

teksty

D R U G I E

Antropologia i literatura

Anna ŁEBKOWSKA

Między antropologią literatury i antropologią literacką

Michał Paweł MARKOWSKI

Antropologia i literatura

Josef VOJVODÍK

Strach w czeskim surrealizmie

Ryszard NYCZ

Antropologia literatury, kulturowa
teoria literatury, poetyka, doświadczenia

Rosi BRAIDOTTI

Nomadyczne podmioty

Wojciech MICHERA

O weterologii Stanisława Lema

Wojciech BAŁUS

Wyspiańskiego Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami

6 [108]
2007
cena 16,00zł PLN
(z wkl. 0,50 VAT)

	Wstęp
Marta ZIELIŃSKA	6 Pytania, wątpliwości i propozycje
	Szkice
Anna ŁEBKOWSKA	9 Między antropologią literatury i antropologią literacką
Michał Paweł MARKOWSKI	24 Antropologia i literatura
Ryszard NYCZ	34 Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia
Josef VOJVODÍK	50 Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat 30. i 40. Przeł. Hanna Marciniak

	Roztrząsania i rozbiory
Krzysztof KŁOSIŃSKI	78 Tożsamość na pograniczach
Adrian GLEŃ	82 Językowy eksces. O <i>Urwany śladzie</i> Jacka Gutorowa
Jakub MOMRO	89 Ironia, świadomość, śmierć
Tomasz PAWLUS	99 Byt, fantazja i moment lektury

	Prezentacje
Rosi BRAIDOTTI	107 Poprzez nomadyzm Przeł. Aleksandra Derra

	Interpretacje
Giovanna TOMASSUCCI	129 Ostatnie demony, ostatnie pokusy. Isaac Bashevis Singer i opowiadania Aleksandra Wata Przeł. Mikołaj Sokołowski

Wojciech MICHERA	147 O weterologii Stanisława Lema
Mateusz ANTONIUK	166 Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną. Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego

	Przyczynki
Ewa CHUDOBA	185 <i>Lapidarium</i> Ryszarda Kapuścińskiego jako kolaż
Wojciech BAŁUS	198 Dziecko-tajemnica. Stanisława Wyspiańskiego <i>Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami</i>
Grzegorz PIOTROWSKI	207 Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza

	Przechadzki
Tomek KITLIŃSKI, Joe LOCKARD	219 Pogarda i pożądanie „obcych”. Z imaginowanych nieczystości w literaturze polskiej

	Kronika
Agata ZAWISZEWSKA	230 O historii i literaturze w „internacie”. XXXV Konferencja Teoretycznoliteracka <i>Pisanie o historii jako czytanie literatury</i> (Darlowo 20-23 września 2007)

235	Noty o autorach
------------	------------------------

		Foreword
Marta ZIELIŃSKA	6	Questions, doubts, suggestions
		Essays
Anna ŁEBKOWSKA	9	Literary anthropology and anthropology of literature
Michał Paweł MARKOWSKI	24	Anthropology and literature
Ryszard NYCZ	34	Anthropology of literature – cultural literary theory – the poetics of experience
Josef VOJVODÍK	50	The world of fear and the fear of world in Czech Surrealism of 1930's and 1940's. <i>Trans.</i> Hanna Marciniak
		Discussions and analyses
Krzysztof KŁOSIŃSKI	78	Identity at the borderlines
Adrian GLEŃ	82	A linguistic excess. Jacek Gutorow's <i>Urwany ślad</i>
Jakub MOMRO	89	Irony, consciousness, death
Tomasz PAWLUS	99	Being, fantasy and the moment of reading
		Presentations
Rosi BRAIDOTTI	107	Nomadic Subjects <i>Trans.</i> Aleksandra Derra
		Interpretations
Giovanna TOMASSUCCI	129	Last demons, last temptations: I.B. Singer vs. Aleksander Wat's short stories <i>Trans.</i> Mikołaj Sokołowski

Wojciech MICHERA	147	On veterology in Stanisław Lem
Mateusz ANTONIUK	166	Zbigniew Herbert's adventure with the dramatic form. From a historical spectacle to a non-conclusive drama
		Monographs
Ewa CHUDOBA	185	Ryszard Kapuściński's <i>Lapidarium</i> as a collage
Wojciech BAŁUS	198	Child: a mystery. Stanisław Wyspiański's <i>A girl in front of a pitcher with flowers</i>
Grzegorz PIOTROWSKI	207	A double world. Remarks on narrative and identity in Jarosław Iwaszkiewicz's homosexual texts
		Wanderings
Tomek KITLIŃSKI, Joe LOCKARD	219	Scorn and Desire towards the 'Strangers'. On Imaginary Filth in Polish Literature
		Chronicle
Agata ZAWISZEWSKA	230	On history and theory of 'internment' literature
	235	Authors' biographical notes

Pytania, wątpliwości i propozycje

Czym są w naszej współczesnej kulturze badania literackie i nauka o literaturze? Pobieźny przegląd prasy codziennej, tygodniowej oraz internetowych portali pokazuje, że w ogóle nie ma czegoś takiego jak literaturoznawstwo. W działach zatytułowanych „nauka” spotykamy doniesienia o kosmosie, życiu zwierząt, właściwościach leczniczych różnych substancji, o znaleziskach archeologicznych – ale sensacji w rodzaju pojawienia się nowszej odkrywczej interpretacji Szekspira nie spotkamy. W działach kultury też próżno szukać tej dziedziny wiedzy. Między *Dodą* a filmową premierą znajdzie się czasem miejsce na jakąś rocznicę pisarza czy edycję jego dzienników.

Tymczasem w niedalekiej dwudziestowiecznej przeszłości dyskusje literackie i historycznoliterackie przetaczały się nawet przez prasę codzienną. Wystarczy przypomnieć choćby kampanię *Boya* przeciw „polonistyce od pana Zagłoby”, która rozlała się szeroko poza granice „Wiadomości Literackich”, angażując poważne autorytety naukowe polonistów, historyków, archiwistów.

Ten stan rzeczy świadczy nie tyle o kondycji literaturoznawstwa, co raczej samej literatury. Trudno nie zauważyć, że wśród dostępnych obecnie multimedialnych sposobów rozumienia rzeczywistości zajmuje ona mało eksponowaną pozycję. Co więcej, funkcję estetyczną języka, przypisywaną dawniej przede wszystkim dziełom literackim, zawłaszczyła wszechobecna reklama i to w celu całkiem odmiennym od tego, jaki towarzyszy pracy pisarza. Nauka o literaturze zaś zamknęła się w murach szkół i uniwersytetów – miejsca to ważne, ale niezbyt widoczne medialnie.

Dzisiejszą kulturę w przeciwieństwie do dawniejszej charakteryzuje poza tym proces zanikania terytorialności. Uczestnicy globalnej cywilizacji złożonej z różnorodnych obszarów kulturowych stają się nomadami, jak pisze *Rosi Braidotti*, przemieszczającymi się zarówno w przestrzeni realnej, jak i wirtualnej. Drugą cechą naszej kultury jest segmentacja narastającej ilości informacji na coraz mniejsze odcinki zestawione ze sobą często w przypadkowy sposób. Wystarczy tu przypomnieć filmy poszatowane reklamami czy wielki rozrzut tematyczny wiadomości na jednej stronie gazety czy portalu.

Wymienione przykłady pokazują, że współczesne dzieło literackie nie pasuje do tego rodzaju przekazów kulturowych choćby przez swoją homogeniczną strukturę. Stąd podejrzenie, że być może mimo porównywalnej z tradycyjną formy implikuje ono zupełnie inny rodzaj doświadczenia autorskiego i czytelniczego niż kiedyś.

Rozważając dylematy antropologizacji badań literackich, omawiane przez autorów tego zeszytu, nie możemy tracić z oczu owego kulturowego kontekstu, w jakim dyskusja ta się odbywa. Choćby dlatego, że obecnie może właśnie antropologia bardziej niż sama literatura dawać szansę zrozumienia tej kulturowej i cywilizacyjnej przemiany, która stała się naszym udziałem. Kwestia ta nie została *explicite* wyrażona w przedstawionych tu tekstach, niemniej stan kryzysu jest w nich wyczuwalny. W artykułach padają zasadnicze pytania: co ma być przedmiotem badań antropologii literatury, czym dla nas jest literatura i czy da się wybrnąć z poznawczych paradoksów antropologii?

Gdzieś w tle tych pytań rysuje się bardziej ogólna wątpliwość: czy przedmiot badań antropologa literatury może być jeszcze kulturowo żywy?

W takiej postaci, jaką znamy z poprzednich epok przedstawianych w historycznoliterackich opracowaniach, być może nie jest to już przedmiot żywy, zdolny wchodzić w interakcje z kulturowymi zachowaniami dużych grup społecznych. Innymi słowy, literackie teksty nie mają już wieszczę charyzmy i nie organizują zbiorowej wyobraźni.

Dziś wyobraźnię organizują z jednej strony media, z drugiej literatura popularnonaukowa różnej wartości. Język humanistyki także podporządkował się temu trendowi, zbaczając bądź w kierunku eseistyki, bądź też przesadnego unaukowienia, wprowadzającego pojęcia z dziedzin niekiedy dość odległych, jak matematyka czy fizyka (co dostarczyło materiału do krytyki *Alanowi Sokalowi* i *Jeanowi Bricmontowi*, autorom książki *Modne bzdury*. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów, Warszawa 2004).

Nauka o literaturze taka, jaką znamy, ukształtowała się na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, potwierdzając tym samym wyjątkową rolę literatury w tym czasie. Być może obecnie wracamy – paradoksalnie – do „normalności”, czyli do marginalizacji tekstów literackich w stosunku do innych form kulturowej aktywności. Kiedyś wiązało się to z brakiem adekwatnych środków przekazu, dziś z wyjątkowym ich rozwojem, gdzie druk jest już tylko jedną z wielu możliwości. Symptodem tej przemiany jest moim zdaniem właśnie antropologizacja badań literackich, a w jej ramach powrót do analiz konkretnych znaczących przypadków bez z góry określonych dla tej procedury ram teoretycznych. Na takich szczególnych przypadkach koncentruje się problematyka pozwalająca zrozumieć zarówno dawny status literatury, jak i jej stan obecny, a wskazując zarazem uniwersalne punkty wspólne.

Wstęp

Wielką inspiracją do tego rodzaju poszukiwań mogą być również ustalenia neurosemiotyki, o których zajmując się ostatnio Jan Kordys w książce Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury (Kraków 2006). Opowiadanie traktuje on jako prymarny gatunek mowy: „Musimy opowiadać, by nadać spójność światu wewnętrznemu czy rzeczywistości nas otaczającej” (s. 138). Ta pierwotna aktywność przekształcała się z czasem w utrwalone literackie formy. Dziś jednak, dzięki internetowi, wraca w dawnej prymitywnej postaci. Na forach wielu jest zdolnych narratorów, tworzących ciekawe, pełne językowej inwencji historie z wydarzeń własnego codziennego życia. Towarzyszący im goście-słuchacze dorzucają swoje uwagi, zachęcają do kontynuowania opowieści, niekiedy mówią jednym wspólnym głosem niby chór w greckiej tragedii. Zjawisko godne uwagi, choćby dlatego, że do dawnych żywych oralnych form podobnej aktywności kulturowej nie mamy już dostępu.

Kolejnym ciekawym wątkiem, który można poruszyć na marginesie książki Kordysa, są sposoby językowego postrzegania rzeczywistości w zależności od kulturowego stażu autora. Im większa wiedza, im starszy człowiek, tym mniejsza inwencja słowotwórcza, mniejsza zatem zdolność rozpoznania zmiennej rzeczywistości w pisarskim doświadczeniu. Rozpatrywana pod kątem lingwistycznym na przykład korespondencja Mickiewicza dostarczałaby ciekawych materiałów na temat jego zamknięcia jako poety.

Mariaż antropologii literackiej z neurosemiotyką okazuje się, jak sądzę, bardzo obiecującym kierunkiem badań, zdolnym pokazać kulturę w działaniu u samych jej podstaw, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym (czyli na przykład na poziomie literackich konwencji).

Marta ZIELIŃSKA

Abstract

Marta Zielińska

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Questions, doubts, suggestions

The title refers to the ideas expressed in anthropology-related articles of this issue of our periodical as well as to the Introduction author's own reflections.

The text utters casual afterthoughts on anthropology of literature, seen in the perspective of traditional literary science, set against the background of our contemporary culture as well as the achievements of neurosemiotics.

Anna ŁEBKOWSKA

Między antropologią literatury i antropologią literacką

Za sobą mamy już kilka co najmniej zwrotów w naukach humanistycznych, przywykliśmy do zmaconych gatunków¹, nie dziwi nas nowy słownik terminów literackich, bo sami staramy się go przekształcać, nie zaskakuje dyskurs eseistyczny, jego wielopostaciowa proliterackość. Doskonale wiemy, że wskazana jest i w dobrym stylu postawa bricoleura i eklektyka. Powiedzenie, że antropologia kulturowa w różnych swoich postaciach święci dziś triumfy na terenie humanistyki albo że badania literaturoznawcze łączą się z antropologią – ociera się już o banał, co jednak nie oznacza wcale całkowitej krystalizacji, domknięcia terytoriów badawczych, braku wątpliwości istnienia kwestii wciąż domagających się dyskusji. W dodatku główne problemy czy znaki zapytania pojawiają się w tym, co niejako podstawowe: w relacjach między antropologią kulturową i literaturą, antropologią i nauką o literaturze².

Antropologia jako literatura albo literackość antropologii

Dla porządku podkreślić trzeba fakt następujący: zazwyczaj mówi się dziś o wielości antropologii i choć właściwość ta przysługuje bodaj wszystkim bez wyjątku współczesnym naukom humanistycznym, tu akurat liczbę mnogą należy szczególnie podkreślić, zwłaszcza wtedy, gdy rzecz dotyczy relacji między antropologią a literaturą i literaturoznawstwem. Otóż – jak stwierdzają sami antropologowie, jej odmiana tzw. łagodna, czy – innymi słowy – literacka właśnie, „zakotwiczona jest w krytyce literackiej, myśleniu dekonstrukcjonistycznym w poststrukturali-

¹ Określenie autorstwa C. Geertza.

² Używając terminu antropologia, będę miała na myśli antropologię kulturową.

zmie, nowej historii społecznej i postmodernizmie”³. Na pierwszy plan wysuwa się antropologia interpretatywna, oparta na świadomości kreacji i fikcjonalizacji, a także konstruktowego czy figuratywnego charakteru przedstawień kulturowych. Ta zatem antropologia, która ma za sobą zwroty decydujące o jej współczesnym charakterze, a zwłaszcza zwrot etyczny i narratologiczny, i która dąży do wspólnoty dyskursu z literaturą⁴.

Dla literaturoznawcy pisanie o literackim wymiarze antropologii nie jest pozbawione pewnej przyjemności, łączy się bowiem z poprawą jego samopoczucia, zarazem – z pewnych względów – nie jest też szczególnie trudne. Wymiar ten bywa bowiem przez samych antropologów wielokrotnie podnoszony, omawiany i przede wszystkim – lansowany⁵. Nie tylko wciąż wyjaśniają, dlaczego jest im bliski dyskurs literatury⁶, wskazując miejsca wspólne i powinowactwa, lecz także czemu ma służyć, po pierwsze, poetyka antropologii (na przykład Brady); po drugie, poetyka kultury (Greenblatt). Literatura jest z reguły stawiana na piedestale, zaś jej możliwości traktowane jako nieocenione. Określone już zostały – i to dość dokładnie – przyczyny owej fascynacji, znamy je dzięki rozprawom zwłaszcza Clifforda Geertza, a także takich badaczy jak Marcus, Tyler, Clifford i innych (u nas m.in. dzięki książkom Wojciecha Burszty). Wydobywa się tu nie tylko figuratywność, fikcyjotwórczość, fabulacyjność, ale także kreatywność i rolę wyobraźni. Apologia literatury w zestawieniu z dyskursami naukowymi czy z dyspozycjami poznawczymi jest zresztą znamieną dla naszych czasów: począwszy od na przykład Rorty’ego a na narratywistach (Taylor Giddens, Bruner White) kończąc. Wielokrotnie przywoływane już toposy w rodzaju „antropolog jako autor”, „jako pisarz”, „antropolog jako poeta”, czy w węższym wymiarze, na przykład: surrealizm jako „cichy współnik etnografii (Clifford⁷), a także zagadnienia literaturyzacji, narra-

tywizacji antropologii, wykorzystywania figur: metafory, synekdochy (Geertz), oksymoronu (Richards), wreszcie fragmentaryczności, nieciągłości, wielości punktów widzenia itp. były wielokrotnie przedstawiane i łączone – między innymi z literackim dyskursem nastawionym na odkrywanie inności (niekiedy w tle obecne są tu głosy Ricoeura bądź Rorty’ego).

Autoanaliza własnego dyskursu ma jednak dzisiaj nie tylko ambicję określenia – co dobrze wiadome i co tylko powtarzam – literackości antropologii, ale zarazem odsłania jej literaturoznawczy wymiar, innymi słowy, jej powiązania z nauką o literaturze. Powiada się, że „pisarstwo antropologiczne [czyli to, co piszą antropologowie] winno być podporządkowane analizie literackiej, ale zarazem wzajemne relacje winny być usilnie wzmacniane”⁸. Z czym zresztą trudno się nie zgodzić. Kilka lat temu Clifford Geertz wygłosił odczyt zatytułowany *Dziwny romans: antropologia i literatura* (słowo „dziwny” w tytule trzeba też rozumieć jako „niezwykły”), w którym jednoznacznie stwierdza – nawiązując zresztą do swej wcześniejszej teorii – że należy czytać inną kulturę w sposób pozbawiony hierarchiczności czy prawodawczej opresywności, a zatem w sposób zbliżający się do empatycznej wspólnoty, tak więc by „postrzegać cudze postrzeganie, czytać cudze czytanie konieczne jest zapożyczenie się w studiach nad literaturą. Owo zapożyczenie wydaje się sprawą zdecydowanie podstawową”⁹. Jak widać, ważny i interesujący okazuje się nie tylko literacki charakter dyskursu antropologicznego, ale także jego – by tak rzec – literaturoznawczy wymiar (za każdym też razem wyrażone jest tu tło etyczne).

Patrząc z naszej, a więc właśnie literaturoznawczej perspektywy trudno nie dostrzec następnego, wyłaniającego się ostatnimi czasy problemu, mianowicie badania literatury przez antropologów. Czytanie obcych kultur (w tym także literatury czy jej odpowiedników) za pośrednictwem gęstego opisu¹⁰ i zestawianie z utworami literackimi, na przykład europejskimi, pozwala na „odnajdywanie w tłumaczeniu”¹¹ relacji między poszczególnymi kulturami (w tym także ich dziełami literackimi). Kryteria selekcji bądź sposoby wydobywania pewnych aspektów kulturowych mają być cechami wspólnymi dla literatury i innych wytworów kultury: na przykład rytuałów, obrzędów. Dla Geertza to jedna z najważniejszych zasad badawczych. Uczony podsuwa tu takie terminy, jak: symbol, metafora, fabuła, narracja, motyw itd., itd. Ponadto dobrze już wiadomo, że sprawdziło się operowanie kategoriami nadrzędnymi, właśnie tymi wywiedzionymi z literaturoznawstwa, jak narracja, fikcja mimesis i inne.

³ I. Brady *Introduction*, do: *Anthropological Poetics*, ed. by I. Brody, Rowman and Littlefield Publishers, Savage, Md. 1991, s. 5.

