja jest dla studentów. I to studenci mogą wykonać mesjański ruch zwany tutaj nawrotem czy zawróceniem.

Teraz właśnie możemy powrócić do owego cytatu z listu do Scholema, który przywołaliśmy na początku niniejszych wywodów, by wprowadzić ideę życia u stóp góry zamkowej. Przeczytajmy go ponownie, tym razem jednak dodając doń jeszcze dwa kluczowe zdania. „Czy uczniowie je [tj. Pismo] zgubili, czy też nie mogą go rozszyfrować – to wszystko jedno, ponieważ bez właściwego klucza Pismo nie jest już Pismem, lecz życiem. Życiem, jakie wiecie się w wiosce u stóp góry zamkowej”. A oto te dwa dodatkowe zdania: „To o próbę przemiany życia w Pismo chodzi moim zdaniem w «nawrocie», do jakiego dążą liczne przypowieści Kafki [...]. Egzystencja Sanczo Pansy jest wzorcowa, ponieważ sprawdza się do ponow-

nego odczytania własnego życia, nawet jeśli jest ono wariackie czy donkiszotowskie” (NŻ, s. 289-290).

Tak więc nawrót tożsamy jest z przemianą własnego życia w Pismo i jest to jedyne mesjańskie działanie, jakie ewentualnie byłoby możliwe w domenie wyalienowanego, zniekształconego, pogrążonego w zapomnieniu życia pod górą zamkową. Ci, którzy utracili Pismo, skonfrontowani są tylko z owym życiem, żywiołem pozbawionym czytelnych znaków transcendencji, a jednak – za sprawą własnej deformacji – obdarzonym pewnym mesjańskim potencjałem. Teraz samo to życie musi w jakimś specyficznym sensie zostać przeobrażone w tekst. Jak jednak mamy to rozumieć?

„Zapomnienie,” mówi Benjamin, „dotyczy zawsze tego, co najlepsze, czyli możliwości zbawienia” (GW, s. 434). Zbawczy ruch zwany jest nawrotem czy zawróceniem, ponieważ kieruje się przeciw zapomnieniu. Jest to akt przypomnienia, studiowania, odczytania na nowo własnego życia w procesie re-kolekcji. Benjamin wyjaśnia: „Od strony zapomnienia wieje wichur. A studiowanie to cwał pod wiatr. [...] Nawrót to kierunek studiowania, który przemienia egzystencję w Pismo” (GW, s. 436-437). Wydaje się, że w tej konstrukcji ukryte jest założenie, które wymaga artykulacji. Dla tych, dla których nawet własne ciało jest czymś obcym i zapomnianym, zbawienie równoznaczne byłoby ze swego rodzaju spotkaniem z samym sobą, ponownym zebraniem rozproszonej jaźni. Mówi Benjamin: „Człowiek nie rozpoznaje na filmie własnych ruchów, nie rozpoznaje własnego głosu odtwarzanego na gramofonie. Dowiodły tego eksperymenty. Sytuacja osoby poddanej takim eksperymentom to sytuacja Kafki. To ona właśnie prowadzi go ku studiowaniu, które pozwoliłoby mu może natrafić na fragmenty własnej egzystencji” (GW, s. 436).

Idea narracyjnego spotkania z samym sobą za pośrednictwem pracy pamięci wskazuje związek między esejem Benjaminina o Kafce a jego studium własnego życia, jakim jest książka *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*⁵. Teksty te łączą istotnie głębokie pokrewieństwo, lecz różnice między nimi są bodaj jeszcze ważniejsze, to one bowiem pozwolą nam ostatecznie wymierzyć mesjański potencjał Kafkowskiego świata w ujęciu Benjaminina. Klucz do tej relacji dźwierz jedna z ulubionych postaci Benjaminina, garbusek, który pojawia się w obu tekstach.

W eseju o Kafce garbusek przedstawiony zostaje jako paradygmataczna figura zniekształcenia, przytłoczenia brzemieniem, a więc i zapomnienia. „Zniknie, gdy nadejdzie Mesjasz”, mówi o nim Benjamin (GW, s. 432). Uwaga ta nie pozostaje jeszcze w sprzeczności z tym, czego dowiadujemy się o garbusku z *Berlińskiego dzieciństwa*. Tutaj jasne jest, że zniekształcenie stanowi w istocie naczelną warunek możliwości projektu narracyjnego, na którym opiera się cała książka, sam garbusek zaś przechowuje obrazy jaźni autora, które naprawdę warte są opowieści. Mechaniczna praca pamięci, którą podjąć można bez pomocy garbuska, po prostu

⁵ Por. W. Benjamin *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001 nr 8-9, s. 65-131.

nie wystarczy. Trzeba, by tak rzec, zanurzyć swoje życie w podobnym do snu, zniekształcającym zapomnieniu, a następnie wydobyć je z powrotem na powierzchnię. To zaś możliwe jest jedynie wówczas, gdy – by ująć rzecz figuratywnie – zatrudni się garbuska, który zakończywszy swoją pracę, ostatecznie zniknie.

Mogłoby się zdawać, że cała ta konstrukcja jedynie dopełnia i rozjaśnia projekt nawrotu i przemiany własnego życia w Pismo, który – jak widzieliśmy – stanowi jedyną możliwą postać mesjańskiego działania w Kafkowskiej wiosce. Tak jednak nie jest. Istnieje pewien element, który odgrywa fundamentalną rolę w *Berlińskim dzieciństwie*, a którego brak w eseju o Kafce. Tym elementem jest kategoria „podobieństwa”.

W rozdziale *Berlińskiego dzieciństwa* zatytułowanym *Maszkarella* element ten zostaje ukazany jako kategoria dopełniająca kategorię zniekształcenia i jasne jest, że cały projekt narracyjny bez tego elementu funkcjonować nie może. Píše tutaj Benjamin:

Dar rozpoznawania podobieństw nie jest wszak niczym innym jak tylko marną pozostałością dawnego przymusu, aby się upodabniać i podobnie zachowywać. A ten przymus wywierały na mnie słowa. Nie takie, które upodobały mi do wzorców obyczajności, lecz – do mieszkań, mebli, ubrań. Tylko nie do mojego własnego obrazu. I dlatego stawiałem się tak bezradny, kiedy żądano ode mnie podobieństwa do samego siebie.⁶

W tym miejscu czytelnik otrzymuje sugestywny opis męczarni małego chłopca w atelier fotografa, bardzo podobny do tego, który – odniesiony do autora *Procesu* – otwiera drugi rozdziałik eseju o Kafce, zatytułowany *Fotografia z dzieciństwa*. Opisawszy własną fotografię z dzieciństwa, Benjamin stwierdza: „Ja jednak jestem zniekształcony przez podobieństwo do wszystkiego, co mnie otacza. Jak mięczak w muszli tkwiłem w dziewiętnastym stuleciu i ono leży teraz przede mną puste niczym wydrążona muszla. Przykładam ją do ucha. Co słyszę?”. Pośród dźwięków, które można posłyszeć w tej muszli, jest „głuchy trzask, z jakim rozpala się gazowy płomień pod siatką żarową”⁷. A w rozdziale poświęconym garbuskowi dowiadujemy się, że „jego głos przypomina bzyczenie gazowej siatki żarowej”. Albowiem to właśnie garbusek, mistrz zniekształceń, „miał też obrazy przedstawiające mnie”⁸, obrazy, które oglądamy w książce o berlińskim dzieciństwie Benjamin.

Teoretyczną podstawę sformułowań, które przytoczyłem z rozdziału o Maszkarelli, tworzy po części tekst Benjamin z tytułowanym *Lehre vom Ähnlichen (Nauka o podobieństwie)*, por. GW, s. 204-210). Tekst ten z kolei stanowi twórczą kontynuację rozważań nad naturą języka, które przedstawił Benjamin we wczesnym eseju *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (O języku w ogóle i języku człowieka)*, por. GW, s. 140-157). Główna teza tego ostatniego eseju głosi, że obok wymiaru komunikacyjno-treściowego ludzki język posiada wymiar magiczny, bę-

⁶ Tamże, s. 66.

⁷ Tamże, s. 66-67.

⁸ Tamże, s. 131.

dący pozostałością, iskrą czystej mowy Adama przed upadkiem. Ta czysta mowa była tożsama z językiem, w którym Bóg stwarzał rzeczy. Dlatego też werbalny język człowieka łączy specjalna więź z niemym językiem przedmiotów. Nieco rzecz upraszczając (i pomijając pewne bardziej pesymistyczne motywy tego eseju), można powiedzieć, że dzięki procesowi, który Benjamin określa mianem przekładu, człowiek może podnieść niemy język rzeczy do poziomu własnej, doskonalszej mowy, a wówczas w niej samej odsłania iskry czystego języka. W tekście o podobieństwie Benjamin idzie dalej tym samym tropem. Tekst ten także jest wielką pochwałą ludzkiego języka. Okazuje się bowiem, że o ile cała natura przeniknięta jest relacjami podobieństw, o tyle język człowieka jest siedliskiem niezwykłych, „niezmysłowych” podobieństw. Przejście od podobieństw zmysłowych do podobieństw niezmysłowych jest analogiczne do procesu przekładu z wczesnego eseju o języku. Jest też równoznaczne z wyłuskaniem, odzyskaniem iskry językowej gnozy, a zarazem z oswobodzeniem się spod władzy natury. Poddając się przymusowi upodobnienia, człowiek ulega immanentnej, opresyjnej strukturze, którą Benjamin nazywa mitem, lecz język, będący siedliskiem niezmysłowych podobieństw, pozwala mu uwolnić się od tej dominacji, a zarazem wydobyć z natury iskrę podobieństwa.

Na tym tle możemy w pełni zrozumieć rolę, jaką w *Berlińskim dzieciństwie* odgrywają komplementarne motywy zniekształcenia i podobieństwa. Pograżając się w zniekształcającym zapomnieniu i przesłuchując garbuska, Benjamin pragnie wydobyć iskry podobieństwa z mitycznej, podobnej do snu sfery dzieciństwa, gdzie sam ulegał zniekształceniu przez podobieństwo – i przetłumaczyć je na wyższy język jawy, język swojej opowieści. Tym samym chce zbliżyć się czy wręcz doprowadzić do prawdziwie zbawczego spotkania z samym sobą⁹.

W naszym kontekście fundamentalne znaczenie ma jednak fakt, że ów zasadniczy, pozytywny moment nie pojawia się w projekcie przemiany życia w Pismo nakreślonym w eseju o Kafce. Owszem, mówi się tu o zniekształceniu, nie ma jednak słowa o podobieństwie, nie można zatem liczyć na dostęp do boskich iskier językowej gnozy. Zniewolenie, przytłoczenie przez mityczne brzemie ma zostać przezwyciężone dzięki narracyjnemu „studiowaniu”. Jaka jest jednak, koniec końców, faktyczna natura tego narracyjnego zbawienia, jeśli nie opiera się na kontakcie z iskrami podobieństwa? Píše Benjamin: „Kafka nie waży się jednak wiązać z tym studiowaniem obietnic, które tradycja łączyła ze studiowaniem Tory. Jego pomocnicy to stróże, którzy utracili swój dom modlitwy, jego studenci to uczniowie, którzy zgubili swoje Pismo. Teraz nic już nie wspiera ich podczas «próżnej, wesołej jazdy»” (GW, s. 437)¹⁰. A przecież nie są bynajmniej straceni.

⁹ Na temat znaczenia teoretycznych rozważań o podobieństwie dla *Berlińskiego dzieciństwa* por. M. Tokarzewska *Zniekształcony język*, „Literatura na Świecie” 2001 nr 8-9, s. 133-143.

¹⁰ Słowa „próżna, wesoła jazda” pochodzą z 45 aforyzmu Kafki, pomieszczonego w *Rozważaniach o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze* (F. Kafka *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst, A. Kowalkowski, PIW, Warszawa 1961, s. 367).

Mistrzami studiowania i nawrotu okazują się dwie postacie z Kafkowskich powieści. Pierwszą z nich jest koń Bucefał z opowiadania *Nowy adwokat*, studiujący prawo, którego już się nie stosuje. Dzięki tym studiom prawo, które w terminologii Benjaminina jest synonimem mitycznej opresji, przeobraża się rzekomo we wrota sprawiedliwości, która z kolei jest kategorią zbawczą i wyzwolicielską. Drugim mistrzem studiowania i nawrotu jest natomiast Kafkowski Sanczo Pansa, który za pomocą opowieści odwraca od siebie uwagę demona imieniem Don Kichote, a tym samym przeżywa, trzymając się żywiołu narracyjnego. Ostatecznie zatem Benjamin może zamknąć cały esej następującymi słowami: „Sanczo Pansa, poważny błazen i niezdarny pomocnik, posłał przodem swojego jeźdźca. Bucefał przeżył swojego. Człowiek czy koń – to już nie tak ważne – jeśli tylko brzemień nie gniecie już grzbietu” (GW, s. 438).

To z pewnością coś zupełnie innego niż ekstatyczne rozpoznanie, jakie ma dokonać się w *Berlińskim dzieciństwie*, gdzie wspominający podmiot wynurza się na powrót z odmětów podobnej do snu przeszłości z rybą wyzwolicielskiego odkrycia w zębach. To z pewnością coś zupełnie innego niż śmiały gest niszczącej, wyzwolicielskiej sprawiedliwości, stawiający w stan oskarżenia przytłaczające prawo, gest, który w innym eseju Benjamin przypisuje wielkiemu Karłowi Krausowi (por. GW, s. 349 i 367). Narracyjna jazda Sanczo Pansy jest zarówno lżejsza, jak i mniej substancjalna niż narracja *Berlińskiego dzieciństwa*, odgania śmierć, ale nie wydobywa z życia żadnej iskry; przejście od prawa ku sprawiedliwości, jakie oferują studia Bucefała, to nie tyle dialektyczne przezwyciężenie opresji, co zluźnienie jej drogą przekształcenia w opowieść.

Dopóki istniejemy, tkwimy w obrębie przytłaczających struktur rodziny i władzy. Po to, by podjąć wesołą, narracyjną jazdę, która nie niesie ze sobą żadnej prawdy i dokonuje się w czystym żywiole hagadycznym, trzeba stać poza światem tych struktur – czyli, jak się zdaje, na granicy samej egzystencji. Gdy owiewa nas obce powietrze tego życia, nasze gesty trwają w dwuznaczności decyzji między wyzwoleniem a zniewoleniem. Pozostaje jedynie najlżejsza podróż tej najlżejszej z istot, studenta – podróż pozbawiona treści. Owszem, to figura utopii, wykreśla ona jednak granice naszej egzystencji o d z e w n ą t r z, nie pozostając z nią w żadnej pozytywnej relacji. „Niedorzeczna nadzieja” (NŻ, s. 289), której beneficjentem jest student, a która spełniałaby się dzięki owej szczęśliwej jeździe, ironicznie podkreśla tylko nasze potępienie. Stan zbawienia reprezentowany jest tutaj wyłącznie przez narracyjną spójność, która osiągnięta zostaje za cenę wszelkiej wagi i esencji. Dla nas zaś – nie ma nadziei. Ale czy mogło być inaczej? Na cóż można liczyć, gdy żyje się w wiosce pod górą zamkową, w porównaniu z którą podobne wioski z gnostyckich legend wyglądają jak letnie uzdrowiska?

Abstract

Adam LIPSZYC
Warsaw University

A life at the foot of a castle mountain. The life, truth and narration in Walter Benjamin's writings on Franz Kafka

Subject to analysis is the theological vision ascribed by Walter Benjamin to Franz Kafka, in particular, Benjamin's concept of a 'life at the foot of a castle mountain' and the messianic potential inscribed in such a life. To this end, I discuss a number of categories, such as narration, parable, gesture, as well as distortion, recurrence and a 'life turned into the Scripture'. I identify the Benjamin/Kafka theology as an extreme case of Gnosticism without a gnosis; my argument is that in his interpretation of Kafka, Benjamin played or trifled with the idea of salvation though a narrative.

ani zupełnie „oczywisty”. A i sprawa kształtowania kanonu nie taka znowu „naturalna”.

Jan Śpiewak – twórca też, niestety, nieco dziś zapomniany (raczej mąż swojej żony niż poeta *primo voto*) – napisał w książce *Przyjaźnie i animozje* w 1965 roku:

Myśl moja nieustannie powraca do postaci Stanisława Salzmanna, chciałbym na nowo go zobaczyć, wyraźnie nie upraszczając ani też nie idealizując po latach. Rozmawiając o nim z najbliższymi przyjaciółmi, [...] słyszę jedno podstawowe sformułowanie: „Wśród nas on był najciekawszy, nawet wówczas, gdy zdania jego przyjmowano kontrowersyjnie”.

Zaś Julian Strykowski w *Ocalonym na Wschodzie* wspominał na początku lat czterdziestych: „Nie przypuszczam, żeby go ktoś pamiętał, prócz żyjącej żony. A przed wojną brylował jako eseista i poeta w lwowskich »Sygnałach«. Był znaną postacią we Lwowie”. Najciekawszy, znany, brylował... Już same te określenia użyte przez cenionych pisarzy zwracają uwagę, zatrzymują wzrok, domagają się – choćby chwilowej – refleksji: kto zacz?

Kim więc był Stanisław Salzman? – zapytajmy. I dlaczego tak niewiele wiemy o jego życiu i śmierci? Czytając książkę Śpiewaka, wynotowujemy, że Salzman urodził się w Starym Samborze przed 1908 rokiem – był bowiem „nieco starszy” od autora *Przyjaźni i animozji* – i że jego ojciec był lekarzem w tym galicyjskim miasteczku. „O matce mówił rzadko”. Miał brata. Swego domu nie lubił... Tyle, z grubsza, Śpiewak o rodzinie Salzmanna. Czy datę urodzenia przyszłego poety uściślimy, szperając w zasobach Archiwum Głównego Akt Dawnych? Niestety, nie zachowały się księgi metrykalne ze Starego Sambora z najbardziej nas interesujących lat. Przepadły roczniki 1904-1909. Możemy jedynie podać mało precyzyjny wniosek negatywny: z pewnością Stanisław nie przyszedł na świat przed rokiem 1904. Z zachowanych zapisów archiwalnych i wspomnień Śpiewaka wynika więc, że daty urodzin naszego bohatera należy szukać gdzieś pomiędzy 1904 a 1907.

Ze wspomnień Śpiewaka wiemy jeszcze, że pod koniec lat dwudziestych Salzman studiował polonistykę na UJK we Lwowie. Był uczniem Juliusza Kleinera. I tak jak profesor uwielbiał Słowackiego, nie znosił zaś Mickiewicza. Studiów nie skończył, choć był ponoć piekielnie zdolny: jego pracę proseminaryjną Kleiner uznał za rozprawę doktorską. W roku 1928 – jako student jeszcze – wydał w prowincjonalnej oficynie w Żółtkwi swój pierwszy (i ostatni) tom wierszy *Przez pryzmat śmierci*. Jeden egzemplarz zachował się w Bibliotece Narodowej. Jest to mała (formatu B6), szarobura książeczka, wydrukowana na kiepskim papierze, z miękką – niemal papierową – okładką. 32 strony. 23 wiersze. O śmierci, o miłości, o cierpieniu, o krzywdzie społecznej. Nie tylko na pierwszy rzut oka – dość marna przepustka do wieczności. I przez historię literatury zupełnie zlekceważona.