⁴ I. Brady, pisząc o łagodnej (słabej) wersji współczesnej antropologii kulturowej, stwierdza: „pewne kwestie wypowiedziane poetycko nie mogą być wypowiedziane z równą efektywnością w inny sposób” (tamże).

⁵ Całkowicie słusznie ujęła to zjawisko E. Rewers, pytając o to, jakie „z wymiany pomiędzy antropologią i literaturą, [...] ta druga czerpie korzyści, bo o korzyściach pierwszej opowiadają przecież od dawna sami antropologowie” (E. Rewers *Więźniowie transkulturowej wyobraźni*, w: *Narracja i tożsamość (I) Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, s. 40).

⁶ Myślę zwłaszcza o rozprawach Clifforda Geertza, coraz liczniej tłumaczonych na język polski, a także Jamesa Clifforda, m.in. o jego *Kłopotach z kulturą* (przeł. E. Dżurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000) i o ważnych książkach Wojciecha Burszty. Z polskich publikacji wymienić trzeba zwłaszcza tom *Ojczyzny słowa* (red. W.J. Burszta, W. Kuligowski, Biblioteka Tęgla, Poznań 2002), tu w szczególności tekst W.J. Burszty *Oko i pióro antropologa*.

⁷ J. Clifford *Kłopoty z kulturą*, s. 137.

⁸ *Between Anthropology and Literature. Interdisciplinary Discourse*, ed. by R. De Angelis, Routledge, London 2002, s. 1.

⁹ C. Geertz *A Strange Romance. Anthropology and Literature*, w: „Profession” 2003.

¹⁰ Por. C. Geertz *Opis gesty. W poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w tegoż: *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

¹¹ Odtwarzam tu założenia myśli Geertza z jego artykułu *A Strange Romance...*

Czytanie literatury przez antropologów kulturowych jest niewątpliwie istotnym zjawiskiem, choć – rzecz jasna – nie sposób mówić tu o jakiejś jednej perspektywie. Literatura funkcjonuje bowiem na tym gruncie różnorodnie: przez niektórych traktowana jest jako nisza dotychczas niedostatecznie wykorzystywana czy ujmowana jedynie jako jeden z wielu przykładów kulturowej działalności człowieka, innym razem staje się głównym punktem wyjścia, umieszczonym w centralnym miejscu badań (jak na przykład dla Ericka Gansa, przedstawiciela antropologii generatywnej). A zatem: choć trudno mówić o jakiejś wspólnocie przeświadczeń na temat roli literatury, bywa jako przedmiot badań umieszczana wysoko¹².

Jak dotąd wciąż chętnie podkreśla się fuzję antropologii i literatury. „W fuzji [tej] język nauki wykorzystuje estetykę sztuki”¹³, stąd termin *artful science*¹⁴. Chodziłoby zatem o „dyskurs, w którym piękno i tragizm świata są tekstowo uprawnione poprzez subtelnie wyszukiwane konstrukcje i subiektywne wyjaśnianie autora”¹⁵. Ze słów tych przebija nadzieja, że ten rodzaj antropologii (poetycki czy literacki) będzie miał „swoją wkład nie tylko do kanonu antropologii, ale okaże się przydatny dla innych dyscyplin”¹⁶. A nawet jeszcze dobitniej, stwierdza się bowiem, że nie wystarczy określenie „spotkanie literatury z antropologią”, pojawia się też stwierdzenie: „Literatura zrodziła antropologię”¹⁷. Zarazem jednak wszystko wskazuje na to, że nie straciło aktualności zdanie Jamesa Clifforda, które brzmi następująco: „Powiązania pomiędzy badaniami antropologicznymi a poszukiwaniami literatury i sztuki, nieodmiennie silne w naszym stuleciu, domagają się pełniejszego naświetlenia”¹⁸. Owo naświetlenie okazuje się dość ważną motywacją badawczą, wydobywa się więc – między innymi – wzajemne zadłużenie na zasadzie takiej, że „antropologia zaopatruje literackie teksty w obrazy, egzotyczne kolory, tematy i teorie na temat historii, ewolucji i rozwoju ale to co literackie i figuratywne [figuracyjność autor tego tekstu łączy z malarstwem] radykalnie – z kolei – zmienia antropologiczne dyskursy”¹⁹.

- 12 Por. E. Gans. I. Brady, C. Geertz, J. Clifford. Choć niejednokrotnie w centrum stawia się sztukę – niekoniecznie samą literaturę.
- 13 *Anthropology and Literature*, ed. by P. Benson, introd. by E.M. Bruner, University of Illinois Press, Urbana 1993, s. 1.
- 14 I. Brady *Harmony and Argument. Bringing Forth the Artful Science*, w: *Anthropological Poetics*, s. 3.
- 15 *Anthropology and Literature...*; P. Benson *Introduction*, s. 1.
- 16 P. Benson *Introduction*, s. 1.
- 17 M. Cesareo *Anthropology and Literature. Of Bedfellows and Illegitimate Offspring*, w: *Between Anthropology and Literature*, s. 161-162.
- 18 J. Clifford *Kłopoty z kulturą*, s. 137.
- 19 D. Richards *Masks of Difference. Cultural Representations in Literature, Anthropology and Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 4.

Samo określenie: fuzja antropologii i literatury może być postrzegane w innych jeszcze optykach. Pora zatem dojść do zagadnień związanych z antropologizacją badań literackich.

Antropologia literatury lub literaturoznawstwo jako antropologia – antropologizacja badań literackich

Antropologii literatury od początku towarzyszą próby rozwikłania problemów zasadniczych i wciąż zresztą od nowa stawianych. Wyławiam je, ponieważ też uważam je za podstawowe. Otóż w najśłynniejszych tomach – by tak rzec – antropologiczno-literackich, które ukazały się w ostatnich dekadach, znajdujemy obiecujące tytuły. Oto kilka przykładów: *Literature and Anthropology*²⁰ (1986) opracowana przez J. Halla; przywoływana *Between Anthropology and Literature* (tu zwłaszcza cytowany tekst Mario Cesareo *Anthropology and Literature. Of Bedfellows and Illegitimate Offspring*), wspomniana *Anthropology and Literature* (1993) zredagowana przez Paula Benson, *Literary Anthropology. A new Interdisciplinary Approach to People, Signs and Culture*²¹ (1988), tu szczególnie tekst Th.G. Winnera *Literature as a Source for Anthropological Research*²², i znów: *Literature and Anthropology*²³ (1989), tym razem przygotowana przez P.A. Dennisa.

Trudno nie zauważyć, że w tytułach tych ważny jest nie tyle termin określający jakąś nową dyscyplinę, ile – za każdym razem – zestawienie dwóch dyskursów. Ponownie zatem wypada zapytać, czy rzecz miałaby polegać jedynie na wspomnianym już eksponowaniu literackiego wymiaru antropologii, na szukaniu wspólnoty, czy na wydobywaniu z literatury poręcznych przykładów dla antropologii kultury, a ujmując to jeszcze inaczej, na użyciu terminów antropologicznych do interpretacji literatury²⁴? Dobrze wiadomo, że takie nakreślenie perspektyw badawczych byłoby niewystarczające.

- 20 *Literature and Anthropology*, ed. by J. Hall, A. Abbas, Hong-Kong University Press, Hong-Kong 1986.
- 21 *Literary Anthropology. A New Interdisciplinary Approach to People, Signs, and Literature. Symposium: 11th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences. Papers*, J. Benjamins Pub. Amsterdam–Philadelphia 1988.
- 22 Th.G. Winner *Literature as a Source for Anthropological Research. The Case of Jaroslav Hasek's Good Soldier Sveik*, w: tamże.
- 23 *Literature and Anthropology*, ed. by P.A. Dennis, W. Aycock, Texas University Press, Texas 1989.
- 24 Tak postawione pytania zazwyczaj ujmowane są w ramie ironicznej. Por. A. Owen Aldridge *Literature and the Study of Man*, w: *Literature and Anthropology*, tamże, s. 41. Dla tego badacza punktem dojścia antropologii literatury miałyby być uniwersalne, niezmiennie wzorce wychwytywane przez antropologów, a wydobywane dzięki literaturze.

W sytuacji tego rodzaju pojawia się nieunikniona kwestia wzajemnych relacji między badaniem literatury i antropologią. Relacja ta bywa ujmowana jako dziedzina interdyscyplinarna, pograniczna, sama zaś „antropologia literatury” zyskała wielorakie eksplikacje: bywa określana po prostu jako „analiza i rozumienie literackich tekstów w szerokiej kulturowej perspektywie”²⁵ – takie ujęcie problemu ma charakter dosyć prosty, by nie powiedzieć prostoduszny, w każdym razie niezbyt skomplikowany. Jednakże (w latach osiemdziesiątych), dają też o sobie znać stwierdzenia zdecydowanie mocniejsze. Na przykład antropologia jako „dyscyplina zamiast teorii literatury”²⁶, bądź nieco spokojniejsze: jako „nowa wspólnota, tożsamość dwóch dziedzin”. I choć słyhać też – acz zdecydowanie rzadziej – głosy separatystyczne określające ją „jako gałąź raczej antropologii aniżeli nauki o literaturze”²⁷, przeważa jednak podejście albo afirmujące symbiozę i zarazem refigurację każdej z dziedzin nauki, albo – by tak rzec – stawiające na zamiar, na zasadzie: nie ma teorii jest antropologia.

Od razu wyjaśniam: spośród wielu opcji, które dają się na tym obszarze wytyczyć, bliższa jest mi ta, która pozwala mówić o przemieszczeniu, nie zaś – jak obawiają się niektórzy – o budowaniu na gruzach tego, co było dotychczas. Niewłaściwy też wydaje mi się zarzut, który tu i ówdzie daje się słyszeć i trudno go nie zauważyć: „podmiany” – usunięcia własnego instrumentarium i zastąpienia go innym – antropologicznym. Tymczasem perspektywa antropologiczna w badaniach literackich nie wymusza takich działań, a niejednokrotnie wręcz sprzyja korzystaniu z literaturoznawczego instrumentarium, a także – w ramach tej perspektywy – nie zakłada się całkowitej rezygnacji z naukowego języka badawczego. Mimo wszystko nie dąży się tu do całkowitej homogenizacji badawczej. Wystarczy przypomnieć, że koncepcja „gęstego opisu” Geertza stosowana jest nie tylko przez Greenblatta²⁸, ale także proponowana na przykład przez Elaine Showalter dla kulturowej interpretacji literatury kobiecej (zalecana dla gynokrytyki – ale właśnie w kulturowej wersji proponowanej przez badaczkę²⁹). Antropologię literatury łączyć by należało raczej z przeformułowaniem literaturoznawstwa aniżeli z wąsko pojętą metodą badawczą, innymi słowy, utożsamiać ją z antropologizacją badań literackich.

Pytania, które są zadawane w tekstach zestawiających literaturę i antropologię, niekiedy sprowadzają się do szukania wzajemnej pomocy, a zatem nie tylko

na zasadzie: co badania literackie oferują antropologii³⁰, ale też odwrotnie: jak antropolog może pomóc nam badać literaturę. Odpowiedzi jednak zazwyczaj dotyczą przecinania się obydwu dyskursów. Mówi się o tym, że wspólnotę może tu tworzyć właśnie nauka o człowieku³¹, a więc najszerzej pojęta humanistyka kumulująca w sobie antropologię i literaturę³². Najbardziej przekonuje w takiej sytuacji nie tyle pojęcie interdyscyplinarności, zdecydowanie niewystarczające, ile właściwsze i trafniej oddające współczesną sytuację pojęcie transdyscyplinarności³³. Transdyscyplinarnosc nie rezygnuje z profesjonalnej specjalizacji, wręcz opiera się na niej, stwarza zarazem możliwość „konstituowania nowego pola badawczego”. Możliwość taka sprzyja ponadto uniknięciu nie tylko hermetycznej i puryfikacyjnej izolacji między dyscyplinami, lecz także pozwala na usunięcie dwóch odmian interdyscyplinarności: pierwszej, opartej na wyraźnych granicach, które w pewnych sytuacjach mogą być przekraczane i z reguły łączonej z przenoszeniem gotowych struktur (terminologicznych); i drugiej, kojarzonej zazwyczaj z rozmyciem granic i opartej na pełnej, choć niestety często bezproduktywnej dowolności. Natomiast pojęcie transdyscyplinarności „dotyczy, jak wskazuje na to prefiks trans, tego, co jest zarazem między dyscyplinami, poprzez rozmaite dyscypliny i jednocześnie poza każdą z nich”³⁴. Transdyscyplinarnosc nie polega zatem na zacieraniu specyfiki poszczególnych dyscyplin, nawet jeśli same one mienia się naukami pogranicznymi (na przykład właśnie antropologią).

Zarazem można mówić tu o symbiozie widocznej w rozprzestrzenianiu się terminów antropologicznych na naukę o literaturze (m.in. Turnerowskie pojęcie liminalności, rytu³⁵). Nie sposób tu nie przypomnieć, że gdy mowa o korzyściach, jakie literaturoznawstwo czerpie z antropologii, wymienić można takie pojęcia i kategorie, które – co pozornie zaskakujące – pierwotnie były przedmiotem badań nauki o literaturze, a po rozszerzeniu, przeformułowaniu, wzbogaceniu przez an-

²⁵ *Symposium on literary anthropology. Transcript of the closing discussion*, w: *Literary Anthropology* (1983), s. 335.

²⁶ Tamże, s. 331.

²⁷ Tamże, s. 333.

²⁸ Por. S. Greenblatt *Poetyka kultury*, a także S. Greenblatt *The Touch of the Real*, w: *The Fate of „Culture”*. *Geertz and Beyond*, ed. by S.B. Ortner, Kalifornia University Press, Berkeley 1999.

²⁹ E. Showalter *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, red. H. Markiewicz, WL, Kraków 1996.

³⁰ D. Richards *Literature and Anthropology. The Relationship of Literature to Anthropological Data and Theory, with Special Reference to the Works of Sir Walter Scott, WB Yeats and Wole Soyinka*, University of Cambridge, Cambridge 1982.

³¹ A. Owen Aldridge *Literature and the Study of Man*, w: *Literature and Anthropology* (1989), s. 41.

³² Na przykład antropologię traktuje się jako naukę o tym, jak człowiek żyje, filozofię – jak myśli, historię, jak działa, a literaturę jako łączącą wszystkie uprzednie, wykorzystującą zarazem zarówno fikcyjne, jak i niefikcyjne postaci i sytuacje.

³³ A. Zeidler-Janiszewska *Kierunki zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006 nr 4, s.10-11 i R. Nycz *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2007.

³⁴ Zaidler-Janiszewska *Kierunki zwrotu ikonicznego...*

³⁵ Na temat roli Victora Turnera dla badań literackich por. *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology*, ed. by K.M. Ashley, Indiana University Press, Indiana 1990.

tropologię do badań literatury powracają i to otoczone aurą poznawczej atrakcyjności. Sztandarowym przykładem byłaby tu niewątpliwie kategoria narracji.

Pora w tym miejscu przejść do tego, co szczególnie interesujące, mianowicie do pytania, jakie – dla przykładu – proponuje się tu perspektywy opisu (do liczby mnogiej „perspektyw” zdołaliśmy się już przyzwyczaić...). Otóż w ciągu ostatnich dekad rozwija się analiza przejawów antropologicznych w literaturze. Bada się przede wszystkim literackie światy (powieści bądź dramatu) budowane na styku kultur, konstrukcje postaci i ich punkty widzenia, od sfery werbalnej przechodzi się do tego, co niewerbalne: na przykład gesty, zmysły³⁶. W centrum znajdują się często systemy znaczeniowe danej kultury przełamujące się w dziele bądź przezeń odzwierciedlane.

Wśród wielu zróżnicowanych tendencji można wydzielić po pierwsze taką, która łączy się z analizą realizmu w powieści. Dominuje tu reprezentacyjno-poznawcze podejście do literatury. Oto jedna z wypowiedzi: „Literatura oświeśla kulturę, nawet słabo napisana powieść może być fascynującym portretem specyficznej kultury i jej dokumentalna wartość w sposób niekwestionowany będzie rosła w z biegiem lat”³⁷. I dalej: „Od wczesnej epiki do współczesnej powieści, różnorakie odmiany realizmu, które dają się tu wydzielić, mogą być systematycznie badane jako nieocenione, czasem jedyne źródło (poza ograniczeniami znamienymi dla sztuk opartych na reprezentacji) dla dokumentacji systemów zmysłowych poznawczych itd.”³⁸. Po tej stronie dominuje zatem dokumentacyjne traktowanie literackich światów³⁹.

Druga tendencja jednocy tych, którzy rezygnują z prostego „homomorfizmu między dziełem literackim a zjawiskami kultury”⁴⁰ i jako punkt wyjścia dla badań przyjmują – na przykład – konstrukcję powieści. Tego rodzaju podejścia dla jednych łączą się z wydobywaniem wielopiętrowych zapośredniczeń między literaturą a systemami kulturowymi (co – dodajmy – pozwala uniknąć uproszczeń, które czasami się tu pojawiają). Dla innych z kolei przedstawicieli tej drugiej tendencji podstawowe okazują się relacje między – na przykład – literackimi forma-

mi narracyjnymi, kulturowymi kategoriami przestrzennymi a sposobem doświadczania świata (choćby przy badaniu autobiografii awangardowych⁴¹). Twórca i odbiorca są tu wyposażani w pojmowanie świata bliskie antropologii, wszystkim przypisana zostaje rola bricoleura:

podobnie jak antropolog literatury rozpoczyna swą pracę na obrzeżach, szczelinach tekstów poprzez odnotowywanie dyskretnych i nieistotnych czynników jak zapachy, miejsca, dźwięki, postawy, gesty by dojść do takich podstawowych kulturowych wymiarów jak czas i miejsce, na tej samej zasadzie działa protagonista autobiografii awangardowej w próbach określenia siebie przemieszczając się i trzymając się jedynie metod przeglądu i inwentarza.⁴²

Jeśli już mowa o homologii to na przykład między podmiotem i miastem (także na polskim gruncie), gdy na przykład w grę wchodzi *forma urbis* i *forma mentis* – widoczna w konstrukcji narracji. Uwagę badaczy przyciągają także m.in. powieści detektywistyczne, konstruowane w taki sposób, że główna postać (detektyw) usytuowana jest na styku kultur, stwarzając tym samym niejako konieczność analizy ustawicznie przełamujących się perspektyw kulturowych⁴³. Jednocześnie atrakcyjne okazują się literackie perspektywy etnograficzne, autoetnograficzne⁴⁴ czy autoegzotyczne⁴⁵. Zdecydowanie pierwsze miejsce zajmują tu literackie uobecnienia kulturowej inności. (Wymieniam z grubsza, bez pretensji do wyczerpania całej bogatej problematyki, znanej na naszym gruncie, nie mogło jej tu jednak – przynajmniej w syntetycznym skrócie ujętej – zabraknąć). Bada się więc m.in. relacje między rolą pisarza bądź narratora i zarazem etnografa, poety i jednocześnie antropologa itp. Jednakże nie tylko wymiar podmiotowy jest tu wydobywany, równie istotny okazuje się wymiar genologiczny: ważną rolę odgrywa zwłaszcza powieść etnograficzna. Na jej przykładzie m.in. ukazuje się relacje między podejściem badawczym (naukowym) a literackim, widocznym w tej właśnie odmianie gatunkowej; szczególny wariant tworzą tu różne oblicza literatury podróźniczej. Powieść etnograficzna jest na dobrą sprawę najczęściej przywoływanym przykładem przy analizie wspólnych miejsc łączących antropologię

³⁶ Takie podejście proponuje F. Poyatos *Literary anthropology. Toward a new interdisciplinary area*, w: *Literary Anthropology*. Poyatos nadziei upatruje w analizie niewerbalnych systemów kulturowych uobecnianych w literaturze.