Wiersze Salzmanna utrzymane są w tonacji melancholijnej (nie są skamandryckie, jak na przykład wydane w tym samym roku *Przemysły* Mieczysława Brauna, są może nawet po trosze młodopolskie): oglądamy wszak świat przez pryzmat śmierci, która ma tu poniekąd eliotowskie oblicze, to z początku *Ziemi jałowej*. W otwierającym tomik wierszu *Wiosna* czytamy:

Ireneusz PIEKARSKI

Stanisław Salzman – gawęda tragiczna. Lwowski esej środowiskowy

Zacznijmy od długiego, ale jakże sugestywnego cytatu-motta. Władysław Panas, upominając się o zupełnie zapomniany po wojnie obszar polskiej literatury i sztuki, pisał w roku 1987 (*Literatura polsko-żydowska: pismo i rana*, „Akcent” nr 3):

Na skraju galaktyki Gutenberga znajduje się wysypisko, na którym gromadzą się odpady cywilizacji pisma i druku. Literatura brukowa, uliczna, sprzedajna. Rojowisko tandety tekstowej, grafomanii. Wstydlive świadectwo niedoskonałości ludzkiego ducha, nadużycia pióra i druku. Produkty uboczne, efekty kulturowego wydalania. Coś pośredniego między grobem i dołem kloaczny. Zapelnione przez podejrzone towarzystwo, szpargały, strzępy, okaleczone szczątki, bez twarzy-okładek. Twory nieudane, kalekie, poronione. Słowem, śmietnik. Czasem coś z tego przemknie do najgłębszych trzewi bibliotek, przypadkowo, raczej dzięki rutynowej, biurokratycznej czynności bibliotekarza niż świadomej woli gromadzenia. Zazwyczaj jest przedmiotem działań asenizacyjnych. Zalega w stosie makulatury, w wilgotnych piwnicach, na strychach. W mroku, na skraju fizycznej zagłady. Wszystko to, co nie powinno istnieć i o czym nie powinno się pamiętać, nawet w encyklopediach, słownikach czy opracowaniach. Ze wstrętem odwraca się esteta, moralista – piętnuje, ściga – pedagog. [...]

Pamiętajmy jednak, że w pyle i kurzu szpargałów ukrywała się u Schulza Księga. Tam odnalazł jej ślady. Na śmietniku jest może miejsce każdej Księgi. Z tego śmietnika słyhać szept. Kto mówi z tego miejsca? Odrzucony, potępiony wśród potępieńców.

Próżno szukać wierszy Salzmanna w antologiach poezji Dwudziestolecia, a informacji o nim w słownikach, leksykonach czy biobibliografiach. Selekcja naturalna – mógłby krótko rzecz skwitować literaturoznawczy darwinista – do historii literatury nie trafiają wszak wszyscy, którzy popełnili kiedyś tom wierszy czy zbiorok opowiadań. O jednych się pamięta, o drugich nie. Proste i oczywiste. Jednak *casus* kompletnie nieznanego poety Stanisława Salzmanna nie jest ani całkiem „prosty”,

Wyniosła białą ciszę śnieżystych gór i dolin
[...]
potrafił słońca blask i ptaków śpiew na roli
[...]

Zwiastując, że nadchodzi, zwiastując, że się rodzi
brutalny tryumf życia nad bielą dobrej śmierci
[...]

Ów strach przed światem i życiem szczególnie widoczny jest w krótkim wierszu o samobójcy, wierszu zaczynającym się od charakterystycznego wyznania: *Boję się jutra*. I zakończonego postanowieniem-refleksją:

o! pójdę lepiej do srebrnego stawu,
by na dnie się schować przed życiem.

A kiedy umrę, umrze ze mną Bóg,
a kiedy umrę, wyschnie srebrna rzeka –
pogasną gwiazdy i skończy się świat,
ze śmiercią jednego człowieka...

(*** *Boję się jutra...*)

Śmierć często pojawia się na kartach zbioru (tu jakby refleks talmudycznej formuły, że kto niszczy jedno życie, ten niszczy cały świat), ale jej obecność równoważona jest wzmiankami o miłości – choć postać ukochanej nie jest w utworach ewokowana (jakby po Słowackim nie było wcale Tetmajera i jego erotyków...). Dziewczyna stapia się z przyrodą: rodzi się nawet wątpliwość, do kogo właściwie kierowane są te miłosne inwokacje. Większość wierszy rozgrywa się bowiem na kanwie natury, wieś jest tu naturalnym tłem dla uczuć i kontrapunktem dla z rzadka pojawiających się krajobrazów miejskich. Jeśli już jakieś miasto trafi do wiersza, to opisane zostaje „rustykalnie”:

Roje polnych koników – śpiewające kable
i tramwajów melodie jak koncerty żabie
są najśłodszą muzyką wsi, która wyrasta
na krzyżących ulicach ogromnego miasta...

[...]
Nie czerwone tramwaje suną do garażu
ale bydło powraca. Otwórz gospodarzu
wrota stajen, bo woły wracają z roboty
słyszysz wszak już z daleka dzwoniące łopoty...

(*Nostalgia*)

Tom zawdzięcza jednolitość kolorystyce. Tytułowy pryzmat rozszczepia światło na dwa podstawowe kolory: srebrnobiały, księżycowy i krwisty, słoneczny – są to też jednocześnie barwy śmierci: tej zimnej, usypiającej, dobrej oraz tej błyszczącej „żarem gorącym w szeroko rozwartym oku” umarłego i wykwitającej cegla-

stym rumieńcem na jego policzku. Lecz to rozlanie srebra i czerwieni na niemal wszystkie teksty staje się manieryczne, zaczyna po jakimś czasie irytować. Całość tomu dałoby się oczywiście przeczytać w kontekście freudowskim: wyraźne jest tu bowiem rozdarcie między instynktem śmierci a wolą życia.

Oprócz wierszy nostalgiczno-melancholijnych (o niebotycznych rozpaczach Salzmana napisze potem Śpiewak) znajdziemy w tomiku garść utworów „konceptystycznych”, jakby wczesnoskamandryckich. Charakterystyczne jest dla nich zafascynowanie szybkością. Pojawia się, jakże by inaczej, automobil. Tyle że ten Salzmanowski wóz pożera drogę, która z kolei ucieka „zdjęta białą trwogą” (*Automobil*). Jest również pędzący pociąg, który „Drży rozkoszą szalonej gonitwy” (*Z podróży*). Słupy telegraficzne śpiewają pieśń o swej niedoli. Klucz walczy z drzwiami...

Tomik to młodzieńczo nierówny. Obok wierszy ciekawych (takich jak *Wiosna*, *Nostalgia*, *Lato*, *** *Boję się jutra...*) pojawiają się utwory wyraźnie słabe (na przykład *Praca*, *Ballada*, *Ostatnia wżyta*) i te, niestety, przeważają. W całym zbiorze zwraca już jednak uwagę dojrzałe operowanie rytmem i rymem. Na przykład w *Wiosnie* wrażenie siły i nieuchronności nadciągających w przyrodzie zmian potęgują jambiczne sześciostopowce. Ich sylabotoniczna regularność i rozkołysanie (podkreślone powtórzeniami całych zwrotów) wzmacnia efekt, o którym mowa. Rozbijanie zaś sześciostopowego wersu jambicznego (na dwa, na trzy wersy) służy poecie dla celów ekspresyjnych: jest graficznym oraz intonacyjnym podkreśleniem rwącej się, pełnej emocji skargi robotników (*Praca*). Obok jambu pojawiają się też czasem wiersze regularnie sylabiczne. Ich użycie też jest motywowane semantycznie. Sylabik nie jest już bowiem dla Salzmana wierszem neutralnym. Służy stylizacji: tradycyjnym jedenastozgłoskowcem napisany został wiersz odwołujący się do konwencji kolędy: *Boże Narodzenie*. Regularny trzynastozgłoskowiec użyty zaś został w wystylizowanej na urbanistyczną sielankę *Nostalgii*. Z zasady bowiem młody poeta (w momencie publikacji Salzman mógł mieć 21-24 lata) pielęgnuje zakłócenia rytmiczne – niwecząc średniówkę, skrcając czy wydłużając wersy. W efekcie dominują więc w tomie wiersze nieregularne i wolne. Z drugiej strony, obserwujemy jednak tendencję do rekompensowania nadszarpniętych wierszowych miar. W utworach pojawiają się bowiem wcale liczne rymy wewnętrzne, aliteracje, powtórzenia wyrazowe i głoskowe (na przykład zgrabne paronomazje, jak „jaskry iskier”). Przykładem pewnego nowatorstwa byłyby zaś rymy. Salzman z nich nie rezygnuje, ale rzadko kiedy rymuje dokładnie i głęboko. Zwykle ogranicza się do wprowadzanych od mniej więcej dekady przez futurystów asonansów, konsonansów i jeszcze bardziej odległych współbrzmień.

W owym czasie debiutowali we Lwowie bardzo różni poeci. W 1925 wydaje na przykład swój jedyny tomik wierszy pt. *Ludziom smutnym* „najsmutniejszy polski poeta” – Jan Zahradnik. W 1928 ukazuje się zbiorek *Heine i nieznajoma* polsko-żydowskiego twórcy Karola Dresdnera. Zaś przyjaciel Salzmana, Stanisław Jerzy Lec, publikuje *Barwy* w 1933. Siłą Zahradnika – tonacja: jednolita, wyrazista – to poeta smutku. Zahradnik jest balladowy, leśmianowski. Podobny też do Jerzego

Liebarta: jego poezja jest pełna zmagania ze śmiercią, a życie – zbyt krótkie, przezwane gruźlicą. Dresdner przypomniany został ostatnio wraz z całą plejadą twórców polsko-żydowskich. Jego atutem jest przynależność do zwartej i aktywnej grupy „Chwili”. A przede wszystkim problematyka tożsamości, narodu, języka, patriotyzmu, polsko-żydowski dualizm. „Wewnętrzny niepokój wynikający z nieustannego dążenia do samookreślenia, z błędzenia na szlakach dwóch ojczyzn – ziemi znanej i kochanej, lecz nie swojej – polskiej – i tej śnionej, niepoznanej – swojej” – jak pisał o nim w *Znakach obecności* Ryszard Löw. Lec zaś to już nowa poezja, to wchłonięcie doświadczeń futuryzmu. *Barwy* są edytorsko zgrabne oraz wirtuozersko zorkiestrowane. Wszystkie trzy tomy czymś przewyższają wiersze Salzmana. I może dlatego ich echa docierają do nas czasem z oddali. O Zahradniku jeszcze przed wojną napisał książkę (niedużą wprawdzie, ale ciekawą) Mieczysław Piszczkowski. Poetów polsko-żydowskich zaprezentowali niedawno Władysław Panas i Eugenia Prokop-Janiec (autorka monografii i obszernej antologii poetyckiej), również Ryszard Löw poświęcił Dresdnerowi ciepły szkic wspomnieniowy „*Między Synem a Golgotą*” (z którego to zaczerpnęliśmy cytowaną charakterystykę poety). Lec po prostu sam nie dał o sobie zapomnieć, publikując po wojnie znakomite tomy, jak nostalgiczny *Rękopis jerozolimski* czy arcyzwięzłe i arcycelne *Mysli nieuczesane*...

Swego czasu zbiorek Salzmana doczekał się pozytywnej, choć nie bezkrytycznej, recenzji w poczytnej lwowskiej gazecie – w syjonistycznej „Chwili” (1928 nr 3337). Recenzja nosiła tytuł *Wśród młodych poetów* i wyszła najprawdopodobniej spod pióra Daniela Ihra, też młodego poety, tyle że polsko-żydowskiego. Recenzent „Chwili” pisał:

Twórczość Stanisława Salzmana, której pierwociny zawarte są w zbiorze *Przez pryzmat śmierci*, posiada już zdecydowany i prawie dojrzały charakter. Znajdą się wprawdzie jeszcze niedociągnięcia, polegające na powtarzaniu tych samych barw, znajdują się utwory chybione, bo leżące poza kręgiem prawdziwie własnych przeżyć, ale większość wierszy okazuje ciekawą i swoistą fizjonomię.

Razem z tomikiem Salzmana – *Dir*, bo taką sygnaturą podpisano recenzję, omówił także tom *Zgrzyty* (1927) Natana Kaczki (kolejnego zupełnie dziś zapomnianego lwowskiego poety). Wspominamy o tym dlatego, że wkrótce Salzman i Kaczka zgromadzili wokół siebie kilku kolegów-polonistów, tworząc lokalne kółko poetyckie. Do grona tego należeli jeszcze Jan Śpiewak i Stanisław Jerzy Lec. (Co najmniej raz na spotkaniu pojawił się także Pesach Stark, późniejszy Julian Strykowski, który odczytał wtedy swój wiersz pt. *Oczekiwanie*, przychylnie przyjęty przez Kaczkę).

Inauguracyjny zaś wieczór autorski grupy młodych poetów odbył się wczesną wiosną 1929. A Liebmann (*Po odkażeniu Grenady*, „Dziennik Lwowski” 1929 nr 51), opatrzywszy swą recenzję nagłówkiem: „Recital utworów poetyckich Natana Kaczki, Stanisława Jerzego Leca, Stanisława Salzmana, Jana Jakóba Śpiewaka – w sobotę 16 bm. [tj. lutego] w sali Towarzystwa Akademickiego «Zjednoczenie»”, pisał:

Autorów, których utwory poznaliśmy na recitalu łączy – wiara w siły własne. Nadto łączy ich program. [...] W poezjach całej grupy nęcza skrzypie, bunt podnieca. Obcując z tą grupą – jesteśmy w samym środku miasta wielkiego, gdzie życie szumi, kotłuje, bucha, pieni, burzy się i przelewa nadmiarem krzywdy społecznej. [...]

Stanisława Salzmana znamy już jako autora tomu poezji p.n. *Przez pryzmat śmierci*. W jego wierszach mniej żywiołowości rewolucyjnej, aniżeli u innych, opanował on po mistrzowsku formę wspaniałych konstrukcji. Skala zaś tonów – przebogata, od elektrodynamicznego pędu do spokoju „krytyka literatury”, [...] który przeżywa wewnętrznie proces epok całych i – co najważniejsze – potrafi kilkoma doskonałymi rzutami obraz tego procesu i przeżywania – narysować (*Sienkiewicz i Żeromski*). Wiersze Salzmana (*Policjant, Polska, Pieśń słupów telegraficznych, Praca, Na stacjach*) świadczą o tem, że jego wjazd do literatury współczesnej będzie nie lada sensacją.

Po recitalu – wspominał Śpiewak – do grupy dołączył Leon Pasternak (zapamiętajmy ten moment), potem przyjaciel Brunona Schulza – Artur Rzeczyca (właściwie: Buksbaum lub Buchsbaum, Buxbaum) i Józef Streicher (autor tomu *Panorama*, wydanego w Warszawie, też w 1928), a następnie Edward Brecher („więzień polityczny, o którym Żeromski pisał w *Przedwiośniu*” – przypominał autor *Przyjaźni i animozji*. „Jest taka scena w tej książce, kiedy komisarz Kajdan torturuje więźnia politycznego, każąc mu skakać po sprężynach, przez które przebiega prąd elektryczny. Tym więźniem był Brecher, kapepowiec”). Z horyzontu zniknął zaś niebawem Kaczka (jego tom zachował się na szczęście we wrocławskim Ossolineum). Na wieczorze autorskim jesienią 1930 roku sala była już wypełniona po brzegi, a w pierwszym rzędzie zasiadał nie kto inny, tylko uczelniany mistrz poetów – Juliusz Kleiner

To Streicher – który w Krakowie przyjaźnił się ponoć z Przybosiem, Kurkiem, Peiperem – zaproponował lwowiakom stworzenie grupy literackiej i wydawanie własnego pisma. A także zaofiarował się, że napisze manifest. „Jadę do Żółkwi – miał powiedzieć – spotkamy się za tydzień, dwa, w ciągu tego czasu wymyślę nowy kierunek”. Śpiewak po latach tak podsumował te zamierzenia, którym wszyscy młodzi poeci zrazu przyklasnęli:

Streicher pojechał do Żółkwi i na szczęście dla nas nie wymyślił nowego kierunku, czyli jeszcze jednej nieodpowiedzialnej komplikacji pseudoprogramowej. Ostatecznie mógł także sklecić jakiś bigos z ówczesnych modnych nurtów na Zachodzie i byłaby to tak samo nieodpowiedzialna pseudodeklaracja jak manifesty, pozał się Boże, naszych futurystów czy nawet manifest skamandrytów, który dla nich spichcił Wilam Horzyca. Można było wymyślić zabawną nazwę na prąd, znaleźć snoba, wydałoby się tych parę numerów i... strach pomyśleć! Po dziś dzień naukowcy zadręczaliby nas tą kompilacyjną bujadą, będącą symbiozą Paryża z Żółkwią. Już widzę naukowe prace na ten temat i konfrontowanie tego, cośmy napisali później, z pomysłami pocziwego belfra z małego miasteczka. Na szczęście Streicher zrezygnował z odegrania wiekopomnej roli. Dzięki mu za to.

Autor *Przyjaźni i animozji* ma oczywiście rację, drwiąc z programotwórczego zapamiętania kolegi – żółkiewskiego nauczyciela, choć z drugiej strony trochę szkoda, że do napisania tego manifestu nie doszło. Może dzięki niemu dziś mówilibyśmy nie tylko o awangardzie krakowskiej, wileńskiej i lubelskiej, ale i czasem o... lwow-

skiej. I może dzięki tej żółkiewsko-paryskiej deklaracji niektóre wiersze Salzmana (a przynajmniej choć jeden) trafiłyby do jakiejś wyjątkowo obszernej i ambitnej antologii poetyckiej...

W okolicach roku 1930 Salzman pisał powieść. „O czym ona była?” – zastanawiał się Śpiewak. I odpowiadał:

Pamiętam soczyste opisy przyrody górskiej, na małych osiołkach jechali mnisi, baryłki wina obijały się o boki osiołków. [...] Po wielu latach ci mnisi razem z naszymi dzwoniącymi szklankami i zadzierzystymi uderzeniami nóg o podłogę weszli do moich wierszy.

Gdzie szukać owych mnichów i baryłek brzemiennej trąbką? Zapewne *in partibus infidelium*, tam gdzie i inne „książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki.