³⁷ F. Poyatos *Introduction*, do: tamże, s. XV.

³⁸ Tamże, s. XII.

³⁹ W tym kierunku nachylają się też propozycje przedstawione w piśmie „Kultura i Społeczeństwo” X-XII 2005 nr 4 (tom XLIX): *Antropologia i sztuka*, tu m.in. artykuł M. Rygielskiej *Antropologia literatury, antropologia literacka*, a także na przykład E. Kosowska *O niektórych przesłankach uprawiania antropologii literatury* w: *Narracja i tożsamość*.

⁴⁰ F. Poyatos *Introduction*, s. XVI. Por. też na przykład Th.G. Winner w: *Literary Anthropology*.

⁴¹ W. Boelhower *Avant-garde Autobiography. Deconstructing the Modernist Habitat*, w: *Literary Anthropology*.

⁴² Tamże, s. 273.

⁴³ Tym zagadnieniom poświęcony jest m.in. artykuł Jamesa C. Piersona *Mystery Literature and Ethnography. Fictional detectives as Anthropologists*, w: *Literature and Anthropology* (1989).

⁴⁴ Rozumiane jako nakierowanie (poprzez pośrednictwo różnych postaw) na własną kulturę.

⁴⁵ Pojęcie to rozumiane jest jako utożsamienie się podmiotu z przypisywaną mu kulturowo egzotycznością. Por. J.Th. Leerssen, *Identity and Self Image. German Auto-Exoticism as Escape from history*, w: *Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur und Kulturwissenschaft*, Bonn 1992.

i literaturę⁴⁶. Niewątpliwie dominuje zainteresowanie epiką, acz istotne miejsce w tego rodzaju poszukiwaniach badawczych zajmuje także dramat (tu m.in. relacje między rytuałem a sztukami performatywnymi⁴⁷) czy liryka⁴⁸. Atrakcyjnością zalecają się literackie postacie imigranta, podróżnika, detektywa, ale też fikcyjnego antropologa i wreszcie pisarza i poety; analizowane m.in. poprzez postawy, punkty widzenia, maski kulturowe. Kategoriami nadrzędnymi są z reguły: osoba, narracja, mimesis, gender⁴⁹, a także zmysły, emocje itd. Tak z grubsza wygląda sytuacja obecnie, co oczywiście nie oznacza, że nie mogą się tu pojawić inne centra zainteresowań.

Trudno nie zauważyć niewątpliwych preferencji badawczych, nakierowania – przynajmniej dotychczas – raczej na utwory realistyczne, powieści historyczne, podróżnicze, autobiograficzne, etnograficzne itd., aniżeli na utwory skrajnie – nazwijmy je – eksperymentalno-awangardowe, choć takie też się pojawiają. Zdecydowanie więcej znaleźć można rozpraw poświęconych takim tekstom literackim, które grają różnymi formami reprezentacji kulturowej bądź na różne sposoby ją tematyzują, aniżeli tym, które ją pomijają czy celowo się od niej odwracają.

Niekiedy dla określenia relacji między dyskursem literatury i antropologii poszukuje się zaczepienia terminologicznego. Na tym terenie karierę robi pojęcie hybrydyczności. Tak więc wydobywa się odmiany gatunkowe traktowane jako hybrydyczne, podkreśla się taki właśnie charakter wybieranych do analizy tekstów. Ponadto hybrydyczność wysuwana jest jako podstawa relacji między literaturą i antropologią⁵⁰.

Wszystko to nie oznacza pełnej harmonii i braku jakichkolwiek spornych kwestii. Jak nietrudno się domyśleć, dzieje się odwrotnie. Zatrzymam się tu jedynie przy dwóch problemach, w moim przynajmniej przekonaniu – nie do pominięcia.

⁴⁶ Na przykład w książce *Between Anthropology and Literature...*, tu artykuły J. Tallman *The Ethnographic Novel. Finding the Inside Voice* i M. Cesareo *Anthropology and Literature. of Bedfellows and Illegitimate Offspring*.

⁴⁷ Por. na przykład de Angelis czy V. Turner *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, Warszawa 2005.

⁴⁸ Por. na przykład C.A. Daniels *The Poet as anthropologist*, w: *Literature and Anthropology* (Texas 1989).

⁴⁹ Choć słyhać tu głosy polemiczne, zarzucające na przykład J. Cliffordowi, że nie docenia roli studiów feministycznych. Na ten temat pisze F.E. Mascia-Lees, P. Sharpe, C.B. Cohen *The Postmodernist Turn In Anthropology. Cautions from a Feminist Perspective*, w: *Anthropology and Literature* (1993).

⁵⁰ Na ten temat m.in. uwagi rozsiane w *Between Anthropology and Literature...*, por. też M. Schmeling *Opowiadanie o konfrontacji i Inny w narracji współczesnej*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków 2004; mówią o hybrydyczności nadanych form gatunkowych itd. – dla M. Cesareo hybrydyczność byłaby pojęciem podstawowym.

Pierwszy problem: jeśli antropologia literatury ma być traktowana jako dyscyplina międzykulturowa (choć bywa, że jest nakierowana szczególnie na badanie własnej kultury narodowej⁵¹), jeśli więc zbudowana jest na skrzyżowaniu wielu kultur, wówczas przeformułowanie wymaga samo pojęcie literatury. Przeformułowanie to – jak można by sądzić – przynajmniej w dzisiejszej sytuacji już następuje: pojęcie literatury ulega rozszerzeniu, poprzez próby rozszczelnienia kanonu, próby wprowadzenia w jego obręb nowych form; na przykład gatunkowych, czy innych – niż dotychczas – obiegów itd. Zmiany te są zazwyczaj inspirowane przez zwrot etyczny, łączą się z takim uelastycznieniem kanonu, by znalazły w nim miejsce obszary wykluczone czy marginesowe (m.in. dzięki badaniom feministycznym, genderowym, postkolonialnym, etnograficznym). Nie dziwi też kariera literatury etnograficznej, podróżniczej, czy różnych odmian autobiografizmu, biografistyki, form epistolarnych. O tym już dobrze wiemy i z grubsza tę sytuację aprobujemy. Jednakże propozycje idą znacznie dalej: na przykład niekiedy pojawiają się pomysły, by wcielić w obręb literatury nie tylko dzieła historyków i filozofów (w tym nie byłoby jeszcze nic dziwnego), ale także na przykład teksty reklam. Tak daleko posunięte rozszerzenie odległe jest nie tylko od przywołanych przed chwilą opcji, dalekie jest nawet od perspektywy pragmatystycznej.

Drugi problem po części łączy się z pierwszym, ujmę go następująco: czy zwrot antropologiczny pozwala uniknąć niebezpieczeństw zaprzepaszczenia literatury w jej wyjątkowości (której to wyjątkowości chcę bronić), czy też temu zaprzepaszczeniu sprzyja? Ten właśnie problem, stanowiący siłą napędową dla niniejszego artykułu, można by ująć w sposób przejawiskawiony w postaci alternatywy: instrumentalizacja czy autonomia literatury? Każdy z tych wariantów niesie w sobie niebezpieczeństwo redukcji albo sprowadzenia literatury do egzemplifikacji kulturowej, albo do przesadnej idealizacji.

Otóż chcę tu bronić tezy, że antropologia literatury sprzyja otwarciu na wyjątkowość swego przedmiotu badań. Choć sprawa nie wygląda wcale tak prosto, jak mogło by się wydawać, zwłaszcza że często upatruje się tu sytuacji zgoła odwrotnej. Głosy są wyraźnie podzielone. Pojawiają się przestrogi i to wielorakie: przede wszystkim przed redukcją wynikającą ze sprowadzenia wszelkich wytworów kulturowych do tego, co daje się analizować jako literatura. Innymi słowy: skoro wszystkie wytwory kultury mają być badane niczym literatura – zanika specyfika tej ostatniej (ten sam problem pojawił się u teoretyków fikcji, gdy przedmiot badań wymykał im się z rąk w obliczu narastających tendencji panfukcyjno-alistycznych).

„Cele poety i antropologa są takie same”⁵² – pogląd tego typu, zazwyczaj interpretowany jako apoteozujący wyjątkowość literatury, może wzbudzać niepo-

⁵¹ Por. E. Kosowska *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2002.

⁵² C.A. Daniels *The Poet as Anthropologist*, w: *Literature and Anthropology* (1989), s. 181.

kój. Krótko mówiąc: zagrażające niebezpieczeństwo, bodaj najpoważniejsze polegać by miało na całkowitym wtopieniu literatury w inne systemy kulturowe. Następnie sprowadza się do traktowania jej wyłącznie jako zwierciadła dla owych systemów czy do ograniczenia literatury wyłącznie do funkcji referencyjnych.

O wyostrzonej świadomości tych zagrożeń świadczy fakt, że wciąż pojawia się konieczność wysuwania takich argumentów, które odpierałyby zarzut traktowania literatury jako źródła obiektywnej wiedzy o świecie⁵³. Jedni podkreślają bezowocność perspektyw tego rodzaju, inni jednakże je lansują: pojawiają się nawet głosy, że literatura jest tylko instrumentem poznawczym, w sensie ostensywnej wiedzy o świecie, że stanowi „najbogatsze [gdzie indziej: nieocenione] „źródło dokumentacji dla [...] analiz zachowań człowieka”⁵⁴. Słychać też opinie – na szczęście odosobnione – że, gdy w danym utworze zaczyna dominować literackość, a więc funkcja estetyczna w sensie Jakobsonowskim, wtedy – z perspektywy antropologa⁵⁵ – staje się on mniej ciekawy.

Celowo, acz niejako wbrew sobie, wydobywam takie właśnie stwierdzenia; podkreślić jednak trzeba, że – na szczęście – należą one do marginesowych. Antropologia literatury może wyglądać (i wygląda) inaczej. Wydobywam je jedynie po to, by uzasadnić konieczność poruszania takich problemów, a także ze względu na fakt, że również na naszym gruncie padają podobne pytania czy zarzuty; ponadto w naszych środowiskach naukowych pojawiają się próby tego rodzaju ustawienia założeń antropologii literatury.

Z kolei pewne wyjaśnienia badających literaturę w perspektywie (jak sami deklarują) antropologicznej a sytuujących się na przeciwnym biegunie, a więc admiratorów wyjątkowości literatury – są niekiedy może nazbyt oczywiste, trudno jednakże z nimi się nie zgodzić. Oto dla przykładu cytat:

Pisarz nie ma obowiązku by trzymać się ścisłego kodu opisowej szczerości. Powieści i inne przykłady pisarstwa fikcjonalnego nie są pomyślane przez swoich twórców jako opisowe etnografie rzeczywistych społeczeństw. Realizm może być celem pewnych jedynie pisarzy fikcji, ale zarazem realizm nie jest równoznaczny z opisową akuratnością, natomiast taka akuratność winna być wymogiem dla wszystkich etnografii, nie jest to ani krytyka literatury, ani pochwała etnografii, jest to jedynie obserwacja, że każda z nich jest osobną dyscypliną, każda ze swoją historią, celami i technikami. Co jest siłą literatury, może okazać się słabością etnografii i odwrotnie.⁵⁶

⁵³ Konieczność obrony literatury pojawia się też na obszarze literaturoznawczych badań kulturowych. Wśród licznych głosów patrz: R. Felski *The Role of Aesthetics In Cultural Studies*, w: *The Aesthetics of Cultural Studies*, ed. by M. Berube, Oxford University Press, Oxford 2005.

⁵⁴ *Literary Anthropology* (1988), s. XII.

⁵⁵ Odnutowuję je, choć są w mniejszości (dyskusja w książce *Literary Anthropology*) s. 332.

⁵⁶ V.O. Erickson „Buddenbrooks” *Thomas Mann and North German Social Class. An Application of Literary anthropology*, w: *Literary Anthropology* (1988), s. 97.

Przyjmuje się wprawdzie jako oczywistość fikcyjny wymiar świata przedstawionego literatury, zarazem – jak czytamy u jednego z badaczy – „jedynym wymogiem wobec fikcji jest stwarzanie wystarczającego podobieństwa względem świata i zrozumiałości w ramach kultury czytelnika”⁵⁷. Tu jednakże też pojawia się problem:

jak dalece może być wykorzystana literatura, by uzyskać przejrzystszy obraz społeczeństwa i jego kultury. Jak literatura oświetla społeczną strukturę społeczeństwa i towarzyszący im wzorzec zachowań? Jak literatura dopełnia, zawiera w sobie bądź zaprzecza założeniom kulturowym? Jak literatura dokumentuje historyczny rozwój zarówno zmysłowych jak i umysłowych aspektów społeczeństwa a także ich wzajemne relacje?⁵⁸

Cytowany tu Erickson (określający siebie mianem antropologa kultury) zajmuje się analizą *Buddenbrocków*. Na pytanie, czy jednak rzeczywiście literatura może być traktowana jako antropologia – bądź w wersji węższej jako etnografia, odpowiada: „Nie twierdzę, że nie ma pożytku z literatury dla antropologii”. Tenże badacz w związku z analizą powieści detektywistycznych z protagonistą „innej” narodowości w roli głównej powiada, unikając zarzutów nadmiernych uproszczeń: „Powieści te nie są etnograficznymi tekstami w przebraniu”⁵⁹. Podkreśla wszakże, że cele antropologa i pisarza mogą być podobne, między innymi mogą służyć ulepszeniu „kondycji człowieka poprzez lepsze rozumienie jego miejsca w świecie. Ale zarówno techniki jak i sposoby użyte do określenia własnej pozycji (wyższości) mogą przyczynić się do sytuacji konfliktowej”⁶⁰. Przestrzega się zarazem przed redukcją odwrotną niż wspomniana uprzednio, mianowicie przed zniwelowaniem literatury poprzez jej zrównanie z wszelkimi przejawami kulturowymi.

I wreszcie: pora wydobyć to, co najistotniejsze: otóż zdecydowanie dominują dziś zwolennicy specyfiki literatury nawołujący do doceniania jej wyjątkowości: „Antropolog literatury musi konstruować metodę, która ma dostarczać danych antropologicznych nie poprzez pomijanie estetycznych strategii ale dzięki nim”⁶¹. Innymi słowy: według cytowanego badacza (Boelhower) antropolog literatury przekształca specyficzne konwencje w dokumenty o charakterze poznawczym, jednakże powinien być daleki od sprowadzania obiektu swoich badań do jednego z przejawów kultury czy wyłącznie do jej śladów⁶². Zwraca się też uwagę na zależności między antropologią i literaturą, które pozwalają wydobyć fakt, że ta druga „staje się zarówno kreacją jak i kreatorką kultury”, natomiast antropologia pozwala przy-

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 123.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ W. Boelhower *Avant-Garde Autobiography*, s. 281.

⁶² Wśród interesujących propozycji warta uwagi jest książka N. Bentley *The Ethnography of Manners (Hawthorne, James, Wharton)*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

jąc perspektywę „obserwatora/czytelnika/interpretującego”. Stwierdza się jednocześnie, że taka „podwójna rola literatury i funkcja antropologii pozwala na wiele odczytań [...] interpretacji ludzi, miejsc, perspektyw rzeczywistych i wyobrażonych”⁶³.

Wszystko to jednakże nie wyczerpuje problemów, jakie się tu otwierają. Dochodzimy w ten sposób do antropologii literackiej

Literatura jako antropologia

Jeżeli zgodzić się z takim ujmowaniem antropologii jako literatury, o którym wspominałam w pierwszej części, innymi słowy, gdy będziemy pojmować antropologię w jej postaci zliteraturyzowanej, wtedy w ramach konsekwencji przyjąć też należy zrównanie w drugą, by tak rzec, stronę: mianowicie mówić można o literaturze jako antropologii, a więc na przykład o zrównaniu twórcy literackiego z antropologiem. Stąd zresztą wspomniane już tytuły w rodzaju: *Poeta jako antropolog* i inne. Można do tej perspektywy włączyć spotykane często badania takich konstrukcji fikcyjnych światów, gdzie narrator bądź protagonista występuje w roli antropologa, etnografa, podróżnika, obcego itd., innymi słowy, gdy poprzez zapośredniczenia fikcji literackiej i konstruktów kulturowych, punktów widzenia, obrazów świata itp. ukazuje się projekcje realności. Tu właśnie – między innymi – uwidacznia się szansa, także i moim zdaniem – na uchwycenie odrębnego charakteru literackiego doświadczania świata.

Nie sposób w tym momencie nie przypomnieć jednej z najciekawszych propozycji antropologii literackiej. Otóż jeśli wśród patronów literackiego wymiaru antropologii wymienia się zazwyczaj Clifforda Geertza, to patronem antropologii literackiej należy uznać Wolfganga Isera⁶⁴ (choć można tu wskazać antecedencję choćby w pismach Ricouera, któremu Iser wiele zawdzięcza; rola hermeneutyki jest tu zresztą nie do przecenienia). Konstatacje Isera⁶⁵, częściowo znane polskim czytelnikom, wciąż przezeń rozwijane, sprowadzić można do przypisywania literaturze jedynej w swoim rodzaju postaci antropologii (stąd jego termin: antropologia literacka). Innymi słowy, specyfiką literatury miałyby być jedynie jej dostępna odmiana antropologii, taka, która – w ciągle zmieniający się sposób – pozwala uchylić, naruszyć konstrukty kulturowe wyjaśniające/omawiające świat w danej epoce czy grupie społecznej. Literatura jako odmiana interpretacji świata i człowieka ukazywać by miała te aspekty, które poza nią byłyby nieuchwytnie. Podejście Iserowskie niejako sankcjonuje jej uprzywilejowany charakter, pozwala docenić fakt, że literatura w sobie jedynie dostępny sposób otwiera szansę przekroczenia

granic, dostrzeżenia światów poprzez ich projekcje i zarazem dostrzeżenia w perspektywie dystansu istniejących wzorców kulturowych.

Nie sposób nie wydobyć tu jeszcze jednej kwestii. Otóż we współczesnej literaturze samoświadomość antropologiczna jest wyjątkowo mocna, co oczywiście nie oznacza, że nie było jej wcześniej. Niewątpliwie – prócz zwrotów w humanistyce – taki właśnie jej charakter przyczynił się do atrakcyjności antropologicznej perspektywy literaturoznawczej.

Rzec by można na zakończenie, że – choć brzmi to pozornie paradoksalnie – antropologiczna perspektywa literaturoznawcza winna wydobywać z literatury antropologię literacką. Właśnie przy takim kadrowaniu nie grozi redukcja literatury do podręcznikowego opisywania rzeczywistości, powstaje zarazem szansa, by wyłapywać jej zmienne funkcje antropologiczne: nakierowanie na rozumienie człowieka, na interpretację świata, podmiotu, inności, jej – niekiedy ujawniające się – zdolności przekraczania systemów poznawczych danej kultury, choć w nich właśnie w sposób nieunikniony jest zamocowana

Abstract

Anna ŁEBKOWSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Literary anthropology and anthropology of literature

The article analyses consequences and benefits of the research perspective taken by literary anthropology which, as the author claims, should be perceived as a reformulation of literary studies rather than a narrowly conceived research method. The article discusses mutual relationships between literary studies and anthropology with the focus on the theories conceiving literature as the only available form of anthropology (Wolfgang Iser). The anthropological perspective in literary studies, the author claims, should be aimed at extracting literary anthropology from literature.

⁶³ *Between Anthropology and Literature...*, s. 2.

⁶⁴ W obydwu tych rolach wymienia się też Victora Turnera.

⁶⁵ W. Iser *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore 1993; *Zmienne funkcje literatury*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998; *Czym jest antropologia literatury?*, „Teksty Drugie” 2006 nr 5.

Michał Paweł MARKOWSKI

Antropologia i literatura

Hasło

Pod hasłem *literary anthropology* albo *anthropological criticism* w najnowszych kompendiach teoretycznych można znaleźć jedynie zapomniane postaci z teoretycznoliterackiej sceny: Maud Bodkin, Philippe’a Wheelwrighta, czy Northropa Frye’a oraz takie wzgardzone przez najnowszą teorię literatury pojęcia jak „archetyp” „mit”, „rytuał” czy „symbol”¹. Tak rozumiana antropologia literatury tożsama jest – czy raczej była – z poszukiwaniem trwałych ludzkich dyspozycji kulturowych i ma mocne zaczepienie psychologiczne lub etnograficzne, nieobszernie dziś, trzeba to przyznać, wykorzystywane w badaniach literackich. Tak zwany „zwrot antropologiczny”² w badaniach literackich zakwestionował niejako swoje metodologiczne korzenie, zastępując rekonstrukcję inwariantów ludzkich zachowań interpretacjami kulturowych uzależnień ludzkiego doświadczenia.

Szukając opisu antropologii literatury we współczesnej literaturze przedmiotu napotykamy – poza pracami polskimi – szereg niespodzianek. Ten dziwny ter-

min *literary anthropology*, czyli literacka antropologia, w swej niekongruentności przypomina takie nazwy *ethical physics* albo *aesthetic chemistry*, nie dziwi więc fakt, że w specjalistycznych słownikach antropologicznych posiada on zdecydowanie pejoratywne znaczenie. Antropologowie – a myślę tu o „poważnych” antropologach, dla których literatura to zapewne jedynie niepoważna rozrywka – nie są szczególnie przychylni wiązaniu literatury i antropologii. Typowym przykładem takiej postawy jest hasło *Literary Anthropology* w *The Dictionary of Anthropology*, opublikowanym w skądinąd zacnym wydawnictwie Blackwell w roku 1997³. Autor tego hasła ma bardzo za złe Cliffordowi Geertzowi, którego uznał za autora Wulgaty tego kierunku, że zamiast wyjaśniać obiektywnie istniejące zjawiska kultury, traktuje je jak teksty i je interpretuje, założywszy uprzednio (rozumieć należy, że fałszywie), że kultura to sieć znaczeń, w których jesteśmy zawieszeni. Postawa hermeneutyczna Geertza, której najpełniejszą realizacją jest „gęsty opis”, nie znajduje tu uznania, albowiem analiza praktyk kulturowych jako odczytywanych tekstów nie dociera według autora do tego, czym one są w rzeczywistości, lecz zawieszona zostaje w próżni wielostronnych i niezbyt uprawomocnionych lektur. Skoro „gęsty opis” nie daje się obiektywnie uprawomocnić, albowiem opiera się na zasadzie *k o n s t r u o w a n i a* znaczenia, a nie jego odnajdywania, to niewiele jest wart jako metoda naukowa. W istocie rzeczy to tu właśnie – a więc w proklamowanej niepewności semantycznej – tkwi źródło niechęci. Autor w końcu pisze tak:

Interpretacje proponowane pod nieobecność procedur uzasadniających są konstruowane bez żadnej podstawy [*without reason*]. Ściśle rzecz biorąc, są osiągane na zasadzie domysłu [*through guessing*], jak chciałby Geertz, żeby było. Są to spekulacje na temat tego, co mówią informatorzy o tym, co mówią tubylcy. Mówiąc wprost, to tylko plotki. A więc interpretacje literackich antropologów to jedynie wrażenia na temat plotek rozpuszczanych przez Innego. Każdy projekt, który – jak literacka antropologia – chciałby zastąpić naukę plotkami, byłby wątpliwej jakości.⁴

Nie ulega wątpliwości, że dla „twardych” antropologów, tkwiących w archaicznym konflikcie wyjaśniania i rozumienia, antropologia literacka jest nieodpowiedzialną herezją, bezpodstawnie rozmiękczącą mocny paradygmat naukowy. Paradoks polega na tym, że ten sam Geertz, którego w antropologii uważa się za relatywistycznego postmodernistę, jest jednym z niekwestionowanych patronów antropologii literatury. W świetle tradycyjnej – etnograficznej – antropologii, antropologia literatury oznaczać musi antropologię literacką, czyli plotki nie najwyższej jakości.

Istnieje wszelako pogląd, że nie ma lepszej i gorszej antropologii, lecz istnieją po prostu różne antropologie. W ostatniej swej książce, *How to Do Theory*, Wolfgang Iser pisze:

³ Wydawca zapewnia, że słownik ten „is designed to become the standard reference guide to the discipline of social and cultural anthropology”.

⁴ *Literary Anthropology*, w: *Dictionary of Anthropology*, ed. by T.J. Barfield, Blackwell London 1997, s. 294-295.

¹ Zob. M. Manganaro *Anthropological Theory and Criticism*, w: *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, 2nd edition, ed. by M. Groden, M. Kreiswirth, and I. Szeman, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2005; M. Bell *Anthropology and/as Myth in Modern Criticism*, w: *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*, ed. by P. Waugh, Oxford University Press, Oxford 2006; Antropologia literatury nieobecna jest całkiem w takich kompendiach jak *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. by V.B. Leitch, Norton, New York 2001, czy *Critical Terms for Literary Study*, ed. by F. Lentricchia, University of Chicago Press, Chicago 1995.

² Zob. *The Anthropological Turn in Literary Studies*, ed. by J. Schlaeger, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996.

Wciąż mamy etnografię, która w gruncie rzeczy jest tym, czym zajmują się praktycy antropologii, ale mamy także filozoficzną, społeczną, kulturową, historyczną, a nawet literacką antropologię, oddzielone od siebie poprzez odmienne cele i przyjmowane metodologie.⁵

Uznajmy, że tak właśnie jest, czyli że antropologia literatury ma jakiś cel przed sobą, i postawmy jej kilka pytań.

Trójpółowka

Wyrażenie „antropologia literatury” jest wieloznaczne i oznaczać może zjawiska całkiem od siebie różne. Może mianowicie oznaczać pewną dziedzinę badań – antropologię właśnie – która za swój przedmiot obrała literaturę. W takim ujęciu antropologia z a j m u j e s i ę literaturą, literatura s t a n o w i p r z e d m i o t jej dociekań. Najkrócej mówiąc – l i t e r a t u r a j e s t p r z e d m i o t e m n a u k i o c z ł o w i e k u (tak bowiem chyba najściślej można przetłumaczyć słowo „antropologia”), czyli jest takim sektorem ludzkiej działalności, który może – a nawet powinien – należeć do repertuaru przedmiotów, którymi zajmuje się nauka o człowieku. Antropologia literatury – jako nauka o człowieku – oznacza więc taką – humanistyczną ze swej istoty – dyscyplinę naukową, która z rozmaitych sfer ludzkiej aktywności wybiera literaturę i poddaje ją badaniu. Dlaczego? Widocznie uznaje, że literatura ma coś o człowieku ważnego do powiedzenia. Jak powiada Wolfgang Iser, „skoro literatura jako medium jest z nami mniej więcej od początku naszych zapisanych dziejów, to jej obecność musi prawdopodobnie odpowiadać jakimś antropologicznym potrzebom”⁶. Jak antropologia życia codziennego mówi nam coś o człowieku przez pryzmat życia codziennego (jak odpoczywa, jak plotkuje), tak antropologia literatury mówi nam coś o człowieku przez pryzmat literatury. To „coś” wszelako nie jest – nie powinno być – czymś błahym lub nieistotnym. Antropologia, jako nauka o człowieku, nie zajmuje się sprawami dla człowieka marginalnymi, lecz zmierza raczej do uchwyceniu i s t o t y c z ł o w i e k a poprzez analizę jego wytworów. Zakłada, że literatura należy do takiej klasy wytworów, która odsłania esencję człowieczości. Tak jak może istnieć antropologia łażikowania, antropologia gier karcianych czy antropologia śmiechu, tak

⁵ W. Iser *How to Do Theory*, Blackwell, London 2006, s. 131. Warto zauważyć, że przedstawiając teorię antropologiczną, Iser zdecydował się przedstawić poglądy niemal nieznanego w Polsce Erika Gansa, autora takich książek, jak *The End of Cultur. Toward a Generative Anthropology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1985 oraz *Signs of Parado. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures* Stanford University Press, Stanford 1997.

⁶ „Since literature as a medium has been with us more or less since the beginning of recorded time, its presence must presumably meet certain anthropological needs” (W. Iser *Towards a Literary Anthropology*, w: *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989, s. 263-264. Cytaty z tego dzieła lokalizuję dalej w tekście po skrócie PF.

antropologia literatury dzięki swojemu przedmiotowi może ujawnić podstawowe zasady (czy fantazmaty) bycia człowiekiem, a tym samym umieścić się w samym centrum badań naukowych. Jeżeli antropologia zajmuje się literaturą, literatura zaś mówi nam o tym, kim człowiek jest, to jasne jest, że antropologia literatury jest powołana do tego, by trafić w samo sedno. Ktoś, kto wie, czym jest istota, nie jest ot, takim sobie badaczem, ale jest badaczem esencji, a to już jest sprawa niebywale poważna. By zasygnalizować klasyczne rozumowanie stojące w tle manewru, na mocy którego literaturoznawstwo zostaje uznane za naukę nauk, zacytuję amerykańskiego badacza, Richarda van Oorta, autora eseju *The Critic as Ethnographer*:

Jeśli człowiek [*humanity*] definiuje się jako zwierzę używające kultury [*the culture-using animal*] kultura zaś definiuje się jako ten przedmiot, który domaga się symbolicznej interpretacji, to wynika stąd, że badania literackie stoją w centrum antropologii ufundowanej na tych właśnie przesłankach. Któż bowiem lepiej od badacza literatury jest przygotowany do tego, by szukać symbolicznego znaczenia, by czytać poza warstwą dosłowną, by pod spodem dostrzec głębsze, bardziej *uświęcone* [*sacred*] znaczenie?⁷

To pytanie oczywiście jest pytaniem retorycznym, a jego retoryka jest skądinąd całkiem uzasadniona. Badacze literatury, jako profesjonalni czytelnicy, rzeczywiście są nadzwyczaj skrupulatnie uzbrojeni do czytania tekstu ludzkiej natury. Tak zresztą do dziś definiuje się nauki humanistyczne: jako mozolne odcyfrowywanie tekstu ludzkiej natury, co jest kłopotliwe dlatego, że wtedy częścią tych nauk staje się także genetyka, której zasług w odczytywaniu ludzkiego kodu zachowań nie sposób przecenić.

Pytanie drugie, a mianowicie, czym jest antropologia l i t e r a t u r y, dotyczy kwestii pozornie tylko odmiennej. Pytamy tu bowiem już nie o to, czym zajmuje się antropologia literatury (literaturą rzecz jasna) i dlaczego (z powodów zasadniczych rzecz jasna), ale o to, co sprawia, że literatura sama jest fenomenem antropologicznym, a dokładniej: co określa antropologiczność literatury? Po bliższej inspekcji dochodzimy jednak do wniosku, że antropologiczność literatury polega na tym, że literatura jest miejscem ujawniania się ludzkiej natury, czyli – inaczej rzecz formułując – że dzięki literaturze człowiek dochodzi do swej własnej istoty. Ale co to znaczy, że dzięki literaturze człowiek j e s t człowiekiem? Odpowiedzi na to pytanie, wbrew pozorom, nie jest tak znowu wiele, albowiem skupiają się one wokół jednego – to prawda, że fundamentalnego – zagadnienia. Otóż człowiek jest człowiekiem dlatego, że u z y w a literatury j a k o n a r z ę d z i a do rozumienia świata i rozumienia samego siebie. Zarówno pisanie, jak czytanie literatury pozwala człowiekowi załatwić jakiś problem z samym sobą i z otaczającym go światem. Człowiek, powiadał Arystoteles, jest człowiekiem, gdy naśladuje innych, człowiek, powiadał Schiller, jest człowiekiem gdy się bawi, człowiek, powiada Wolfgang Iser, jest człowiekiem, gdy się bawi w naśladowanie. W każdym z tych

⁷ R. van Oort *The Critic as Ethnographer*, „New Literary History” 2004 no 4 (35), s. 622.

– i w masie innych – przypadków człowiek dochodzi do swojego człowieczeństwa gdy używa jakiegoś narzędzia do rozumienia świata. Nieważne jak to narzędzie zdefiniujemy. Może to być malarstwo, teatr lub literatura, może być też – po prostu – język. Ważne jest to, że bez niego człowiek pozostaje bezbronny w obliczu przerastającej go rzeczywistości.

Pozostaje jeszcze trzecie pytanie, wiążące literaturę z antropologią. Nie dotyczy ono już kwestii do czego człowiek używa literatury, albo też do czego antropolog używa literatury, lecz: co literatura może nam o człowieku powiedzieć. Ale i tu dochodzimy rychło do wniosku, że literatura mówi nam po prostu to, kim człowiek jest: jak kocha, jak nienawidzi, jak intryguje, jak pamięta i jak zapomina, jak je i jak śpi, jak mówi i jak bełkocze. I tu literatura jest miejscem ujawniania esencji człowieczeństwa. Tak zresztą była rozumiana od samego początku, zanim jeszcze powstał termin antropologia, który – *notabene* – jest wynalazkiem dość świeżym, bo nowożytnym, nieznanym nie tylko Homerowi, ale też Szekspirowi, który podobno człowieka wynalazł⁸. Człowiek mówi w literaturze o sobie samym, przedstawia sam siebie, odgrywa w literaturze swoje klęski i swoje uniesienia. Prawdę powiedziawszy, dopóki Mallarmé nie wymyślił, że literatura odgrywa tylko klęski i uniesienia języka, literaturę zawsze traktowano „antropologicznie”, to znaczy jako przestrzeń artykulacji tego, kim człowiek jest, nawet jeśli godzono się, że artykulacja ta zmienia się, gdy zmianie ulega język, który ją umożliwia. W tym sensie antropologia jako nauka o człowieku i jego zachowaniach chętnie zagląda do książek literackich, albowiem literatura jest interesującym dokumentem człowieczeństwa w działaniu, czy też – by rzecz sformułować bez żadnych osłonek – „źródłem badań antropologicznych”⁹.

Jak widać, wszystkie trzy pytania stawiane przez antropologię literaturze mają wspólną troskę. Jest nią odkrycie tego, jak to z człowiekiem jest naprawdę (nie dla kaprysu i nie dla okolicznościowego zaangażowania). A skoro prawda o człowieku odsłania się poprzez literaturę, to jasne jest, że pytanie podstawowe brzmi następująco: po co człowiekowi w ogóle literatura jest potrzebna? Dlaczego ją niepo-

⁸ Odsyłam oczywiście do książki H. Blooma o Szekspirze z podtytułem *The Invention of the Human*. Gwoli ścisłości powiedzmy, że po raz pierwszy terminu tego użył współczesny Szekspirowi Otto Casmann w latach 1594-1595 w dziele *Psychologia Anthropologica, sive Animæ Humanæ Doctrina* oraz w *Anthropologia. Pars II. hoc est de Fabrica Humani Corporis*.

⁹ Sformułowanie Thomasa G. Winnera, autora artykułu *Literature as a Source for Anthropological Research. The case of Jaroslav Hašek's „Good soldier Švejk”*, w: *Literary Anthropology. A new Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*, ed. by F. Poyatos, University of New Brunswick Press, New Brunswick 1988. To, wedle mojej wiedzy, jedna z pierwszych prób stworzenia nowej subdyscypliny literaturoznawczej pod nazwą antropologia literatury. Jest to książka, która rzadko pojawia się w przypisach antropologów literatury, choć już dwadzieścia lat temu zapowiadała powstanie „a new interdisciplinary area”, czego domaganie się dziś uznać należy już za banalny nietakt.

wstrzymanie wytwarza? Dlaczego ją czyta? Ale pytanie to ma także inną, znacznie dla nas trudniejszą postać. Po co nam literatura?

Po co literatura?

Krótki, internetowy anons, znajdujący się na stronie *German Anthropology Online*, opisuje książkę Wolfganga Isera *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* tak oto: „Studium to, po raz pierwszy opublikowane w roku 1993, rozpatruje literaturę jako zwierciadło antropologicznego (ludzkiego) oprzyrządowania [equipment] i rodzi taką formę rozumienia, która – wedle autora – nie może być uzyskana ani dzięki antropologii kultury, ani antropologii filozoficznej”.

Autor tego lapidarnego, acz znaczącego zapisu powiada, że literatura jest „a mirror of anthropological (human) equipment”. Oczywiście zwierciadło, w którym odbijają się narzędzia, samo jest narzędziem i tak właśnie – instrumentalnie – traktuje literaturę Wolfgang Iser, jeden z ojców-założycieli antropologii literatury.

Najogólniejsze tezy antropologicznego projektu Isera są następujące¹⁰. Tym, co określa stanowisko człowieka w świecie, jest jego fikcyjotwórstwo. Człowiek jest człowiekiem (a nie zwierzęciem) dlatego, że tworzy fikcje, czyli mediacyjne struktury wyobraźni, które pozwalają mu nie tylko zrozumieć świat, ale też zrozumieć samego siebie. Literatura – jako fikcja – to „zwierciadło, które pozwala człowiekowi zobaczyć siebie samego, odbitego w swoich wytworach [manifestations]”¹¹. Jeśli kultura to odpowiedź człowieka na wyzwanie otoczenia, to fikcja – wedle Francisa Bacona, ów „cień zadowolenia umysłu w tych kwestiach, którym zaprzecza natura rzeczy” („a shadow of satisfaction to the mind of man in those points wherein the nature of things doth deny it”) – jest scenariuszem działania, według którego człowiek stara się przechrzyć naturę¹². Iser odwołuje się tu do skondensowanego

¹⁰ W tym ogólnym sprawozdaniu korzystam z następujących źródeł: R. van Oort *The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology. An Interview with Wolfgang Iser*, w: „Anthropoetics” III, Fall 1997/Winter 1998 no. 2; W. Iser *Prospecting... oraz tegoż The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993). Zob. też przypis następny.

¹¹ W. Iser *What is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions*, w: *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, ed. by M.P. Clark, University of California Press, Berkeley 2000, s. 177. Tekst ten istnieje także od niedawna w polskim przekładzie: W. Iser *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2005 nr 6.