Ale zanim razem z nieuchronnie nadciągającą – jak co roku – wiosną wybierzemy się „do prowincyj niewiernych”, pójdźmy najpierw tropem wskazanym przez Śpiewaka. W jego debiutanckim tomie (*Wiersze stepowe*, 1938) trafimy na taki oto urywek:

A przecież wczoraj płynął Lwów i krzyk pijacki łobuzerii,
zaczynny Tarnawskiego szynk i miód i śpiew i powieść Stacha:
– ... na koźlich nóżkach podrygując, jechali mnisi, babi tłum
w czerwonych chustach wołał: „Wojna!” Leciwały kufle w górę, lży
ciążyły głowom. Piała noc, chybotął sufit pod gwiazdami...

(*Fesień fragment poematu*)

Tyle tylko zostało. Salzman najprawdopodobniej nie ukończył swej powieści – a z całą pewnością jej nie wydał. Po latach sam stał się jednak literackim bohaterem. Na pytanie z innego wiersza Śpiewaka (to nic że retoryczne): „Gdzie zamieszkują poeci? W jakich kręgach atmosfer?”, należałoby więc – ryzykując przy okazji truzizm – odpowiedzieć, że w słowie. I dodać: nawet jeśli nie w swoim, to w cudzym. W *Przyjaźniach i animozjach* Śpiewaka Salzman zaprezentowany zostaje jako młodziwiec wysoki, szczupły, inteligentny, błyskotliwy, dociekliwy, dowcipny i złośliwy nieco, cholerycznie nerwowy, potworny bałaganiarz: „Nie był abnegatem, ale też specjalnie przywiązywał wagi do swego ubioru”. Społecznik związany ideowo z PPS-owską lewicą. Człowiek o wyjątkowej szlachetności. „Stach” pojawia się także w *Czarnej róży* Strykowskiego jako bystry i przewidujący redaktor lwowskiego dziennika „Wiek Nowy”. Stanisław Sulikowski to „Wysoki brunet. Chudy, lekko zgarbiony...”, który miał „Duże czarne oczy”. „Mówił szybko, połykał końce wyrazów, jakby się bał, że nie wszystko zdąży wypowiedzieć. Palił jednego papierosa po drugim”. W innej powieści Strykowskiego, w *Wielkim strachu*, w redakcji „Czerwonego Sztandaru” poznajemy zaś poetę Gałęckiego – wysokiego, „o zgarbionych plecach i czarnych, wypukłych oczach, który pisywał [...] rewolucyjne, rozwichrzone wiersze”, wiersze „w stylu Majakowskiego, co przeszkadzało mu w tłumaczeniu prozy o płodozmianach”. Dodajmy, że nie znamy tych późniejszych utworów Salzmana, nie drukował ich ani „Czerwony Sztandar”, ani „Nowe Widnokregi”. Również cztery wiersze wymienione przez Liebmana w 1929:

Sienkiewicz i Żeromski, Policjant, Polska, Na stacjach (czy przypadkiem nie chodzi tu o wiersz *Nostalgia?*, być może Liebmann znał liryki Salzmana tylko z recitalu, „ze słyszenia” – stąd możliwość takiej fonetycznej pomyłki), pozostają poza naszym polem widzenia. Udało się odnaleźć tylko dwa gorzkie, satyryczne wiersze w „Sygnałach” z końca roku 1937: *Poemat narodowy* i *Rodowód masona*.

Wziąwszy poprawkę na metodę pisarską Strykowskiego i uwzględnivszy fakt, iż obcuje z literacką fikcją, możemy jednak założyć, że naszkicowany przez niego w *Czarnej róży* i *Wielkim strachu* portret Salzmana jest wierny, a przynajmniej w dużej części prawdziwy. Otrzymujemy więc wizerunek lewicującego publicyisty, intelektualisty, pisarza, człowieka żywo reagującego na bieżące wydarzenia społeczne i kulturalne.

Wraz z przybyciem do Lwowa Edwarda Brechera – byłego więźnia politycznego – rozpoczyna się nowy etap w życiu lwowskich przyjaciół-polonistów. Bardziej polityczny i bardziej radykalny. Znowu pojawia się pomysł stworzenia własnej trybuny. Tym razem zrealizowany. Połączywszy siły z „Nową Kroniką” Aleksandra Dana (autora m.in. tomu *Wiosna zadżumionych*, Lwów 1924) i zbliżywszy się do ukraińskiego periodyku „Wikna”, grupa wydaje własne pismo. Pierwszy numer lewicujących „Trybów” ukazał się we Lwowie w lipcu 1931 roku. Nr 2/3 był już numerem ostatnim. Po wojnie „Tryby” stały się wręcz antykwarycznym unikatem. Ryszard Lów w zbiorce *Pod znakiem starych foliantów* opowiedział następującą historię, będącą właściwie głosem do Terencjuszowego „Habent sua fata libelli”:

Tak się złożyło, że w pewien czas po przybyciu do Izraela odbyłem pieszą wycieczkę do okalających Jerozolimę klasztorów. Opuszczając jeden spośród nich, znalazłem się przy jakiejś sadzawce, koło której wędrowny handlarz starzyzną rozłożył na ziemi kupkę książek. Z nabytego nałogu zacząłem książki te, przeważnie hebrajskie i arabskie, przerzucać i oto – wychylił się ku mnie cieniutki zeszytek w okładce koloru marchewkowego z polskim tytułem *Tryby*.

Okazał się on jedynym, mocno przez cenzurę pokiereszowanym, z mnóstwem białych plam numerem tego pisma literackiego wydanym we Lwowie w roku 1931 pod redakcją Leona Pasternaka [w lwowskiej Bibliotece Uniwersyteckiej zachował się egzemplarz numeru 2/3]. Zawierał m.in. wiersze Leca, Wygodzkiego, Śpiewaka, Pasternaka. Kiedy następnie spotkałem w księgarni Lecowi opowiedziałem o tym znalezisku, proponowałem odstąpienie mu zeszytku, do czego jednak nie byłem skłonny.

W jakiś czas po powrocie Leca do Polski nadszedł do mnie, na adres tejże księgarni w Tel-Awiiwie, list od Leona Pasternaka. Pisał w nim, że „dowiedział się przypadkowo” (!) o posiadanym przeze mnie egzemplarzu „Trybów”, którego on, redaktor, nie ma i nie może nigdzie znaleźć, prosi więc o przekazanie mu go w drodze zamiany książkowej. Tym razem nie oparłem się propozycji i cieniutki zeszytek „Trybów”, który przywedrował zapewne w bagażu jakiegoś miłośnika polskiej literatury – lub przez niego był do kogoś tutaj przesłany – wrócił do swojego redaktora w Polsce.

Do „Trybów” Salzman przeznaczył dwa teksty (podpisując je Stefan Sulikowski): ostrą polemikę z Irzykowskim (*Tupet ignoranta. Z powodu artykułu Karola Irzykowskiego pt. „Prekursor tzw. estetyki proletariackiej”*), „Wiadomości Literackie” 1 marca 1931, nr 9) oraz satyryczny reportaż o funkcjonowaniu typowej partii socjalistycz-

nej w miasteczku. Reportaż *Partia* został jednak skonfiskowany i *de facto* w „Trybach” się nie ukazał, lecz decyzją Sądu Apelacyjnego we Lwowie wyrok uchylono – tekst wydrukowała więc w marcu 1932 wspomniana już „Nowa Kronika”.

Później – w latach 1936-1938 – Salzman współpracował z najważniejszym lwowskim pismem społeczno-kulturalnym – z „Sygnałami”. W piśmie Karola Kuryluka i Tadeusza Hollendra ukazały się jego najdojrzalsze prace: recenzje ważnych socjologicznych książek Henryka de Mana i Olgierda Górki, polemiki (na przykład z artykułem Hulki-Laskowskiego o rewolucji niemieckiej), własne obszerne politologiczne szkice (na przykład o sytuacji w Niemczech). W „Sygnałach” umieścił także ciekawą i wnikliwą literaturoznawczą rozprawę o Słowackim (*Oblicze społeczne Słowackiego*), recenzję powieści Rotha (*Historia nocy 1002*) oraz rzeczy dotyczące kina (na przykład przypomnienie *Dziesiątej Muzy* Irzykowskiego czy krytyczne omówienie – z pozycji marksistowskich – fenomenologicznej książki Bogusława Lewickiego *Budowa utworu filmowego*, także pochwalną recenzję książki Zofii Lissy *Muzyka i film*). Salzman brał również – ponoć – czynny udział w pracach lwowskiego koła filmowego. Od 1937 pisywał pod pseudonimem Stefan Frank.

W pewnym momencie – nie wiemy dokładnie kiedy – zdobył stałą posadę redaktorską w poczytnym lwowskim dzienniku „Wiek Nowy”. Rewolucjonista nieco się ustatkował. Ożenił się. Miał córkę.

Gdy wybuchła wojna, razem z wieloma kolegami z „Sygnałów” (m.in. z Hollendrem, Kurylukiem, Górską, Borejszą, Korzuchem, Lecem) Salzman znalazł się w redakcji propagandowego sowieckiego „Czerwonego Sztandaru”. A właściwie to „Czerwony Sztandar” znalazł się u niego! Tak jak lokale syjonistycznej „Chwili” przejęła „Wilna Ukraina”, tak nowe komunistyczne pismo w języku polskim zagarnęło gmach dawnego „Wieku Nowego”, na Sokoła 4. Tym razem to góra przysłała do Mahometa...