¹² W tym sensie fikcja jest urządzeniem, które pozwala interpretować symbolicznie (a więc odnosząc do symbolicznego, nieobecnego zmysłowo uniwersum znaczeń) to, co zwierzęta potrafią interpretować jedynie indeksalnie. Taka jest przynajmniej teza cytowanego już R. van Oorta. Zob. jego *The Critic as Ethnographer*, „New Literary History” 2004 nr 4.

sformułowania Becketta, „Live or invent”¹³, które komentuje następująco: „albo żyjemy – ale wtedy nie wiemy, co to znaczy żyć – albo chcemy wiedzieć, co to znaczy żyć i wtedy tworzymy wszelkiego rodzaju fikcje wyjaśniające, by uchwycić to, co jest wykluczone z porządku wiedzy”. Ale człowiek, poza tym, że stara się wyjaśniać to, co niezrozumiałe (tak powstaje wiedza), intensywnie stara się odkryć, czy może raczej zaprojektować dla siebie miejsce w nieprzychylnym świecie, tworząc go – za pomocą fikcji właśnie – na swoją miarę¹⁴. W tym sensie dzieło literackie – podobnie jak *transitional object* w koncepcji Winnicota – to „środek do wychodzenia poza to, w co jesteśmy pochwyceni” („a means of reaching outside of what we are caught up in”). Oznacza to, że literatura pośredniczy między nami a światem, przenosząc ze świata znane nam elementy i tworząc własny świat, wykraczający poza to, co znane z potocznego doświadczenia, ale i gotowy do zawłaszczenia przez naszą egzystencję. W ten sposób literatura ma do spełnienia jedną zasadniczą funkcję: interpretację świata zewnętrznego poprzez tworzenie struktur osłabiających jego obcość. W wywiadzie z Richardem van Oortem, Iser mówi:

Można używać literatury jako medium, by rozjaśnić to, dlaczego ludzie tak bardzo chcą być w sobie samych i jednocześnie poza sobą. Potrzebujemy fikcji by dojść do ładu z końcem i początkiem. Wiemy z pewnością, że się urodziliśmy i że umrzemy, ale nie mamy na ten temat ani żadnego doświadczenia, ani żadnej wiedzy.

Oznacza to, że fikcja literacka jest z a m i a s t wiedzy albo z a m i a s t doświadczenia, albo też jest strukturą, poszerzającą nasze doświadczenie lub wiedzę o ten obszar, który doświadczeniu albo wiedzy nie jest dostępny. W tym sensie można powiedzieć, że człowiek wynajduje sam siebie, gdy uczy się samego siebie przedstawiać, co oznacza też – wystawiać własne życie na scenie produkowanych przez siebie fikcji. Jak pisze Gabriele Schwab, komentująca teorię Isera, „fikcja to nasz niesamowity sobowtór [our uncanny double], odbijający ku nam to, czego w inny sposób nie moglibyśmy spostrzec”¹⁵. W ten sposób literatura umieszcza się po-

¹³ To samo, dodajmy, mówi Gombrowicz w liście do Juana Carlosa Gomeza, pisanym z Berlina 15 czerwca 1963 roku, pisał: „proszę zrozumieć, ja tu się jeszcze nie mogę znaleźć, na razie tylko jestem”. W. Gombrowicz *Listy do Juana Carlosa Gomeza*, przeł. E. Zaleska, „Literatura na Świecie” 2001 nr 4, s. 12-13 (podkreślenia Gombrowicza).

¹⁴ W triadycznej strukturze ludzkiej egzystencji, fikcję umieszcza Iser pomiędzy rzeczywistością [*das Wirkliche*] a wyobraźnią [*das Imaginare*], w ten sposób łągąc tradycyjną opozycję między rzeczywistością a umysłem. Fikcja, którą tworzy nasza wyobraźnia, jest interpretacją, za pomocą której rzeczywistość nabiera sensu. „W odniesieniu do świata empirycznego, wyobraźnia [*the imaginary*] jako odmienność [*as otherness*] to rodzaj świętego szaleństwa, które nie odwraca się od świata, ale weń interweniuje” (*Prospecting...*, s. 275).

¹⁵ G. Schwab „If Only I Were Not Obligated to Manifest”. *Iser's Aesthetics of Negativity*, „New Literary History” 2000 nr 1 (31), s. 73-74. W ten sposób Schwab nawiązuje do performatywnej koncepcji fikcji, która w koncepcji Isera została określona jako

między dwoma skrajnymi porządkami: między tym, co niepoznawalne i tym, co poznawalne doskonale, między życiem jako takim i wiedzą ścisłą¹⁶. Jako taka jest tożsama z naszą egzystencją, która podobnie dzieje się między dwoma biegunami: między arcyłudzkiem (jakby powiedział Nietzsche) życiem samym i całkiem nadludzką (jakby powiedział Arystoteles), kontemplacją, czyli teorią.

Antropologia i egzystencja

Literatura, jako „rozstrzygający sposób kształtowania kulturowej rzeczywistości [a decisive means of shaping cultural reality]”¹⁷, jest więc, według Isera, tożsama z egzystencją, a więc z tym, jak sobie człowiek radzi z doświadczeniem nagiego życia. Jeśli jednak nagięte życie jest sensu pozbawione, wiedza zaś powoduje utrwalenie i ujednoliconie sensu, to to, co mieści się między doświadczeniem a wiedzą – czyli fikcja – musi być z definicji niejako niezdeterminowana semantycznie. Ta nierozstrzygalność czy pęknięcie nie dotyczy jednak statusu ontologicznego fikcji jako struktury umieszczonej pomiędzy wyobrażonym a realnym, lecz ludzkiej kondycji, której fikcyjność, *facultas fictionis*, jest nieusuwalną cechą. Według Isera fikcja pośredniczy nie tylko między człowiekiem a światem, ale przede wszystkim między wiedzą a egzystencją i wpływa na „brak [bezpośredniego] dostępu człowieka do samego siebie”¹⁸. Owa mediacyjna struktura tworzy w podmiocie lukę, której nie da się zlikwidować odwrotem od egzystencji – ani w stronę czystego doświadczenia, ani w stronę doskonale przejrzystej samowiedzy. Fikcyjność jest zarówno przyczyną, jak efektem radykalnej przesunięcia podmiotu względem siebie samego, który – po to, by zrozumieć samego siebie – zmuszony jest nieustannie interpretować swoje własne fikcje. Tym, co się pojawia w fikcji, nie jest to, co należy do aktualnego doświadczenia, ale to, co w nim nieobecne. „Tym, co zostaje zainscenizowane” – pisze Iser – jest pozór czegoś, co nie może się uobecnąć” (FI, s. 298). Literatura spełnia więc tu funkcję negatywną¹⁹: zarówno wobec świata, którego nie przedstawia w postaci niezinterpretowanej, jak i wobec podmiotu, który zmusza do autoegzegezy. Ta nieograniczona ambiwalencja pokazuje, że literatura nie odpowiada na pytanie „jak jest?”, lecz tylko na py-

„inscenizacja”, *staging*. *Staging* można także rozumieć jako „wystawienie”, jak w rzadko już używanych zwrotach typu „wystaw sobie”, czyli „wyobraź sobie”.

¹⁶ Iser powie: „Inszenizacja [*staging*] staje się sposobem, który osiąga maksimum efektu wówczas, gdy wiedza i doświadczenie jako sposoby odkrywania świata dochodzą do granicy swojej skuteczności” (FI, s. 298).

¹⁷ W. Iser *Prospecting...*, s. 283.

¹⁸ Iser idzie tutaj za Helmutem Plessnerem i jego odróżnieniem między „byciem” i „posiadaniem siebie”. Można jednak także tu wskazać także na konceptualne zaplecze Freuda, pozbawiającego podmiot jego jednorodnej, świadomej struktury.

¹⁹ Celnie pisze o tym cytowana już G. Schwab.

tanie „jak mógłbym jeszcze inaczej zinterpretować świat i siebie?”, nieustannie przesuwając pozycję, z jakiej ktokolwiek zechce sobie zadać to pytanie.

Antropolog i (jego) egzystencja

Ta kwestia prowadzi mnie do kluczowego zagadnienia, zamykającego mój wywód. Na pytanie, co łączy antropologię z literaturą, odpowiadam doprowadzając do końca sugestie Isera. Jest to egzystencja, sfera pośrednia między nagim życiem i wiedzą konceptualną. Od życia i od wiedzy dzieli ją przepaść interpretacji, czy – jak mówi Iser – fikcji. Samo życie nie daje się zinterpretować i jest jak Gombrowiczowski czarny nurt pozbawiony sensu. Wiedza, owszem pozwala na obłaskawienie tego nurtu, jednak broni przed jego dotknięciem. Powiedziałbym więc, parafrazując nieco Kanta, tak oto: egzystencja bez życia jest pusta, albowiem musi ona coś interpretować, jednak wiedza bez egzystencji jest martwa, albowiem nie interpretuje niczego.

Jeśli, jak powiadają antropologowie literatury, literatura jest nie tylko formą doświadczenia lub poznania rzeczywistości, ale też „refleksją nad tym kim jesteśmy”, to cóż mamy począć z egzystencją, my wszyscy, którzy zajmujemy się literaturą? Oczywiście możemy z a j m o w a ć s i ę egzystencją, jak zajmujemy się amfibrachem czy modernizmem i wtedy egzystencja, najczęściej zresztą mylona z życiem samym, jest wdzięcznym obiektem badań. Jeżeli jednak człowiek jest człowiekiem dlatego, że u ż y w a literatury j a k o n a r z ę d z i a do rozumienia świata i rozumienia samego siebie, to czy badacz literatury, który z używania literatury właśnie uczynił swój zawód i swoje powołanie, może obronić się przed wpływem literatury? Co mamy począć z n a s z ą w ł a s n ą e g z y s t e n c j ą, a więc – powtórzę – z tym jak interpretujemy nie tylko literaturę, ale i świat? Uznać ją za obszar uchylający się dyskusji, a więc ją zlikwidować? Uważam, że w perspektywie antropologicznej nie ma różnicy między literaturą, fikcją i egzystencją. Egzystencja jest bowiem przestrzenią, w której człowiek, chcąc sam siebie zrozumieć, wytwarza literaturę i inne fikcje, do jakich należy także antropologia, rozumiana jako dyskurs człowieka o człowieku. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z taką oto sytuacją: jeśli antropolog zmierza do wiedzy pewnej, która pozbawi go interpretacyjnej ambiwalencji i pozwala wyciszyć inne niż jego języki, to traci jednocześnie swój przedmiot (literaturę). Kiedy jednak uzna, że jego jednostkowe doświadczenie jest nieprzekazywalne, to także – fetyszyzując życie samo – uniemożliwi sobie dyskursywny dostęp do literatury. Rozwiązaniem pośrednim jest uznanie, że badanie literatury niczym się od literatury nie różni. Obydwa dyskursy zanurzone są w egzystencji, która – powtórzę – jest językowym żywiołem samorozumienia.

Jeśli literatura nie odpowiada na pytanie „jak jest?”, lecz tylko na pytanie „jak jeszcze inaczej mógłbym zinterpretować świat i siebie?”, nieustannie przesuwając pozycję, z jakiej ktokolwiek zechce sobie zadać to pytanie, to ta zasadnicza atopiczność określa także reguły zachowania antropologii literatury. Nie ma jednego

miejsca, z którego można zadawać pytania literaturze, a zmienność pozycji eliminuje utrwalenie granic między dyscyplinami, a nawet ustalenie granic samej antropologii. Z tego powodu status antropologii literatury wydaje się wielce dwuznaczny. Gdy – wpatrzona w literaturę – zlikwiduje swoje niemobilne „centrum dowodzenia” i zrezygnuje z przekonania, że jest tylko jedną z wielu figur egzystencji, wówczas podetnie gałąź, na której siedzi i zniknie jako osobna dyscyplina. Gdy jednak swoje centrum dowodzenia obwaruje nieprzeniknionym murem, w przekonaniu, że jest mocną nauką, z osobnymi procedurami i regułami legitymizacji, wówczas straci, tak uważam, dostęp do swego przedmiotu. Mówiąc inaczej, paradoks wpisany w antropologię literatury jest taki oto: albo jest antropologią letnią i wtedy nic nie wie o swoim przedmiocie, albo jest antropologią gorącą i wtedy nie troszczy się o samą siebie. Każdy wybiera, co lubi.

Abstract

Michał-Paweł MARKOWSKI
Jagiellonian University (Kraków)

Anthropology and literature

This article attempts at replying to the question of how anthropology relates to literature. Elaborating on Wolfgang Iser's suggestions, the author states that literature has a single basic function to perform, and that is, to interpret the outside world by creating structures weakening its strangeness. What anthropology strives for, in turn, is to grasp the essence of human being through analysing its products or creatures. The shared area for both types of discourse is their being submerged in existence – understood as a linguistic element of self-understanding, an intermediate sphere between the naked life and conceptual knowledge.

Ryszard NYCZ

Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia

I.

Traktuję swą wypowiedź raczej jako kolejny głos w toczącej się rozmowie o generalnych przesłankach czy powodach antropologizowania badań literackich, a także uprawiania pokrewnych postaci refleksji literaturoznawczej, niż jako okazję do przedstawienia czy przetestowania konkretnych rezultatów analiz w stopniowo „standardyzującym się” antropologicznym duchu, choć z pewnością właśnie te ostatnie przesądzić mogą o sensowności i poznawczej efektywności całego przedsięwzięcia. Rozmowa ta trwa już w naszym środowisku od paru co najmniej lat, wcześniej poprzedzana indywidualnymi poszukiwaniami poszczególnych badaczy, jak również oczywiście wielokierunkową i bardzo obfitą ilościowo refleksją w literaturoznawstwie i humanistyce na świecie. Jakkolwiek przyniosła ona, jak dotąd, wiele niekiedy bardzo wartościowych opracowań i oryginalnych idei, to nie doprowadziła tymczasem, mam wrażenie, do rezultatów o zasadniczo przełomowym, a przy tym perspektywicznym znaczeniu. Sądzę, że jedną z przyczyn jest łączne rozpatrywanie – i w konsekwencji mieszanie z sobą – orientacji pokrewnych wprawdzie zarówno w swym sprzeciwie wobec modelu nowoczesnej teorii, jak i w zainteresowaniu pozaformalno-strukturalnymi wymiarami tekstu i całej literatury, pojętej przy tym w szerokim, historycznie zmiennym znaczeniu (nie-sprowadzalnym do modelu fikcyjnego), lecz poza tym istotnie różniących się i w genezie, i w założeniach, i praktykowanej badawczej specyfice. Trzy tytułowe określenia sygnalizować mają właśnie trzy znacząco odmienne inicjatywy badawcze, których odrębność (relatywną oczywiście) warto, w moim przekonaniu, dostrzec i respektować.

Nycz Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury...

2.

Poszukiwania antropologiczno-literackie mieszczą się oczywiście w centrum tych ogólnych przemian zwanych nieprecyzyjnie zwrotem antropologiczno-kulturowym. Stosowana w ich ramach terminologia – antropologia literatury i/lub literacka antropologia, a także antropologiczna poetyka – nie dość, że jak to u nas już w zwyczaju, nie najbardziej fortunna, to na dodatek trochę jest zdradliwa. Być może ma to przyczyny w tym, że studia antropologiczno-kulturowe (etnograficzne, etnologiczne) wyrosły w drugiej połowie XIX w. przede wszystkim z niefikcyjnego piśmiennictwa literackiego i studiów literackich okopały się później tak skutecznie na szanach empirycznych badań społeczno-kulturowych, że dziś (mimo interpretacyjnego zwrotu i krytycznych przewartościowań własnych założeń) ciągle uchodzą za przedmiot zazdrości i wzór naukowości oraz empirycznego zakorzenienia badań humanistycznych, z trudem godząc się ze swą literacką genealogią, jak też konsekwencjami własnej tekstualnej praktyki.

Nie wchodząc w szczegóły ani w dyskusję dotyczącą rozmaitych wartościowych prób rozwiązań (rzetelny ich przegląd dała niedawno M. Rembowska-Płuciennik, 2006), zakładam ogólnie, że nie chodzi nam ani o oddawanie w pacht antropologom naszego kłopotliwego, bo coraz trudniej uchwytne przedmiotu (a więc o uprawianie antropologii literatury jako jednej z poddyscyplin antropologii kultury), ani też o podejmowanie ryzykownych prób literaturoznawczego – a więc, jak powiedzą z pewnością fachowcy, amatorskiego – uprawiania antropologii w ramach literackich badań (a takie skojarzenia budzić może antropologia literacka). Poetyka antropologiczna zaś radzić sobie musi z inną dwuznacznością; raz odnoszona do analizy cech antropologicznego dyskursu, kiedy indziej do charakterystyki literackich artykulacji czy kulturowych inwariantów antropologicznych „powszechników”.

Mimo tych dwuznaczności jasna jest oczywiście intencja odróżnienia antropologii literatury (jako nauki o antropologicznych podstawach, funkcjach, uwarunkowaniach literatury i jej uczestników) od literackiej antropologii jako wiedzy o antropologicznych wymiarach i postaciach specyficznie literackich struktur i kategorii. Podobnie jak w pełni zrozumiała wydaje się intencja zaprojektowania antropopoetyki (czy poetyki antropologicznej) jako zaadaptowanej do potrzeb dzieła literackiego metodologii antropologicznej służącej analizie głównych pojęć i cech struktury dzieła literackiego, jak też repertuaru literacko-wyobraźniowych form antropologicznej samowiedzy. Sądzę wszakże, iż niezależnie od wysiłku obrony własnej specyfiki literacka antropologia (może należałoby dodać: godna tego miana) musi jednak ostatecznie zostać oparta na stricte antropologicznych fundamentach, pryncypiom antropologicznym podporządkować własne zainteresowania, a także profilować czy modelować w ich perspektywie rozumienie statusu, zadań i zasadniczych cech literatury (co oczywiście nie dla wszystkich musi być powodem do zmartwienia).

Bardzo dobrze to widać w studium *Czym jest antropologia literatury?*, jednym z ostatnich na ten temat tekstów Wolfganga Isera, jednego z pionierów i założy-

cieli XX-wiecznej literackiej antropologii. W swej tyleż ciekawej, co złożonej, by nie powiedzieć zagmatwanej argumentacji Iser uprzątnia, po pierwsze, że nie da się odłączyć analizy charakteru antropologii literackiej od założeń bardziej podstawowych typów tej dyscypliny, przede wszystkim antropologii kulturowej i filozoficznej oraz przyrodoznawczej (o której w badaniach nad literaturą często się zapomina). Po drugie uświadamia, że każda z tych odmian antropologii – powiedzmy: jako nauki o pochodzeniu, cechach, fazach i postaciach rozwoju (odpowiednio): człowieka/ kultury/ literatury – zawiera w centralnym punkcie swych założeń wyjściowych niewiadomą, rodzaj luki informacyjnej, którą wypełnić usiłują teoretyczne hipotezy o czasem wysoce spekulatywnym charakterze. Luka ta jest tyleż ostatecznie nieusuwalna, co wymagająca niezbędnego wypełnienia. W rezultacie rozwój tych nauk dokonuje się nierzadko poprzez dokonywanie kolejnych przewrotów w założycielskich „fikcjach”, hipotetycznych konstruktach wyjaśniających narodziny, kryterialne cechy i prawidłowości rozwojowe badanego zjawiska (człowieka, kultury, literatury).

Tego rodzaju intrygującą, nader spekulatywną, ale przy tym zdecydowanie produktywną analitycznie hipotezę przywołaną przez Isera jest Erica Gansa (twórcy antropologii generatywnej) koncepcja założycielskiej sceny

polowania, w której uzbrojeni w prymitywną broń myśliwi spoglądają na siebie ponad ciałem ofiary [...] a ich ręce wyciągane ku przedmiotowi pożądania zatrzymują się w pół drogi, ze strachu przed odwetem ze strony pozostałych myśliwych. Wahanie to zmienia gest przywłaszczenia w akt desygnacji, a z ciała czyni źródłową scenę reprezentacji.

W ten sposób – komentuje Iser – „akt reprezentacji, stanowiący odroczenie konfliktu, okazuje się być fikcją wyjaśniającą odrębność rodzaju ludzkiego od królestwa zwierząt”. A jeśli tak, to znaczy, jeśli uznać, iż „u źródeł kultury zachodzi odroczenie przemocy przez przedstawienie, czyli podstawienie znaku w miejsce rzeczywistości” (Iser 2006), to kluczowe miejsce i zadanie literatury nie jest już trudne do odnalezienia. Literatura bowiem nie tylko tworzy wyobrażeniowy model ludzkiego pożądania ale sama jest prototypowym przykładem zastępczego (bo fikcyjnego) spełnienia (a sublimacja owa tyleż go odwleka co podsyca), dzięki któremu możliwe są narodziny, trwanie i rozwój kultury.

W tej perspektywie staje się zrozumiałe przyznanie kluczowej roli literaturze jako fikcji (fikcyjnej reprezentacji), a następnie poszukiwanie jej specyfiki w odróżnieniu naukowych fikcji wyjaśniających, które stabilizują i uspołniają porządek rzeczywistości od fikcji „odkrywających” (eksploracyjnych), transgresywnie przekraczających i rozszczeplających wszelkie porządki przeszłe i teraźniejsze, antycypując zarazem przyszłe możliwości. Literatura staje się tutaj świadectwem ludzkiego dążenia do transgresji, które nie wzdraga się przed żadnym konfliktem, a równocześnie zapewnia poczucie bezpieczeństwa płynące z władzy tworzenia nowych znaczeń i odkrywania nieprzewidywalnych możliwości. Rozważenie zatem roli i cech literatury w tym porządku wcale nie prowadzi – i to jest trzeci wniosek, który wyeksponować chciałbym z przekonującej w tym względzie argumenta-

cji Isera – do przyznania jej szczególnych poznawczych walorów („fikcji literackich nie tworzy się dla pojmowania rzeczywistości”, jak sam powiada – Iser 2006), lecz do uprawomocnienia racji bytu literatury w zaspokajaniu/podsycaniu fundamentalnych potrzeb człowieka; można by powiedzieć – w jej statusie zdecydowanie służebnym acz wzniosłym.

3.

W obserwowanym odwróceniu od uprawiania badań literackich w oparciu o założenia nowoczesnej teorii literatury i zwrocie do literackiej antropologii nie zawsze jednak, mam wrażenie, o nią przede wszystkim chodzi, co łatwiej dostrzec wtedy, gdy spojrzymy na badania literackie jako na część procesu ogólniejszych przemian, którym podlega humanistyka, a co (prócz innych przyczyn) związane jest z symptomatyczną, a zaraźliwą (bo i lokalną i globalną w humanistyce) tendencją do zanikania dotychczasowej dyscyplinowej specyfiki, ufundowanej przez stu laty na odrębności przedmiotu i metody. O wielu cechach tej tendencji była już niejednokrotnie mowa; tu jednak chciałbym wskazać na niektóre rzadziej omawiane jej właściwości.

Zauważmy bowiem, co dzieje się z przedmiotem. Tendencja do kwestionowania istnienia odrębnych, zewnętrznych przedmiotów badania jako hipostaz pozbawionych empirycznego osadzenia pojawia się w większości nauk humanistycznych i społecznych: nie ma społeczeństwa (struktury społecznej), powiada Bruno Latour (Latour 2005 i wielu innych socjologów) – to właśnie reifikowanie sfery społecznej odpowiedzialne jest za przesłanianie empirycznej dynamiki i relacyjnej złożoności zjawisk. Nie ma jednej historii obiektywnego przebiegu dziejów, powiadają nowi historycy, czekającej na odkrycie, postrzeganej z uniwersalnej perspektywy, poddanej uniwersalnym prawidłowościom. Jeśli zaś chodzi o literaturoznawstwo, to nie tylko literackość już dawno przestała być uznawana za właściwy przedmiot nauki o literaturze (jak chciał Jakobson), ale też przestało nim być pojęcie literatury jako dziedziny estetyczno-językowej fikcji (obejmujące też poezję, zredukowaną, jak uznawali nowocześni, zasadniczo do liryki pojętej jako bezosobowy i pozasytuacyjny „język w języku”). Mocniejsze okazało się tradycyjne przeświadczenie, że literatura (także nowoczesna) jest zawsze czymś więcej niż autonomicznym systemem czy strukturą literackich chwytów osobiście kodujących przekaz.

Nie ma w końcu też – argumentują współcześni językoznawcy oraz filozofowie języka – języka jako tworu zewnętrznego, odrębnego i niezależnego od człowieka, oderwanego od jego biologicznego-cielesnego wyposażenia, społecznych uzusów i historyczno-kulturowego osadzenia. Jeśli opowiadamy się za tego rodzaju esencjalistyczną tradycją pojmowania języka, to być może dlatego, że – jak argumentuje Donald Davidson:

pozostajemy pod wpływem myśli, że język – szczególnie gdy jego nazwę zapisujemy jak w angielskim wielką literą – jest pewnym rodzajem tworu społecznego, który – w liczbie

jednego albo większej ilości – każdy z nas abonuje niczym usługi telefoniczne, i który jest stąd zewnętrzny w stosunku do nas w tym sensie, w jakim nasze narządy zmysłów zewnętrzne nie są. Zapominamy, że nie ma czegoś takiego jak język poza dźwiękami i znakami, jakie ludzie produkują, oraz nawykami i oczekiwaniami, jakie są z tym związane. (Davidson 2007)

Z tym właśnie procesem powolnego zanikania dotąd jednorodnego odrębnego przedmiotu poszczególnych gałęzi humanistyki związany jest w dużej mierze, jak sądzę, kryzys nowoczesnej teorii (systemowego myślenia teoretycznego, metody o uniwersalnym w obrębie danej dziedziny zastosowaniu), obwinianej o nieuprawnione generalizacje, totalizujące roszczenia oraz o homogenizację złożonego bogactwa kulturowych faktów, a ogólniej – to najpoważniejszy bodaj zarzut – o izolację od konkretnego doświadczenia i brak empirycznego zakorzenienia.

Upubliczniona ostatnio w książce przygotowanej w krakowskim środowisku koncepcja kulturowej teorii literatury (będąca jedną z wielu podobnie zorientowanych inicjatyw) była, można powiedzieć, dość zdroworozsądkową (choć dla niektórych zbyt zachowawczą, dla innych nazbyt śmiałą) propozycją przyjęcia ukierunkowanej lecz otwartej formuły badań na okres przejściowy (Markowski, Nycz 2006). Mówiąc najogólniej, najważniejsze były tu trzy motywacje. Po pierwsze, powstrzymanie procesu „dedyscyplinizacji”, wynikającego z tendencji do wchłonięcia literaturoznawstwa nie tylko (czy nie tyle) jednak przez antropologię, lecz także (a w tym przypadku może przede wszystkim) przez badania kulturowe, które skłaniają do uznania, że kulturoznawcza teoria i metodologia winny mieć status nadrzędny wobec dyscyplin bardziej szczegółowych (tu: jako poszczególnych nauk o kulturze). Ze studiami kulturowymi zdarzyło się zresztą coś podobnego, co z antropologią; również one wyrosły przede wszystkim z literatury oraz egzocentrycznie (tzn. głównie socjologicznie, historycznie, kulturowo) zorientowanych badań literackich, a przed mniej więcej półwieczem zaczęły się stopniowo, ale zdecydowanie usamodzielniać, stopniowo rozszerzając problematykę badawczą oraz narzędzia służące jej analizie i równolegle marginalizując stricte literacką specyfikę. Dziś eksponują własną interdyscyplinarność (wypierając się zazwyczaj swej „literackiej” genezy), a literaturę traktują bez przywilejów, instrumentalnie. Staje się ona po prostu jedną z niezliczonych postaci form kultury, pojętej przy tym zdecydowanie szeroko, a niehierarchicznie i niewartościująco (co w praktyce prowadzi do uprzywilejowania form kultury popularnej).

Po drugie, chodziło o przywrócenie kulturowego osadzenia badaniom literackim poprzez (a) wskazanie, że to, co kulturowe, nie sytuuje się na zewnątrz, lecz stanowi niezbywalne wewnętrzne wymiary i kategorie literaturoznawczych i literackich zjawisk; oraz (b) o włączenie w zakres literaturoznawczego instrumentarium repertuaru problemowego i kategoriałnego badań kulturowych (rasa, klasa, płeć kulturowa, wiek, etniczność, władza itd.), które nowoczesna teoria ekskludowała jako zewnętrzne i „nieczyste” (antropologia stanowić tu może tylko jeden z wielu zaadaptowanych „języków” nauk humanistycznych), a które kulturowa teoria poddaje analizie we własnych kategoriach (tekst, gatunek, narracja, fikcja,

performatywność, interpretacja itd.). A po trzecie – o restytuowanie poznawczych funkcji literatury oraz jej badania poprzez: (a) zakwestionowanie jej redukcji do laboratorium językowych eksperymentów i technicznych reguł komunikacyjnej gry; oraz (b) wskazanie, że cechujące ją tekstowe (dyskursywne) udostępnianie realności, tyleż spokrewnia literaturę z obiektami innych humanistycznych dyscyplin, co od nich odróżnia. Te inne bowiem korzystają z możliwości konfrontacji tekstowo z pozatekstowo udostępnianą realnością, natomiast kulturowe literaturoznawstwo (w aspekcie dla niego specyficznym) konfrontuje różne wersje tekstowo udostępnianej realności – przez co w konsekwencji czyni m.in. ośrodkiem zainteresowania samą naturę oraz retoryczne procedury owego dyskursywnego udostępniania tego, co rzeczywiste.

Nasuwa się uwaga, że w tej sprawie – statusu badań literackich, literackiego (i literaturoznawczego) poznania oraz związanego z tym problemu dyscyplinowej „tożsamości” – mamy być może do czynienia, prócz zwrotu antropologiczno-kulturowego, z jeszcze jednym zwrotem. Można by go nazwać poznawczym, by wskazać na odejście od prymatu spoglądania na literaturę w kategoriach komunikacyjnych oraz dominowania funkcji komunikacyjnej (w wąskim, „hydraulicznym” jej rozumieniu – zob. jednak inne jej ujęcie: Winkin 2007) nad poznawczą w badaniu literatury i języka. Nie chodzi w nim jednak tylko o zwykły powrót do refleksji nad poznawczymi zadaniami literatury (reprezentacja społecznej wiedzy o świecie, eksploracja jego tłumionych, mistyfikowanych czy marginalizowanych aspektów, testowanie wyobraźniowych modeli struktur poznawczych i in.). Właściwością poznania literackiego byłoby raczej to, że sytuuje się ono poza dualizmem poznawania i komunikowania, reprezentacji wiedzy i sposobu jej przekazywania, a jego (relatywną) osobliwością byłaby zapewne nierozdzielność przedmiotu oraz sposobu jego rozpoznawania, ujmowania i interpretowania. Wiele wskazuje na to, że kulturowe literaturoznawstwo negocjować musi tę swoją względną autonomię i tożsamość przede wszystkim właśnie z interdyscyplinarnymi studiami kulturowymi. Jak się zdaje, musi też przystać na to, iż jego przedmiotem jest nie tyle „sama” literatura (w jej tradycyjnym, elitarystycznym znaczeniu), ile raczej „to, co literackie” (Widdowson 1999), a metodą czy raczej metodami – literaturoznawcza analiza dyskursywnych (narracyjnych, retorycznych, performatywnych etc.) cech procesów i obiektów kulturowych.

4.

Proponując nazwę „poetyka doświadczenia” na określenie trzeciej tendencji badawczej, mam na uwadze kilka różnorodnych czynników. Jako pierwszy impuls wymienić należy odpowiedź na potrzebę przywrócenia empirycznego wymiaru badań literackich a przede wszystkim samej literatury i czytelniczego z nią kontaktu. W ostatnich latach jesteśmy świadkami tryumfalnego powrotu kategorii doświadczenia jako istotnej a niekiedy centralnej – a przy tym rzeczywiście transdyscyplinarnej – problematyki wszystkich właściwie nauk humanistycznych i spo-

lecznych (zob. Nycz, Zeidler-Janiszewska 2006): socjologii (Giddens), psychologii (Bruner), historii (Ankersmit), filozofii (Agamben), estetyki (Shusterman), historii idei (Jay), historii kultury (Berman), językoznawstwa (Lakoff i Taylor), filozoficznej interpretacji literatury (LaCapra, Lacoue-Labarthe). Z natury rzeczy odgrywać ona musi także ważną rolę w antropologii i w badaniach kulturowych, jakkolwiek w tej pierwszej głównie w zakresie jednego z „uniwersaliów” badawczych oraz metodologicznego problemu translacji „żywego doświadczenia” na etnograficzny „gęsty opis”; w tych drugich zaś na ogół w aspekcie swego poznawczego wymiaru. W nurcie tu omawianym chodzi natomiast o uwzględnienie również wiedzy pre- i poza-kognitywnej, obejmującej nie tyle sferę idei, rozumienia i samowiedzy, co przede wszystkim obszar emocji, aintelektualnych doznań oraz nawyków zmysłowych (z kwestią wizualności, przedstawień obrazowych, na czele), a skoncentrowany zawsze wokół do tego, co konkretne, osobliwe, pojedyncze.

Wśród wielu trudnych wyzwań i problemów w tej dziedzinie do najważniejszych należą m.in. zadania reinterpretacji kategorii bezpośredniości, sposobu powiązania tego, co zmysłowo-cielesne z tym, co myślowo-dyskursywne, a także – może nawet przede wszystkim – poszukiwanie niedualistycznego sposobu opisu odnoszenia się języka do rzeczywistości. W przywoływanym tu już eseju, będącym jedną z ostatnich prac filozofa, Davidson m.in. ciekawie argumentuje przeciw kluczowej, a istotnie „dualizującej” metaforze „widzenia poprzez język”, a więc koncepcji języka jako medium w każdym z jej trzech głównych wariantów: języka jako przesłony izolującej nas od rzeczywistości, jako jej zniekształconego obrazu oraz jako jej neutralnego obiektywnego opisu czy przedstawienia. I dowodzi – przekonująco (dla mnie), że daleko trafniejszym przybliżeniem jego natury jest w tym względzie metafora organu:

Nie widzimy świata poprzez język, tak samo jak nie widzimy świata poprzez nasze oczy. Nie patrzymy *przez* oczy, lecz *oczyma*. Nie wyczuwamy rzeczy przez palce i nie słyszymy przez uszy. Lecz owszem, w pewnym sensie *rzeczywiście* widzimy rzeczy poprzez oczy – to znaczy dzięki ich posiadaniu. [...] Istnieje pewna sensowna analogia pomiędzy posiadaniem oczu i uszu a posiadaniem języka: są one organami, dzięki którym wchodzimy w bezpośredni kontakt z naszym otoczeniem. Nie są pośrednikami, ekranami, mediami czy oknami. [...] Język jest organem percepcji propozycjonalnej. Widzenie widoków i słyszenie dźwięków nie wymaga myślenia o treści propozycjonalnej; uświadomienie sobie, jakimi rzeczami są, owszem; i ta umiejętność rozwija się wraz z językiem. (Davidson 2007)

Zatrzymałem się przy tych późnych ideach wybitnego filozofa języka nie tylko dlatego, że dobrze współbrzmiały z ustaleniami współczesnego językoznawstwa (w tym kognitywnego, neurosemiotyki i in.), filozofii języka (Mitterer, Rorty, zob. Bińczyk 2007) i poetycką samowiedzą (zwłaszcza poety typu Leśmianowskiego, który głosi właśnie, że „słowami w świat wygląda”), ale też z tej przyczyny, że oferują warte sprawdzenia wskazówki poradzenia sobie ze wspomnianymi trudnościami, w tym także proste kryterium prawomocnego zasięgu językowych analiz. Niezależnie bowiem od potrzeb i pokus zwrócenia się ku pozajęzykowym dziedzinom – ku sferze obrazów, emocji, cielesności, tzw. bezpośredniego do-

znania czy doświadczenia... – to wszędzie tam, gdzie pytamy o to, czym są i co znaczą te zjawiska, odnajdujemy się niezawodnie na powrót w obszarze językowego rozumienia.

Innym istotnym impulsem jest potrzeba spojrzenia w tej perspektywie na literaturę jako na formę (repertuar form, postaw, strategii) artykulacji doświadczenia (a zatem trochę „od podszewki”). Oznacza to m.in. odwrót od rozumienia poetyki w sensie upowszechnionym przez strukturalizm, tzn. jako nauki o możliwościach literatury i regułach produktywności sensotwórczych struktur (vide na przykład *Poetyka* Todorova) – i powrót do jej starszego, bardziej empirycznego pojmowania jako wiedzy o rzeczywistych (zrealizowanych), formalnych środkach (formach i sposobach) organizacji doświadczeniowo-wyobraźniowego materiału twórczego. Tyle, że jest to dziś oczywiście poetyka o wiele bardziej, niż niegdyś, spluralizowana, wielopostaciowa, idiosynkratyczna (Burzyńska 2006). Użyte w tym kontekście określenie „poetyka doświadczenia” odnosić się ma, ogólnie biorąc, do charakterystyki tych postaci, cech oraz zasad organizacji form literatury, które nie tylko modelowane są na specyficznych „procedurach” empirycznych procesów robienia/zyskiwania doświadczenia, lecz także mogą dla niektórych sposobów jego przebiegu pełnić rolę konstytutywną, wzorcową, modelującą.

Jak zauważył ongiś Heidegger, w doskonale związanych i precyzyjnych zarazem formułach, „zrobić z czymś doświadczenie oznacza, że to coś nam się przydarza, spotyka nas, ogarnia, wstrząsa nami i nas przemienia”; „oznacza, że to, ku czemu będąc w drodze sięgamy, aby to osiągnąć, samo nas dosięga, dotyczy nas i zajmuje, o ile zawraca nas ku sobie” (Heidegger 2000, s. 113, 129). Otóż doświadczenie, które dochodzi do głosu (artykulacji, zapisu) w literaturze, a następnie aktywizuje się w lekturze ma właśnie taki charakter: „całopsychocieleśny” (wedle określenia Danuty Danek; czyli hybrydyczny, bo zarazem: cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy); współ-tropiczny (jako rodzaj paradoksalnej wzajemnie związanej „pasywnej aktywności” doświadczonego i doświadczanego); oraz transformacyjny (wobec i rzeczy i podmiotu).

Osobliwość doświadczania (jako specyficznej interakcji – o charakterze sprzężenia zwrotnego – pomiędzy jednostką a otoczeniem, społeczeństwem i naturą) polega, po pierwsze, na tym, że to, ku czemu w doświadczeniu się zwracamy, aby to zidentyfikować (zaznać, pojąć, przyswoić, przedstawić), samo niejako przejmując inicjatywę: pociąga nas ku sobie, podporządkowuje sobie nas i w nas ingeruje, ovlada nami i wstrząsa. Po drugie, skoro uczestnicząc w owym „bliskim spotkaniu” z tym, co się wydarza w doświadczeniu, jednostka nie jest w stanie zachować statusu zewnętrznego, zdystansowanego obserwatora, to po jego zakończeniu staje się raczej jednostkowym i unikatowym nosicielem tego, co przeniknęło do jego wnętrza z dookoła zewnętrza, aniżeli neutralnym medium reprezentacji, tego, co wobec niego uprzednie i niezależne. Po trzecie, możliwość bezpiecznego wydobycia się z ubezwłasnowolniającej sytuacji uczestnika doświadczenia uzyskuje jednostka (obciążona balastem zdobytej właśnie doświadczeniowo wiedzy) jedynie dzięki wsparciu na „ramieniu drugiego”, na wspólnotowym uniwersum (współ-

nym języku, wyobrażeniach, systemie pojęciowym), który indywiduum przywraca intelektualny dystans i osobową autonomię, wyposaża je w narzędzia artykulacji i rozumienia czy racjonalizacji tego, co uwewnętrznione w doświadczeniu, i w końcu na powrót eksterioryzuje nieludzkie jako nieprzyswojone jego substancjalne zewnątrz.