Strykowski tak pisał o Salzmanie w tamtym czarnym okresie:

Należał do czołówki redakcyjnej. Pisywał artykuły, jedyne godne czytania. Pracował jak opętany. Ze strachu. Bał się mnie. A ja pokrywałem to milczeniem. Uważałem, że gorzej byłoby, gdybym poruszył tę drażliwą, niebezpieczną dla niego kwestię i zapewniał go, że z mojej strony nic mu nie grozi. Co by mu to dało? Nie ja jeden znałem jego poglądy. Strach swój usiłował ukryć pod maską wesołka, zabawiającego towarzystwo dowcipami z przedwojennych kabaretów. Było to chodzenie po linie. Nigdy nie spadł. Dla bezpieczeństwa popisywał się tylko przed gronem polskim. W towarzystwie Sowietów mówił dużo i głośno, jakby chciał zwrócić na siebie uwagę: oto jestem i nikogo się nie boję.

Rzeczywiście, od października do grudnia znajdziemy w „Czerwonym Sztandarze” bardzo liczne publikacje Salzmana (pisał pod pseudonimem Sulikowski). Czy godne czytania? Niestety, nie. Po części są to serwilistyczne, antypolskie teksty, jest też sporo rzeczy o likwidacji analfabetyzmu i nowych metodach nauczania, również o zaletach Stalinowskiej konstytucji. Skąd strach? Salzman nie był dość dogmatyczny, krytykował – swego czasu – procesy moskiewskie i bizantyzm Stalina, którego nazwał epigonem. Nieprawomyślnego publicystę „Sygnałów” określano pokątnie mianem trockisty...

Z niezbyt dobrowolnego piewcy nowego ustroju Salzman bardzo szybko staje się wrogiem ludu. O jego śmierci z relacji Śpiewaka dowiadujemy się niewiele, mianowicie że była to śmierć tragiczna, Strykowski dodaje, że zginął w łagrze – jako trockista właśnie.

By rozjaśnić nieco te grobowe ciemności, musimy przywołać inne głosy. O okolicznościach aresztowania i śmierci Salzmana napisał inny współpracownik „Czerwonego Sztandaru” – Janusz Kowalewski w książce *Droga powrotna* (Londyn 1974):

Stanisława Sulikowskiego-Zalcmana [Leon Pasternak] skazał po prostu na śmierć, gdy mu na jakimś kolejnym zebraniu „załogi zakładowej”, która tego dnia miała zdecydować o przyjęciu do „związku zawodowego pracowników „Czerwonego Sztandaru” przypomniał: „Czy ty, kochany Stasiu, nie zapomniałeś złożyć samokrytyki ze swoich wystąpień przeciw paktowi radziecko-niemieckiemu, który nazwałeś przejawem hitleryzacji bolszewizmu?”

Wszyscy zamilkli. Powiało chłodem śmierci. Mańkowski [redaktor naczelny] złapał się za nagan – to był jego dość częsty gest, był prawdopodobnie przez jakiś czas *sledowatiele*m NKWD, a Sulikowski zaczął się tłumaczyć, że on to nie od siebie powiedział, ale że przytaczał opinie innych.

– Czyje?! – krzyknął Mańkowski. – Czyście już o tym mówili odpowiednim władzom? Nie? No to idźcie natychmiast... Ja z wami pójdę... [...]

Sulikowski już nie wrócił do redakcji. W kilka miesięcy potem spotkałem go w przejściowym więzieniu w Charkowie na dziedzińcu. Pytał, kiedy byłem aresztowany, czy wiem coś o jego żonie i córce. Wyglądał strasznie, znać było, że był mocno bity. Dostał wyrok śmierci – jak się dowiedziałem już po amnestii – wykonany natychmiast.

Z Charkowa Salzmana przewieziono do więzienia w Horodni. Tu za *uchył* w interpretowaniu Marksa skazano go na rozstrzelanie. Wyroku nie wykonano jednak natychmiast. Salzman trafił z powrotem do celi. Umieszczono go z innym przeznaczonym na śmierć obywatelem polskim. Z Waławem Grubińskim! Publicysta skazany na śmierć za błąd analizę pism Marksa i dramatopisarz skazany na śmierć za napisanie *nie w ł a s c i w e j* sztuki o Leninie! Z tego wspólnego wegetowania pozostała dość obszerna i ciekawa relacja. Wyłania się z niej portret Salzmana jako namiętnego palacza, gorącego polskiego patrioty, znawcy literatury, cierpiącego ojca i po prostu dobrego człowieka. Ale też wierzącego komunisty (i seksualnego maniaka...). Z książki Grubińskiego *Między młotem a sierpem* (Warszawa 1990) dowiadujemy się, że Salzman żył jeszcze w kwietniu albo na początku maja 1941. Potem zabrano go na ponowne śledztwo i ponowny proces.

Podsumujmy: po denuncjacji *p r z y j a c i e l a*, Leona Pasternaka, pod koniec 1939 roku Salzman trafił do więzienia. W śledztwie łączony był ze sprawą pisarzy aresztowanych 24 stycznia, po knajpianej prowokacji: Wata, Broniewskiego, Peipera. Zginął zaś wiosną 1941 w Horodni. Jakies trzy miesiące przed paktem Sikorski-Majski...

*

Naszym celem było zebrać rozproszone po pamiętnikach i powieściach uwagi. Przypomnieć Stanisława Salzmana – poetę i publicystę. Na pamięci o nim zacią-

żyła bowiem niewątpliwie historia i polityka. Swego czasu Śpiewak mógł napisać gawędę tragiczną o Zuzannie, Zuzannie Ginczance, bo tę poetkę z Równego zamordowali hitlerowcy. O Salzmanie też, owszem, pisał – ale nie mógł dać prawdziwego zakończenia jego historii. Nasz szkic to taki żałobny *apendyks* po latach...

Po co dziś w ogóle mówić o Salzmanie? Poecie, który razem z niejakim Kaczką i niejakim Streicherem, niejakim Danem, czy niejakim Redilem ciągle z a l e g a w najciemniejszym i najodleglejszym kącie galaktyki Gutenberga, skąd już nie dociera nawet szept. Ze wspomnień Śpiewaka, Strykowski, Grubińskiego wyłania się postać wybitnego człowieka, intelektualisty, utalentowanego poety, którego talent nie rozbrzył jednak. Jego zbiorek to tylko nie zrealizowana zapowiedź (wiersze juvenilne). Jego powieść to tylko wspomnienie... Ale przecież jego kole-dzy, dla których był niemalże kimś w rodzaju guru, to Jan Śpiewak, Julian Strykowski, Stanisław Jerzy Lec! Możemy więc założyć – choć nie mamy, oczywiście, żadnych dowodów ani pewności – że takiej miary literatem byłby właśnie Salzman. Gdyby przeżył... A może żyje jeszcze córka Stanisława Salzmana? Może ma rękopis jego powieści? Może to...

Pisać więc, by pożegnać jednego z niepożegnanych. Pisać, by utrwalić w słowie imię, żeby – jak postulował Emil Fackenheim – nie dać odnieść Hitlerowi/Stalinowi pośmiertnego zwycięstwa.

Śpiewak zauważał z przekonaniem: „Nie wiem [...], czy Salzmann pisałby wiersze, nigdy nie wiadomo, poezja mogła odejść od niego, aby po wielu latach wrócić znowu. Wiem, że gdyby dożył, byłby znakomitym uczonym i wybitnym publicystą”.

Przypominamy więc Stanisława Salzmana – zapomnianą osobowość przedwojennego Lwowa.

Stanisław Salzman, z tomu: *Przez pryzmat śmierci* (1928):

Wiosna

Wyniosła, białą ciszę śnieżystych gór i dolin
i tęskne zadumanie milczących, szarych godzin
potrafił słońca blask i ptaków śpiew na roli
i rzeki szum nieznośny zwiastując, że nadchodzi;

Zwiastując, że nadchodzi, zwiastując, że się rodzi
brutalny tryumf życia nad bielą dobrej śmierci,
nad tęsknem zadumanem milczących szarych godzin
i nad spokojem wielkim zamkniętym w mojej piersi.

Boję się jutra, które nagle zleci
tak bezszelestnie jak upiór,
i krwawą jutrznią w oczy zaświeci
i z mego szczęścia obłupi...

W twarz moją bryźnie śmiechem plugawym,
co zmiążdży wszystko, ukochane skrycie –
o! pójdę lepiej do srebrnego stawu,
by na dnie się schować przed życiem.

A kiedy umrę, umrze ze mną Bóg,
a kiedy umrę, wyschnie srebrna rzeka –
pogasną gwiazdy i skończy się świat,
ze śmiercią jednego człowieka...

Automobil

Zaczął chciwie jeść drogę głodny automobil,
lecz ziemia uciekała zdjęta białą trawą,
a on się znowu gniewnie do skoku sposobił,
by w paszczę schwycić strawę, która była drogą.

Zły, że się nie powiodło, parsknął, krzyczał, szumiał
i śpiewał o swym głodzie rozpaczliwą strofę,
ale nikt go nie słuchał i nikt nie rozumiał
nawet wszystkowiedzący, wszechpotężny szofer

Abstract

Ireneusz Piekarski
The John Paul II Catholic University of Lublin

Stanisław Salzman: a tragic yarn. A Lvov sketch

This sketch on the life of the pre-war Lvov outlines an interesting literary milieu emerging there toward the end of the 1920s decade, now entirely forgotten. The present essay primarily attempts at recalling Stanisław Salzman, poet and columnist. Against the clear example of the man and his oeuvre, the fate is described of the whole generation of artists of Jewish origin who once chose the Polish culture and language, combined with a left-wing orientation.