Jak się zdaje, trajektoria, fazy, cechy tego procesu wydarzania się doświadczenia odznaczają się specyfiką, która zapewnia mu rozpoznawalność i odrębność w stosunku do innych typów egzystencjalno-poznawczych działań. Pojęcie doświadczeniowej poetyki odnosiłoby się w tej perspektywie do opisu zarówno konkretnego wariantu prototypowej „fabuły” wydarzania się doświadczenia, jak i do specyficznego charakteru procesu doświadczeniowej referencjalności, przebiegającego trajektorie podobną wstęde Möbiusa (od zewnętrznego odniesienia przez jego „tropiczne” uwewnętrznienie po nowe, ewokatywne uzewnętrznienie indeksalnej więzi z rzeczywistością).

Zauważmy, iż taką właśnie elementarną strukturę ma doświadczenie w literaturze, poczynając od jego archetypicznego modelu u Homera jako ryzykownego wystawienia na próbę (niebezpieczeństwo) w spotkaniu Odyseusza z syrenami, gdzie przed śmiertelnie niebezpiecznymi konsekwencjami ich kusicielskiego śpiewu – tego zewu otchłannej rzeczywistości – ochroniły owego pierwszego mitycznego eksploratora ludzkiego doświadczenia i jego towarzyszy specjalnie zadzierzgnięte więzy ich małej wspólnoty. Mit zwraca też naszą uwagę na wzajemną asymetrię (skrajnych postaci) doświadczenia przez człowieka nieludzkiego – albo doświadczenie niszczy człowieka nim owładniętego, albo realne znika (niczym popełniające samobójstwo syreny), gdy człowiek mu się opiera. Jak zaś podpowiada inny mit, jedynie poezja ma władzę odwodzenia człowieka od pokus owego pierwotnego zmysłowo-popędowego świata i sublimowania pożądania w estetyczną kontemplację (śpiew i gra na lirze Orfeusza tłumiące Argonautom głos syren).

Aby dać prosty przykład oczywistej obecności tej problematyki w literaturze, a także świadectwo ograniczonego zasięgu „anestetycznej” (w sensie: conceptualnej, odizolowanej od zmysłowego doświadczenia – Shusterman 2007, s. 196) ideologii awangardy XX wieku, przywołam najpierw znaną głosę Przybosa o Mickiewiczowskim dystychu o słoneczniku z *Pana Tadeusza*: „Kragły słonecznik licem wielkim, gorejącem / Od wschodu do zachodu kręci się za słońcem”. A oto komentarz Przybosa:

to poezja absolutna, czyli takie przeniknięcie słowami rzeczy, że nie czuje się najmniejszego dystansu między tym zdaniem a rzeczywistością poza nim; nie ma różnicy między tym zestrojeniem słów a słonecznikiem kręcącym się za słońcem [...] Kto umie, czytając, chwycić słowa i ich związki wszystkimi zmysłami, pojmie mnie łatwo, o co mi chodzi. [...] Jest ono [to zdanie] najkrócej, najprościej, a więc najpiękniej wyrażonym *summum* doświadczenia wzrokowego; wszelkie inne spostrzeżenia, kiedykolwiek czynione przez patrzących na słonecznik, do niego zmierzały. Jest streszczeniem tych wszystkich spojrzeń – jest spojrzaniem doskonałym, formułą widzenia, której już uprościć nie można.

(Przybóś 1970, s. 286-287)

Swój komentarz ograniczam tu do swego rodzaju „scenariusza” interpretacyjnego. Zauważmy najpierw, że Przybóś wyraźnie modernizuje romantyczną poetykę: wiersz nie tylko (czy nie tyle) objawia naturę rzeczy, ale wprost „rzeczowość” tej rzeczy wypowiadając, wzmacnia czy ustanawia. Dalej, wiersz nie reprezentuje żadnej zewnętrznej rzeczywistości, a to dlatego, że w niej partycypuje. Poezja jest bowiem taką artykulacją złożonego doznania, w której jednocześnie rzecz odnajduje swą postać, a człowiek jej „formułę widzenia”. Do tego ostatniego określenia Przybóś przywiązywał chyba dużą wagę, bo wielokrotnie je powtarzał i parafrazował, upatrując w nim prawdopodobnie własne rozwiązanie odwiecznego problemu specyfiki artystycznego poznania, w którym nie chodzi ani o nazywanie czy przedstawianie tego, co poszczególne, ani o formułowanie prawd ogólnych, lecz o wynajdywanie form akumulujących dotychczasowe i umożliwiające nowe poznawcze doświadczenia poszczególnych rzeczy (jak mówił inny wielki awangardowy artysta, Paul Klee, sztuka nie naśladuje po prostu rzeczy widzialnych, lecz czyni widzialnym).

I wreszcie: ten dystych nie został wybrany przypadkowo, nie jest zwykłym przykładem (nie daje się łatwo wymienić na inny). Tak bowiem, jak słonecznik wskazuje słońce („kręci się” za nim, jest jego indeksem), obrazuje je (ikonicznie) i symbolizuje (mówiąc językiem Peirce’a, który zresztą posługiwał się tym przykładem), tak wypowiedź poetycka rzeczywistość równocześnie wskazuje, postaciuje i semiotycznie interpretuje; w ten sposób niejako sama stając się tym, o czym mówi (jak pisał Beckett o twórczości Joyce’a). „Nieustannie wciąga nas – zauważa Derrida – mimo woli, ów ruch, który słońce obraca w metaforę; albo też pociąga ten, który metaforę filozoficzną zwraca ku słońcu. Czyż nie (jak) słonecznik jest kwiatem retoryki?” (Derrida 2002, s. 311).

Mickiewiczowski dystych staje się tu nie tylko świadectwem zasadniczej ciągłości złożonego ludzkiego doświadczenia (transformującego nieprzerwanie w siebie to, co naturalne, kulturowe, dyskursywne), ale i emblematem sztuki poetyckiej (prawdziwej literatury). Odwołując się do gdzie indziej wprowadzonych dystynkcji (Nycz 2001), mógłbym powiedzieć, że poszczególne fazy trajektorii wykreślonej przez doświadczenie oraz modelowanej przez proces semantycznej budowy poetyckiego obrazu dają się wyrazić w kategoriach tropicznych jako obejmujące: (a) przemianę rutynowej reprezentacji w tropizm poetyckiej referencji (przekształcający „odnoszenie się do” w „pociąganie za sobą przez”); (b) fazę partycypacji poetyckiego tropu jako traumatycznego śladowego odcisku rzeczy oraz (c) jego tropologiczną transfigurację ewokującą porządek i sens poznania poetyckiego.

Drugi przykład pożyczam od Miłosza, z jego komentarza *Doświadczenie*, dotyczącego łagrowej poezji Beaty Obertyńskiej. Stary poeta występuje tu w roli wytrawnego profesora literatury, który ogranicza się tylko do starannie dobranych wskazówek dotyczących wszelkiej przyszłej analizy tego przypadku. Szkicuje społeczno-kulturową genealogię poetki (która za młodu pisywała poprawne, skamandryckie w stylu wiersze, „głównie o przyrodzie”), ewolucję jej pisarstwa w czasach narastającego historycznego kataklizmu („wykwintna poetka stała się kronikarką

ludzkiego poniżenia”) oraz pojęciową perspektywę widzenia problemu (za Borwiczem): niemożliwości sprostania przez konwencjonalną poetycką dykcję wyzwaniu nieludzkiej rzeczywistości („nie rozporządzali oni językiem, który by zdołał przekazać nowe dla nich doświadczenie utraty wszelkich praw ludzkich”). Zapowiada: „być może nie są to dzieła genialne, ale ciekawe przez zderzenie niewinności z okrutną prawdą więzień i łagrów” (Miłosz 2004, s. 76), a następnie po prostu przywołuje trzy utwory *Ural, Tajga, Do mojego syna*.

Jak można się przekonać w ich lekturze, choć zapadł się stary, a nastał nowy, inny świat, to są to dalej – co znamienne – utwory „głównie o przyrodzie”: pierwszy o nieożywionej, drugi o ożywionej, trzeci zaś o przyrodzie (naturze) ludzkiej. Nie wdając się w ich interpretację, można powiedzieć w każdym razie, że są to wiersze – w standardowych kryteriach – więcej niż poprawne, może nawet dobre; a to za sprawą starannej organizacji (składniowej, wersyfikacyjnej, brzmieniowej), przemyślanej kompozycji motywów, obrazów i znaczeń, widocznej dbałości w utrzymaniu równowagi pomiędzy harmonijnie zestrojoną symboliką (natury, kultury, religii) a kontrastującymi z nią (jednak bez naruszenia ładu poetyckiej formy) szczegółami obozowej rzeczywistości czy przywołaniami najtragiczniejszych wydarzeń nieludzkiej historii tamtych lat. Trzeba też docenić wartość szerszego zamysłu poetyckiego budującego przestrzeń dla tych wierszy (oraz oczywiście innych, nie cytowanych przez Miłosza) w antropologicznym trójkącie kluczowych kategorii: nieludzkiej przyrody, stworzonego przez człowieka totalnego systemu sprawdzającego jednostkę i wspólnotę do instrumentalnie traktowanego „ludzkiego zwierzyńca” oraz świata tradycyjnych wartości i ludzkich uczuć, emocjonalnej wrażliwości subiektywnego doświadczenia.

A jednak wypada (choć na pół intuicyjnie) przyznać rację Miłoszowi, i to obu jego argumentom, gdy powiada: „wiersze Beaty Obertyńskiej okazują swoją kruchość i staroświeckość w zetknięciu z rzeczywistością, a jednak istnieją, i już to jest ważne” (Miłosz 2004, s. 76). Z jednej strony bowiem przemyślana kompozycja ciąży w kierunku parabol, szukającej wsparcia w uniwersalnej symbolice (o chrześcijańskim rodowodzie), a konwencjonalny repertuar poetyckiej dykcji powleka wystylizowaną retoryką bezsporny autentyzm przeżyć potwornej rzeczywistości – co w konsekwencji prowadzi nieuchronnie do jej estetyzacji i uwznioślenia. Z drugiej, można powiedzieć, że prawdziwy dramat – wart na pewno szczegółowej analizy – rozgrywa się ostatecznie w obszarze dyskursywnej „nieświadomości” tych wierszy – spomiędzy niesprawnego już narzędzia (poetyckiego), które przemienione w rzecz objawia swą naturę i ograniczenia, oraz pozbawionej głosu nieludzkiej realności traumatycznego doświadczenia prześwituje terytorium niewypowiedzianego cierpienia, którego przejmującym świadectwem (w tej szczególnej, negatywnej postaci) okazuje się poezja Obertyńskiej.

Kolejny (ostatni) impuls tak ukierunkowanych poszukiwań objawia się właśnie w dążności do skoncentrowania zainteresowań badawczych na tym, co idiosynkratyczne, jednostkowe, osobliwe (poszczególne dzieła, specyficzna problematyka, cechy unikatowe jakiegś zbiorowości). Najbardziej wyrazistym – nie wiem,

czy i na ile zbadanym, ale nader symptomatycznym – przejawem tej tendencji jest niezwykła popularność i rozprzestrzenianie się z terenu nauk społecznych (socio-logia, psychologia, pedagogika, edukacja, a nawet marketing i zarządzanie oraz oczywiście antropologia – którą nie przypadkiem uważa się za naukę graniczną między tymi dziedzinami) na humanistykę nowego, transdyscyplinowego gatunku badawczego tzw. *case study* (studium przypadku) – czyli wielowymiarowych analiz złożonych, konkretnych, realnych przypadków, prowadzonych bez wyraźnych wstępnych hipotez, a wiodących nierzadko do bardzo daleko czasami idących teoretycznych generalizacji (*case theory*), do testowania hipotez, korygowanych następnie przez wyniki kolejnych *case studies* (pojawiają się tu na przykład postulaty, które jeszcze niedawno były zaprzeczeniem naukowości, rozwijania teorii literatury w oparciu o analizę jednego przypadku).

W czasach, gdy jak zauważa Clifford Geertz, każdy zdaje się kierować myślą ku tym dziedzinom, którymi zajmują się inni, konsekwencją jest „stan bezparadygmatyczności” (w sensie braku dominującego wzorca uprawiania nauki), który zdaje się charakteryzować nie tylko stan uprawianej przez niego dyscypliny (Geertz 2003, s. 120), ale i ogólniejszą sytuację humanistyki. W przywołanym zjawisku popularności *case studies* widziałbym właśnie nie tylko ważną konsekwencję kryzysu dotychczasowych wzorców uprawiania badań (ześrodkowanych na poszukiwaniach odrębności przedmiotu i metody), lecz także znamienne praktyczną na ten kryzys odpowiedź. Skoro jednolite metodycznie ogarnięcie oraz systemowe uporządkowanie teoretyczne badanej dziedziny jest niemożliwe – tak tłumaczę sobie przesłanki możliwych uzasadnień takiego podejścia – należy przejść do badań podstawowych, czyli analiz znaczących przypadków, rozpatrywanych przy tym jako poszczególne węzły złożonej, otwartej sieci (a nie „puste przegródki” strukturalno-systemowych oddziaływań), których rozpoznane cechy i relacje nadać mogą dopiero kierunek dalszym poszukiwaniom. Jest to więc rodzaj bricolage’owej strategii badawczej, służącej wypracowaniu teorii „małego zasięgu” (a może nawet „momentalnej”) bądź prowizorycznej metody (hybrydycznej czy eklektycznej z natury i modyfikowanej pod wpływem wyników innych studiów przypadków), która zapewnić ma bardziej wiarygodny empirycznie opis oraz dostęp poznawczy do danych obszarów badań.

Wydaje się, że właśnie ten gatunek (przywołujący zresztą pewne cechy monograficznego ujęcia w tradycji filologicznej) jest najbardziej reprezentatywny dla kierunku współczesnych poszukiwań. Oznacza on na pewno powrót do tradycji idiograficznej, przynajmniej w tym sensie, że hipotezy dotyczące ewentualnych prawidłowości wyprowadzane są z wyników analizy konkretnych zjawisk i weryfikowane w kolejnych tak zaprojektowanych strategiach badawczych. Odpowiada on też pozytywnie na potrzeby możliwej empiryzacji badań literackich, poprzez zajęcie się rzeczywistymi przypadkami wraz z ich hybrydycznym nacechowaniem (splatającym w konkretnym zjawisku to, co naturalne, społeczne, dyskursywne – Latour 1993, s. 7) oraz siecią ich złożonych powiązań w sferze życia, kultury i literatury. Kładzie zdecydowany nacisk na to, co jednostkowe, i przez to samo prefe-

ruje we wnioskach „ogólnoliterackich” wyróżnianie tejże własności w znamionach samej literatury (Attridge 2007), a nadto, przy okazji, dezawuuje skutecznie roszczenia jakiegokolwiek jednej metody do pełnego opisu tego, co unikatowe. Oczywiście spośród wszystkich dostępnych procedur i narzędzi badawczych uprzywilejowuje interpretację, choć trzeba dodać od razu, poddaje zdecydowanej krytyce wszelkie jej opresywne wobec tekstu, „siłowe” czy performatywne warianty i sposoby rozumienia (tak eksponowane w niektórych współczesnych apologiach interpretacji) – dowartościowując i legitymizując działania analityczne o maksymalnie osłabionej, możliwie zneutralizowanej, interwencji interpretatora.

5.

Próbowałem tu pokazać niektóre ważniejsze cechy trzech współczesnych nurtów badawczych o podobnie (ogólnie biorąc) ukierunkowanych zainteresowaniach, które by przemawiały za potrzebą odróżniania tych tendencji. Tak więc antropologia literatury nie może nie zaakceptować metanarracji wpisanej w założenia antropologii kulturowej, jej metodologicznych pryncypiów, a nawet, ostatecznie, jej prymatu jako metadyscypliny nauk o kulturze. Kulturowa teoria literatury czyni z kolei obiektem krytycznego przewartościowania, prócz własnej (strukturalnej) tradycji, przede wszystkim studia kulturowe. Niebezpieczeństwem skostnienia z jednej strony, a de-dyscyplinizacji z drugiej, przeciwdziałając poprzez dowodzenie, że interdyscyplinarność jest dawnym, acz długo tłumionym, wewnętrznym wymiarem literaturoznawczej dyscypliny, podobnie jak sankcjonowanie teoretycznego eklektyzmu (a wszystko to z powodu inherentnej nieokreśloności i osobliwości swego przedmiotu). Poetyka doświadczenia wreszcie, przybierająca w praktyce spluralizowaną postać wielowymiarowego studium przypadku nie odwołuje się z założenia do żadnych swoistych cech, odrębnych przedmiotów, „macierzystych” metod ani teorii, deklarując swój bezparadygmatyczny i transdyscyplinowy charakter oraz prymat „słabej” interpretacji jako zasadniczej strategii badawczego postępowania.

W praktyce jednak, jak wiadomo, zacierają się te relatywne odrębności. Antropologia nie ogranicza się już do badania kultur przednowoczesnych i wkracza na teren studiów kulturowych, badając kulturę nowoczesną i współczesną (w tym własną). Korzysta też od dawna z posługiwania się studium przypadku, uwzględniającym również jego pozaantropologiczne aspekty. Dla wszystkich doświadczenie (jednostkowe i wspólnotowe), jak też interpretacja są kategoriami istotnymi (choć nie z tych samych powodów i nie w tej samej postaci) itp., itd. Mogłoby się wydawać, że umożliwia to w konsekwencji hierarchiczne uporządkowanie względem siebie omawianych nurtów oraz rozmieszczenie ich w ramach jednej szerokiej orientacji teoretyczno-metodologicznej. Choć nie można wykluczyć ostatecznego powodzenia tego rodzaju koncyliacyjnego przedsięwzięcia, to z pewnością nie daje się ono łatwo przeprowadzić. Niestety (dla jednych), czy na szczęście (dla innych), taka operacja „samoczynnie” nie może się dokonać. W każdym razie, nie

może się dokonać bez drastycznych zniekształceń i nazbyt redukcyjnych wobec owych nurtów zabiegów, których wprowadzenie mogłyby grozić katastrofą budowlaną wznoszonego z takim trudem gmachu antropologiczno-kulturowo-literackiej wiedzy. Tymczasem więc rodzi się w efekcie męczące poczucie dreptania w miejscu a niekiedy też zbijające z tropu wrażenie objawiania się o dobrze znane ściany podobno dawno rozwiązanych problemów, teoretycznych impasów i przesądzeń.