Pożegnania

Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA

Prawda poezji – prawda życia.
○ Danucie Zamącińskiej

Kim była? Odpowiedź na to pytanie przerasta możliwości utalentowanego nawet portrecisty, tym bardziej że Danuta Zamącińska-Paluchowska wobec słowa była najczęściej bardzo nieufna. Niełatwo pisać o Pani Profesor, mając w pamięci Jej finezyjny krytycyzm i brawurową zdolność rozbijania wypiełgowanych zdań, jeśli chociaż trochę rozchodziły się z przedstawianą rzeczywistością.

Dane było mi przekonać się o tym dość dotkliwie, kiedy na jedne z pierwszych zajęć z literatury współczesnej w trakcie studiów polonistycznych w KUL przygotowałam bardzo „całościową” wypowiedź o naturze pisarstwa Gombrowicza, co zostało przenicowane i wywrócone przez Prowadzącą jako „moja koncepcja całości”, a nie – trudny do ujednoczenia – opis zachowań twórczych tego pisarza. Jeszcze wcześniej były ćwiczenia z romantyzmu: nużące i statyczne – tak nam się wydawało. Nie byliśmy jeszcze przygotowani na odbiór wszystkich smaków, blasków i cieni Jej naukowego postępowania. To pierwsze zetknięcie, trudne, bo też dysponowaliśmy inną, w szkołach szablonowo przekazywaną, „obowiązującą” wiedzą o romantyzmie („rewolucyjnym” i „totalnym”), nie wzbudziłoby większego zainteresowania epoką, gdyby nie tematy prac rocznych; pomyślane zupełnie nieschematycznie; każdy otrzymywał swój osobny wariant, w jego obrębie mógł uruchomić własne wybory i inicjatywy – Jej nastawienie na możliwość wychwycenia indywidualności charakterystyczne było od najwcześniejszych kontaktów ze studentami. Okazywało się ostatecznie i sami pod bacznym okiem Prowadzącej dochodziliśmy do takich odkryć, że był romantyzm eksplodujący w swych formach jakby do wewnątrz, że w strukturze utworów pojawiały się nowe korytarze, piętra, labirynty, połączone zawsze z autentyzmem doświadczeń pojedynczego człowieka.

To był ten romantyzm „ciężki”, nierozpasany, a odsłaniający nieopisane dotąd obszary samego życia.

Dziwną była badaczką tej epoki Pani Profesor – tak nam się wydawało: nadzwyczaj skromna, cicha, nieskłonna do myślowej brawury, ekspresywnej syntezy idei. A przecież nie było to wynikiem słabości Jej umysłu, na odwrót, on odsłaniał się tam, gdzie trzeba było wejrzeć naprawdę głęboko, w naturę już dawno porzuczonego przez innych problemu (romantycznego tekstu), skorygować pięknie brzmiące głupstwo: obojętne, czy jego autorem był wybitny autorytet, czy student.

Jaki był „Jej romantyzm” pamiętamy z niewielu (ale jakże istotnych!) publikacji; romantyzm dopatrzonego szczegółu, romantyzm konkretnych osób, wierszy pierwszej urody. Mówiła o sobie „historyk poezji”, co już wskazywało na wysublimowaną i niewspółczesną jakby świadomość estetyczną. Z tych i wielu innych cech Jej osobowości zdawaliśmy sobie sprawę stopniowo; po studiach magisterskich – na fenomenalnym (jak je nazwać inaczej?) seminarium doktoranckim, prowadzonym przez Panią Profesor wspólnie z Marianem Maciejewskim – po dziesiątkach rozmów niby przypadkowych: na korytarzach, w przejściach, stołówce, KUL-owskim dziedzińcu, w końcu tych z ostatnich lat: u Niej w mieszkaniu, telefonicznych – zamkniętych sakramentalnym: „no, tośmy sobie porozmawiali”. Nie wiem, na ile inni mogliby potwierdzić moje doświadczenie; dla mnie te pół słowa Pani Profesor rzucone na korytarzu bywały punktem wyjścia do rzetelnego namysłu – dlaczego tak? Skąd taka ocena? Bo Pani Profesor ustawicznie oceniała – poetów, pisarzy, literackie fakty – i tylko ktoś zupełnie niewtajemniczony mógł te zdania wziąć za popolite gdzie indziej wynurzenia: „lubię – nie lubię”. Za Jej ocenami – a śledziliśmy i analizowali myślenie Pani Profesor – kryła się żelazna konsekwencja, głęboko przemyślana i ugruntowana całość estetyczna, intelektualna, życiowa. Teraz mogę już powiedzieć z całą pewnością: była najwrażliwszym i najbardziej kompetentnym czytelnikiem liryki, jakiego udało mi się spotkać, również spośród znanych pośrednio – przez prace.

Pamiętam prowokujące (aczkolwiek nic nie robiła dla samej prowokacji): „Norwid poeta? – autor kilkunastu arcydziełnych liryków – to wszystko”. Dla nabożnych wielbicieli poety (tu: studentów drugiego roku) takie zdanie zasłyszane od spokojnego i wyważonego w sądach uniwersyteckiego autorytetu było potężnym bodźcem do namysłu przekraczającego zamknięte ramy wybranego odcinka historii literatury.

Zapisane na pierwszej stronie Jej ważnej miniaturowej książki wyznanie, „że nie ma nic właściwie społecznie istotnego do zakomunikowania – prócz może paru obserwacji zanotowanych na marginesie cudzych pytań” – skromne, ale i przewrotne, właściwie jest wzmocnieniem, wyrazistą ramą dla tych Jej sądów, które pozostały osobne, oryginalne. Dotyczy to zarówno zdań zapisanych przez Nią, jak i wypowiedzianych – ustawicznie – wobec małego, ale uważnego audytorium.

Najłatwiej uchwytną cechą zachowań Pani Profesor była ustawiczna ironia i tworzenie zdrowego dystansu do zjawisk i rzeczy. Przy czym nie była to ironia dyskwalifikująca, która niszczy człowieka i hamuje myśl, ale ironia, jak powiedział

jeden z Jej uczniów, pozwalająca zobaczyć „jako małe rzeczy małe i wielkie jako wielkie”. Posługiwała się pięknym, w specyficzny sposób starannym językiem, zarówno w bliskich, pojedynczych kontaktach, jak i w wypowiedziach pisanych. Miało się wrażenie – co uderzało zwłaszcza w języku mówionym – że nie używa słów przypadkowych, ale też rzadko nazywa rzeczy wprost. Jakby tkwiła gdzieś u źródeł obawa, że określenie bezpośrednio będzie nietrafne, zatrzyma się obok, nie połączy z rzeczą samą. Wymuszało to na słuchaczu „ruch myśli”, podporządkowany celowi wypowiedzi wysiłek rozumienia. Na pierwszy rzut oka odnajdywało się w takim sposobie używania języka jakiś paradoks, sprzeczność: z jednej strony dystynkcja, arystokratyczna staranność i namysł w doborze słów, z drugiej jakby przyzwolenie na wyjściową nieklarowność myśli, zawijasy wątku, rwane zdania, które w końcu zyskiwały swe domknięcie, ale często niewyraźne, niejednoznaczne. W ten sposób słowa pęczniały, prowokowały, wprowadzały słuchającego w jakiś – owocny bardzo – trud słuchania. W tym wszystkim był też charakterystyczny (i arystokratyczny) brak pośpiechu (mimo że pojawiało się wrażenie języka intensywnie „dziejącego się”). Słowo miało swoje miejsce, nie było przypadkowe. Tę zagęszczoną wewnętrzną weryfikację, samodyscyplinę odczuwa się również w Jej tekstach pisanych. I tu tkwi chyba tajemnica tak oszczędnego pisarstwa: szacunek do słowa i przedmiotu opisu, dążenie do jak największej wyrazistości i celności ujęcia; wreszcie – selektywne podejście do problemów, mocne poczucie hierarchiczności zjawisk i rzeczy.

Paradoksów, przynajmniej na pozór, w Jej sposobie obecności było więcej: nieczłobotna postawa wobec właśnie uznawanych w humanistyce autorytetów i jednocześnie zwracający uwagę szacunek dla autentycznej inteligencji, pracy, możliwości twórczych. Coraz częściej lekceważący ton naszej współczesności wobec na przykład dokonania Kleinerona kwitowała subtelnym uśmiechem i zachętą do ponownej lektury trzytomowego *Mickiewicza*, by pokazać, jak trudno przekroczyć obserwacje tekstu artystycznego, poczynione przez tego badacza. A przecież czytała ciągle i bardzo dużo, „nowoczesności” miała na bieżąco. Do współczesnej sobie mickiewiczologii, przynajmniej sporych jej fragmentów, była wyrozumiała sceptyczna. Od czasu do czasu wyjmowała akapit z jakiejś świeżej i głośniejszej pracy czy nawet jedno zdanie, by z tonowanym oburzeniem zwrócić uwagę na absurd opisu. Była bezlitosna dla tandety naukowej i pisarskiej, rozwijanej głównie dzięki ambicjom, aspiracjom, modom. Wysoko szanowała dobry styl pisarski w badaniach literaturoznawczych, ale też była wyczulona na fajerwerki, za którymi nic się nie kryło.

W bezpośrednim obcowaniu bardzo wyrazisty był Jej własny styl naukowego bycia. A przecież pozostawała długi czas w dominującej, wydawałoby się, bliskości tak wybitnych znawców romantyzmu i sztuki poetyckiej, jak Czesław Zgorzel-ski, Marian Maciejewski. Samodzielny i „rewizjonistyczny” sposób bycia Pani Profesor widoczny był dla starszych studentów, doktorantów, bardzo mocno. Nie reżyserowany, ale poparty erudycją i dużym doświadczeniem w obcowaniu z tekstem artystycznym.

Nie można raczej w Jej przypadku oddzielić postępowania dydaktycznego od

Pożegnania

naukowego. Jedno i drugie stanowiło jedność. To, co mówiła, nie bywało przystosowywane do poziomu słuchacza; on rozumiał albo nie. Takie zachowanie prowadziło do pewnej elitarności grup, które tworzyły się wokół Pani Profesor. Z kolei ci, którzy znali Jej sposób myślenia z kontaktów bezpośrednich, o wiele więcej byli w stanie wyprowadzić z prac pisanych.

Fascynowała swoją osobowością, stanowiącą pewną odwrotność tego, co zazwyczaj i pospolicie fascynuje. Nie lubiła – zdaje się – formy wykładowej – regularnych wywodów, wysokich tonów, byliśmy ustawicznie świadkami jakiejś intelektualnej wojny podjazdowej; niezwykły zmysł oceny poprzedzony skupionym nadzwyczaj słuchaniem, sprawność wskazania tego, co najważniejsze, zakamuflowana ironia, i jakieś rzadko spotykane poczucie realizmu, ogarniające problemy merytoryczne i rozmówcę łącznie z jego sytuacją życiową: ważne było i jedno, i drugie. Jej relacje z ludźmi i literaturą miały jakieś nienazywalne do końca piętno, wynikające ze wzmożonego ukierunkowania na konkretnego człowieka.

Bardzo to jest widoczne w ostatniej pracy Pani Profesor, książeczce-dedykacji, jedynej w swoim rodzaju, poruszającej edycji – jeśli zważyć okoliczności, w jakich powstała – odebranej z drukarni na tydzień, parę dni – jak mi wiadomo – przed Jej odejściem (Danuta Zamącińska *Drogi Marianie*, Kielce 2007): kilka kartek na temat jednego z liryków łożańskich i dedykacja dla Mariana Maciejewskiego. Mistrzowska miniatura, krańcowo zobiektywizowana, filologiczna, wielowarstwowa, z wielorakimi cieniami, która na stałe wejdzie do kanonu najlepszych mickiewiczologicznych tekstów i jednocześnie całość (łącznie z zaplanowanym przez Autorkę krojem czcionki) bardzo prywatna, osobista.

Taka była, taką pamiętamy: poprzez to, co najbardziej własne, uwiarygodniająca sens lektury poetów jako możliwości bardzo szczególnego dialogu i spotkania.

Abstract

Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA
Cardinal Stefan Wyszyński University (Warsaw)

The truth of poetry – the truth of life. On Danuta Zamącińska

Obituary for prof. Danuta Zamącińska (1934-2007).

Noty o autorach

Sławomir Buryła, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego; autor książki *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego* (2003), redaktor krytycznego wydania dwóch tomów prozy Tadeusza Borowskiego (2004); członek Zespołu Badań nad Literaturą Holocaustu przy IBL PAN. W druku znajduje się jego książka *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*.

Ewa Domańska, pracuje w Instytucie Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz w Department of Cultural and Social Anthropology, Stanford University. Zajmuje się współczesną anglo-amerykańską teorią i historią historiografii. Autorka książek: *Mikrohistorie: spotkania w międzyswiatach* (1999, 2005) oraz *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce* (2006).

Robert Eaglestone, profesor literatury angielskiej oraz zastępca dyrektora Research Centre for the Holocaust and Twentieth-Century History na uniwersytecie Royal Holloway w Londynie. Autor m.in. *Ethical Criticism: Reading after Levinas* (1997), *Postmodernism and Holocaust Denial* (2001), *The Holocaust and the Postmodern* (2004). Redaktor prowadzący serii Routledge Critical Thinkers.

Hanna Buczyńska-Garewicz, profesor w Holy Cross College w USA, poprzednio w IFiS PAN i UW. Autorka wielu książek z dziedziny filozofii i semiotyki, zwłaszcza amerykańskiego pragmatyzmu i semiotyki Peirce'a. Ostatnio opublikowała *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze* (2003).

Anna Zeidler-Janiszewska, kierownik Katedry Estetyki i Kultury Artystycznej w Instytucie Kultury i Komunikowania SWPS w Warszawie, zajmuje się filozofią kultury, metodologią humanistyki i estetyką, ostatnio – współautorka wstępu i wyboru pism Stefana Morawskiego (w serii „Klasyki estetyki polskiej”), a także przygotowanej z Romanem Kubickim serii rozmów z Zygmuntem Baumanem pt. *Konteksty życia*

Jerzy Jarzębski, prof. dr hab., prof. zw. UJ, historyk i krytyk literatury. Autor kilkunastu książek o prozie polskiej XX wieku, juror wielu konkursów literackich. Znanca twórczości B. Schulza, W. Gombrowicza i S. Lema, autor opracowań i redaktor dzieł zebranych wymienionych twórców. Ostatnio opublikował *Podglądanie Gombrowicza* (Kraków 2001), *Wszechświat Lema* (Kraków 2003), *Słownik Schulzowski* (Gdańsk 2003) (wraz z W. Boleckim i S. Rośkiem).

Jerzy Kandziora, dr, adiunkt w Pracowni Bibliografii Bieżącej IBL PAN w Poznaniu. Dokumentalista, historyk literatury, edytor. Członek zespołu autorskiego *Polskiej Bibliografii Literackiej*. Opublikował m.in.: *Zmęczeni fabułą* (1993), *Bez cenzury 1976-1989* (1999) – bibliografia opracowana wraz z Zytą Szymańską i Krystyną Tokarzówną. Ponadto artykuły m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”. Wkrótce ukaże się jego książka *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*.

Tomasz Kunz, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, tłumacz. Zajmuje się teorią i historią literatury nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (Kraków 2005).

Dori Laub, profesor psychiatrii klinicznej na Uniwersytecie Yale oraz psychoanalityk z prywatną praktyką. W 1979 roku był współzałożycielem Holocaust Survivors' Film Project przekształconego później w Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies na Uniwersytecie Yale. Założyciel i dyrektor International Trauma Center. Współautor (z Shoshaną Felman) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1991). Ocalały jako dziecko.

Adam Lipszyc, absolwent Instytutu Filozofii UW; tam też obronił doktorat poświęcony Haroldowi Bloomowi. Publikował w „Literaturze na Świecie” i „Znaku”. Obecnie zajmuje się głównie myślą Waltera Benjamina.

Tomasz Majewski, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Kultury Instytutu Teorii Literatury Teatru i Sztuk Audiowizualnych UŁ. Zajmuje się filozofią reprezentacji, przedstawieniami Holokaustu, problematyką filmowego efektu rzeczywistości. Publikował w „Sztuce i Filozofii”, „Estetyce i Krytyce” i w „Kulturze Współczesnej”.

Piotr Mitzner, dr hab., prof. UKSW, zastępca red. nac. miesięcznika „Nowaja Polska”. Ostatnio wydał: *Teatr Tadeusza Kościuszki* (2002), *Kto gra „Antygonę”?* (2002), *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza* (2003), tom wierszy *Pustoszą* (2004).

Tomasz Mizerkiewicz, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Literatury XX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autor książki *Stylizacje*

mityczne w prozie polskiej po 1968 roku (Poznań, 2001); redaktor tomu *Śladami człowieka książkowego* (1997) oraz współredaktor *Lektur Grochowiaka* (1999). Zajmuje się historią literatury współczesnej i krytyką literacką.

Ireneusz Piekarski, asystent w Katedrze Teorii Literatury KUL. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Studiach Judaica”. Obecnie zajmuje się głównie twórczością Juliana Strykowski.

Bożena Shallcross wykłada literaturę polską na University of Chicago. Ostatnio zredagowała (wraz Davidem Ranslem) tom *Polish Encounters, Russian Identity* (2005).

Dawid Skrabek, doktorant na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się poezją współczesną, twórczością Leopolda Buczkowskiego oraz dyskursem holocaustowym. Jest redaktorem książki *Widoki są niejadalne. O twórczości Adama Wiedemanna* (2007). Publikował w „Kresach”, „Ruchu Literackim” i „Przeglądzie Humanistycznym”. Mieszka w Krakowie.

Alina Świeściak, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ, redaktor naczelna Kwartalnika Kulturalnego „Opcje”. Zajmuje się najnowszą poezją polską.

Marta Zielińska, doc. w IBL PAN, historyk literatury i varsavianistka, wydała m.in. *Mickiewicz i naśladowcy* (1984) *Warszawa, dziwne miasto* (1995), *Polacy, Rosjanie, romantyzm* (1998), *Mickiewicz. Encyklopedia* [współaut.] (2001).

Sławomir Jacek Żurek, dr, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej KUL. Stypendysta Fundacji Fulbrighta. Członek Komitetu ds. Dialogu z Judaizmem Rady Episkopatu Polski. Interesuje się historią literatury polskiej, teologią judaistyczną, teorią kultury, ekumenizmem i dydaktyką. Autor licznych publikacji w pismach naukowych oraz książek: *O motywach judaistycznych w poezji Arnolda Śluckiego* (1999), *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej* (2004).

Sprostowanie

W artykule *Kłopoty z „początkiem” – „Herodiada” Gustave’a Flauberta* („Teksty Drugie” 2007, nr 3) przypis nr 23 błędnie odsyła do przypisu nr 22. Chodzi w nim zatem nie o artykuł J. Frølicha (*La voix de saint Jean: magie d’un discours – lecture d’un épisode de „Hérodias”*, w zbiorze: *Gustave Flaubert. Mythes et religions (2)*, textes réunis par B. Masson, Paris 1988), ale o książkę G. Séginger – *Flaubert, une poétique de l’histoire*, Strasbourg 2000 (przywoływaną w przypisie nr 20).