Niezależnie od poważnej nieprzejrzystości tej sytuacji uważam, że przynajmniej z naszego najważniejszego tropu nie powinniśmy łatwo dać się zbić. Przeciwnie, spróbujmy świadomie pójść tym tropem; idźmy tropem literatury, trzymając się jej – torowanej językiem – drogi (przez) doświadczenia siebie i świata. Weźmy wreszcie literaturę za przewodnika a nie tylko za przedmiot naszych badań (jak zresztą napomina nas Bruno Latour: „podążać za aktorem!” – Latour 2007). Kto wie, czy wtedy się nie okaże, że najbardziej obiecujące widoki na przyszłość nie otwiera właśnie ostatnia, najmniej określona, tendencja z tu omówionych: poetyka doświadczenia. O czymś podobnym myślał chyba niedawno Sacvan Bercovitch, gdy dowodził unikatowej wartości literatury ze względu na jej inherentnie „przeciw-dyscyplinowy” (jako odrębny od anty-dyscyplinowego) sposób rozumienia świata (por. Bercovitch 1998). Tak jak literatura (prawdziwa), jest zawsze czymś więcej niż tylko literaturą (tu: fikcją, zabawą, grą), tak też i w badaniu tekstu literackiego nie chodzi o odrzucanie dyscyplinowej wiedzy, lecz o jej testowanie czy kwestionowanie (krytyczne wystawianie na próbę). Wielkie teksty są uniwersalne właśnie dlatego, że nie wykraczają poza świat (zewnątrzny i wewnętrzny) naszego doświadczenia, a przeciwnie: kwestionują naszą zwyczajową wiedzę o nim w sposób, który czyni nas bardziej wrażliwymi wobec – i zdolnymi do uchwycenia – tego, co konkretne, rzeczywiste, unikatowe, kulturowo specyficzne w obrębie naszej nietranscendentnej rzeczywistości.

Cytowana literatura przedmiotu

- Attridge Derek (2007) *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007.
- Bercovitch Sacvan (1998) *The Function of the Literary in a Time of Culture Studies*, w: *Culture and the Problem of Disciplines*, ed. by J.C. Rowe, Columbia University Press, New York 1998.
- Bińczyk Ewa (2007) *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Universitas, Kraków 2007.
- Burzyńska Anna (2006) *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006.
- Davidson Donald *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2007 nr 3.
- Derrida Jacques (2002) *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieńiążek, KR, Warszawa 2002.
- Geertz Clifford (2003) *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przekł. i wstęp Z. Pucek, Universitas, Kraków 2003.

- Heidegger Martin (2000) *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2000.
- Iser Wolfgang (2006) *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006 nr 5.
- Latour Bruno (1993) *We Have Never Been Modern*, Mass. Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Latour Bruno (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Latour Bruno (2007) *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem I (cokolwiek) sokratycznym profesorem*, przeł. K. Abriszewski i in., „Teksty Drugie” 2007 nr 1-2.
- Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard (red., 2006) *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.
- Miłosz Czesław (2004) *Spisarnia literacka*, WL, Kraków 2004.
- Nycz Ryszard, Zeidler-Janiszewska Anna (red., 2006), *Norwczesność jako doświadczenie*, Universitas, Kraków 2006.
- Nycz Ryszard (2001) *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w norwczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.
- Przyboś Julian (1970) *Zapiski bez daty*, PIW, Warszawa 1970.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2006) *Poetyka i antropologia (na przykładzie reprezentacji percepcji w prozie psychologicznej dwudziestolecia międzywojennego)*, w: *Literatura i wiedza*, pod red. W. Boleckiego i E. Dąbrowskiej, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006.
- Shusterman Richard (2007) *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, opr. i przekł. W. Małecki, współpr. nauk. A. Chmielewski, Atla 2, Wrocław 2007.
- Widdowson Peter (1999) *Literature*, Routledge, London 1999.
- Winkin Yves (2007) *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, wstęp W.J. Burszta, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.

Abstract

Ryszard NYCZ
Jagiellonian University (Kraków)

Anthropology of literature – cultural literary theory – the poetics of experience

In the recent dozen-or-so years, the direction taken by changes in the literary studies has been extremely strongly stimulating a set of diversified tendencies which has become referred to (probably for good) as an anthropological-cultural turn. This article does not present a detailed panorama of those strivings (such a task has been taken up several times with success), but rather, an afterthought of opportunities and threats opened to or imposed on the literary theory (with its heritage, identity as a discipline and substantive obligations) as it enters into a strict relationship with the two disciplines proving most expansive in the humanities of today, i.e.: cultural anthropology, on the one hand, and cultural studies, on the other.

Josef VOJVODÍK

Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat trzydziestych i czterdziestych¹

Strach przestał być prywatną sprawą jednostki.
Viktor Emil Gebssattela (1954)

Jeszcze przed założeniem pierwszej Grupy Surrealistów w międzywojennej Czechosłowacji (1934) Vítězslav Nezval opublikował w roku 1930 dramat *Strach*, który już przez sam swój tytuł stanowił demonstracyjne wręcz, polemiczne odniesienie do poetystycznego *modi vivendi* i obrazu człowieka w kulturze poetyzmu lat dwudziestych minionego stulecia. Koncepcji „modernistycznego epikureizmu” przeciwstawia Nezval w swej ponurej farsie strach przed szaleństwem i irracjonalnością. Dwudziestolecie międzywojenne było, jak się wydaje, wprost predestynowane do tego, aby stać się urodzajną glebą nie tylko dla indywidualnego, ale i zbiorowego, głęboko utrwalonego w społeczeństwie poczucia strachu i zagrożenia. Z tej perspektywy lata dwudzieste i trzydzieste jawią się jako okres tymczasowego tylko zawieszenia broni w „wojnie trzydziestoletniej XX wieku” (H.-G. Gadamer). Utrata duchowych fundamentów i coraz wyraźniejsze widmo ideologii totalitarnych, grożących naruszeniem autonomii ludzkiej myśli (co też wkrótce nastąpiło), dotyczyły nie tylko jednostek, ale i społeczeństwa jako całości. Próby skonstruowania bezpośredniej, przyczynowo-skutkowej zależności między sytuacją społeczną okresu międzywojnia a surrealizmem byłyby poniekąd pewnym

uproszczeniem. Z drugiej jednak strony, nie można uznawać owego związku za zupełnie przypadkowy, biorąc pod uwagę, że zwłaszcza lata trzydzieste były okresem skrajnego napięcia; strach, który dotąd pozostawał czymś niepewnym, „nie-namacalnym”, odczuwanym raczej jako nieokreślona atmosfera, wówczas właśnie stał się intensywnym doświadczeniem głębokiego wstrząsu i upadku znanego, darzonego dotąd zaufaniem świata. Można sformułować tezę, iż to właśnie doświadczenie wstrząśnięcia „zaufaniem do świata” (M. Merleau-Ponty) w „epoce strachu” (W.H. Auden), doświadczenie rzeczywistości w stanie kryzysu i związane z tym poczucie grożącej światu zguby, stanowi podstawową problematykę czeskiego surrealizmu lat trzydziestych i czterdziestych.

Owo doświadczenie stopniowej dezorganizacji oswojonego świata, tracącego równowagę i zmieniającego się w obcą, nieprzyjazną dla człowieka przestrzeń – doświadczenie, które nawiązując do koncepcji sformułowanych w antropologicznie i fenomenologicznie zorientowanej psychologii Eugène Minkowskiego, Ludwiga Binswängera, V.E. von Gebssattela czy Erwina Strausa, określić by można jako „strach przed światem” (*Weltangst*) – swą najwyrazistszą realizację znajduje w tekstualizacji i wizualizacji motywu ciała – w różnych formach i układach jego metamorfoz, deformacji, fraktalizacji i hybrydyzacji. Na pierwszy plan wysuwają się tu – co postaram się wykazać – pewne, charakterystyczne dla semiotyki cielesności czeskiego surrealizmu, formy destrukcji i dewaluacji żywego i żyjącego ludzkiego ciała, aż po zredukowanie go do fragmentu, artefaktu lub amorficznej, bezkształtnej masy. W doświadczeniu strachu związek podmiotu ze światem zewnętrznym zostaje bowiem w sposób zasadniczy naruszony; „porzucone” przez świat Ja, rozpada się w poczuciu nagiej i przerażającej pustki.

W surrealistycznych projektach antropologicznych z zasadniczym zakłóceniem kontaktu między człowiekiem a rzeczywistością wiąże się również relatywizacja kontinuum czasoprzestrzennego. Na ikonografię surrealistycznego modelu świata składają się motywy wzajemnego przenikania wnętrza i zewnątrz, specyficznego redukcjonowania przestrzeni plastycznej do płaskiej powierzchni, miniaturyzacji przestrzeni egzystencjalnej (jak w tekście Jindřicha Štyrského *Świat staje się coraz mniejszy* czy w tzw. „zrealizowanych wierszach” z cyklu *Z lochów snu* Jindřicha Heislera i Toyen) oraz drętwienia lub kamienienia ludzkiego (i zwierzęcego) ciała w czasie i przestrzeni, co znamienne jest zwłaszcza dla sposobu obrazowania w surrealizmie lat czterdziestych. Z deformacjami relacji czasoprzestrzennych wiążą się również osobliwe deformacje przestrzeni somatycznej (przede wszystkim na kolażach Štyrského i Teigeo). Kategorie czasu, przestrzeni i ciała – „motywy przewodnie surrealizmu”² – oraz ich formy i związki, rozpatrywane w perspektywie antropologicznej i semiotyczno-kulturowej, nie mogą być rozumiane jako odizolowane współrzędne, lecz jako fundamentalne sposoby doświadczenia świata i orientowania się w nim.

¹ J. Vojvodík *Imagines corporis. Tělo v České moderně a avantgardě*, Host, Brno 2006, s. 267-312. Wszystkie skróty w tekście głównym (oznaczane nawiasami kwadratowymi) oraz przekłady tekstów literackich (jeżeli nie zaznaczono inaczej) pochodzą od tłumaczki. W przekładzie pominięto lub skrócono część przypisów.

² H. Holländer *Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1970 nr 32, s. 225.

Strach jako „całkowita obecność” (H. Schmitz) i destrukcja „obiektywnej pewności” (K. Jaspers)

Zgodnie ze sformułowaną przez Hermanna Schmitza fenomenologiczną koncepcją cielesnej komunikacji i kondycji, strach, podobnie jak ból, jest jednym ze specyficznych sposobów przeżywania „całkowitej obecności”³. Doświadczając wielkiego strachu, człowiek przestaje rozróżniać między podstawowymi wyznacznikami obecności: „tu – teraz – byciem – tego-oto – ja”. W sytuacji takiej Ja nie jest w stanie wyjść poza „tu” i „teraz”, traci bowiem wszelki dystans wobec miejsca, w którym się znajduje. Jego kondycja zredukowana zostaje do uczucia trwogi, w którym mieszają się „tu”, „teraz” i „Ja”; doznaje ono swej cielesnej egzystencji jako „absolutnego miejsca”. W ograniczeniu przestrzeni cielesnej człowiekowi odczuwającemu strach – tym silniej, im silniejszy staje się impuls ucieczki – nieodparcie narzuca się realne istnienie „czegoś”. Współzależność tych pięciu elementów: „tu – teraz – bycia – tego – oto – Ja” określa Schmitz jako „pierwotną obecność” (*primitive Gegenwart*)⁴. W strachu człowiek zostaje w osobiwy sposób odizolowany, dosłownie wręcz zapędzony w ślepą uliczkę⁵, nie może się w żaden sposób wymknąć, instynkt ucieczki zupełnie zawodzi. Niezwykłymi sposobami konkretyzacji takiego doświadczenia strachu, którego dominantę stanowi właśnie zahamowany impuls samozachowawczy oraz uczucie bezsilnego przeżycia i bolesnego wręcz zawężenia przestrzeni somatycznej, są *Sny* Śtyrskiego (1925-1940); intermedialne rejestracje snów, które na tle sztuki słowa i obrazu europejskiego surrealizmu stanowią zupełnie wyjątkową antologię onirycznej egzystencji. Schmitz wprowadza rozróżnienie między doświadczeniem „pierwotnego strachu” – w którym spłata się owych pięć elementów „całkowitej obecności”, podczas gdy wszystko pozostałe zatracą się w obojętnej nieokreśloności i rozproszeniu – a „strachem zróżnicowanym”, kiedy obecność ta ulega pewnej modyfikacji, w tym sensie, że co najmniej jeden z pięciu wykładników wysuwa się wyraźnie na pierwszy plan – jak choćby w przypadku strachu związanego z konkretnym miejscem lub momentem czy strachu przed istnieniem, nierozdzielnie złączonego z „tym właśnie Ja”. W tym fenomenologicznie zorientowanym modelu interpretacyjnym strach rozumiany jest jako antropologiczny – w termino-

³ H. Schmitz *System der Philosophie*, bd 1: *Die Gegenwart*, Bouvier Verlag, Bonn 1964, s. 197. Schmitz posługuje się pojęciem *vollständige Gegenwart*.

⁴ Tamże.

⁵ W oryginale: „zahnán doslova «do úzkých»”; jest to idiom pozostający w etymologicznym związku (do którego nawiązuje autor w dalszej części pracy) ze słowami *úzký* (wąski, ciasny, ograniczony) oraz *úzkost* (trwoga, bojaźń, niepokój, strach). Analogia między poczuciem strachu a doświadczeniem przestrzeni ograniczonej, zawężającej się w sposób zagrażający psychosomatycznej integralności człowieka, nie znajduje swego odpowiednika w polszczyźnie (przypr. tłum.).

logii Schmitza: „cielesny”⁶ – fenomen, stanowiący szczególną formę odmienne-go stanu cielesności; fenomen, który w specyficzny sposób oddziałuje na tzw. antropologiczne konstanty człowieka, przez to zwłaszcza, że intensyfikuje wewnętrzny rytm ciała: bicie serca, puls, oddech. Sprawia on, iż podmiot niemalże świadomie dąży do zguby świata, a tym samym do zupełnej niemocy. Odpowiada temu psychofizyczny stan zaniepokojenia czy wręcz dławiącego lęku, zawrotu głowy i utraty równowagi.

Wąskość/zwężenie przestrzeni zewnętrznej, jako jeden najbardziej charakterystycznych – obok poczucia rozszerzania się przestrzeni ciała – symptomów przeżycia strachu⁷, należy do podstawowych kategorii Schmitzowskiej fenomenologii doświadczenia somatycznego. Nie odnoszą się one wyłącznie do immanentnych stanów ciała, lecz także do relacji przestrzennych. Szerokość, ewentualnie zwężenie, które postrzegamy jako fenomeny zasadniczo zewnętrzne, są według Schmitza identyczne z rozszerzaniem lub zwężaniem, które sami odczuwamy. W stanie nagłego, paraliżującego strachu człowiek zostaje wprowadzony w „miejsce absolutne” czy też raczej miejscem tym staje się jego własne ciało. Schmitz analizuje symptomatologię tych dwu elementarnych form (i przejawów) cielesności, odwołując się do dwóch zasadniczych fenomenów, które ujmują cielesne poruszenia w ramy „cielesnej ekonomii”: strachu związanego z przestrzenią i ekstazy⁸. Lęki przestrzenne, które według Schmitza przejawiają się przede wszystkim jako strach przed przestrzenią nieograniczoną i nieskończoną (*Weiteangst*), strach przed upad-

⁶ Schmitz zasadniczo odróżnia pojęcie *Leib*, czyli ciała, którym jesteśmy i które odczuwamy, od ciała w sensie *Körper*, tego, które sami „na sobie” widzimy i którego dotykamy i które jest widziane i dotykane również przez inne ciała. Ciało-*Körper* ma – w odróżnieniu od ciała-*Leib* – jasny kontur, tzw. „cielesny schemat” (*Körper-schema*). Pojęcia *Leib* i *leiblich* w Schmitzowskiej fenomenologii cielesności odnoszą się zawsze do jakiegoś cielesnego stanu; w koncepcji tej „cielesność” (*das Leibliche*) oznacza ponadto pod każdym względem fenomen pozaczasowy: „Každy doświadczył tego, że za pomocą wzroku, dotyku itp., odczuwa nie tylko swe własne ciało, ale także blisko z nim związane fenomeny, jak głód, pragnienie, ból, strach, popęd seksualny, zmęczenie, przyjemność” (tegoż *System der Philosophie*, bd 2, teil 1: *Der Leib*, Bouvier Verlag, Bonn 1965, s. 5).

⁷ Związek między niemieckimi *Angst* (strach, lęk) i *Enge* (wąskość, zwężenie) odzwierciedla, jak się zdaje, już etymologia rzeczownika *Angst*. Podstawowe znaczenie indoeuropejskiego **angh* i łacińskiego *angustia* jest identyczne; dławiąca trwoga, ścisnięcie, przygnębienie związane z intensywnym odczuciem cielesnej opresji.

⁸ H. Schmitz *System der Philosophie*, bd 3: *Der Raum*, 1. Teil: *Der leibliche Raum*, Bouvier Verlag, Bonn 1967, s. 136-193. Pojęciem „cielesnej ekonomii” (*leibliche Ökonomie*) określa Schmitz dwa podstawowe poruszenia cielesne, które z jednej strony, przejawiają się w sposób symultaniczny, jako cielesna intensywność, z drugiej zaś, sukcesywnie, jako cielesny rytm (tegoż *System der Philosophie*, bd. II, §§ 51, 95c).

kiem (*Sturzangst*) oraz strach przed zmierzchem (*Dämmerungsangst*), uznaje on za symultaniczny typ „cielesnej ekonomii”, w przeciwieństwie do ekstazy, stanowiącej sukcesywnie-rytmiczny modus cielesności. Specyficznym modelem lęku przestrzennego, znamionym dla literackich i plastycznych wizji świata w czeskim surrealizmie, jest zwłaszcza lęk przed nieskończoną, w nieogarnioną dal rozciągającą się przestrzenią. W tych wyobrażeniach i ich artystycznych realizacjach przestrzeń życia zmienia się w przestrzeń irracjonalną, niegeometryczną, nieskończenie rozległą lub pustą, zaś atmosferyczna próżnia zdaje się obezwładniać i pochłaniać człowieka. Nie wyklucza to jednocześnie wrażenia ciasnoty i dławiącego ścieśnienia; budząca grozę i przerażenie, bezbrzeżna próżnia niejako „wpędza” w siebie podmiot, skazując go na poczucie ograniczenia i ścieśnienia jego własnej przestrzeni cielesnej. Owa wizja totalnie spustoszonego świata znajduje niezwykle intensywny emocjonalnie wyraz w motywie pustyni z dwunastu rysunków Toyen *Widma pustyni* (1937) i w obrazach nieograniczonej przestrzeni z jej wojennych cykli *Strzelnica* (1939-1940) i *Skryj się, wojno!* (1944). Rysunki te zdają się potwierdzać tezę, iż fenomenowi strachu nie sposób pojąć bez uwzględnienia pojęcia „świata”. Człowiek zawsze znajduje się w świecie wymagającym utrzymania relacji twarzy w twarz z widzianym i widzialnym, w sytuacjach, które stawiają przed nim rozszczenia i od początku niosą w sobie ryzyko zagrożenia życia i zniewolenia. Świata, który w normalnych okolicznościach pozostaje sferą transcendentalnej ufności, zmienia się w nieprzyjazne człowiekowi źródło strachu.

Karl Jaspers analizuje fenomen strachu z kilku punktów widzenia, zasadniczo wszak, według autora *Philosophie*, strach przejawia się w dwu podstawowych formach: jako strach przed byciem (*Daseinangst*) i jako strach egzystencjalny (*existentielle Angst*)⁹. Strach przed byciem jest strachem przed śmiercią i nicością, i jako taki jest nieodzowny dla woli życia. Strach egzystencjalny sięga zaś głębiej. To obawa przed tym, czy mój sposób życia i postępowania jest tym właściwym, dlatego też istotne jest, podkreśla Jaspers, aby człowiek nie dał się zwieść pozornej pewności. Strach egzystencjalny nie może zostać zneutralizowany przez żadne obiektywne gwarancje (na przykład ziemskie autorytety). W sferze egzystencjalnej i metafizycznej nie istnieją żadne takie gwarancje ani nawet świadomość ich istnienia. Każda religijna lub filozoficzna doktryna, w sposób dogmatyczny utwierdzająca nas w prostej kontynuacji życia, jest – według Jaspersa – iluzją, żadna pewność sensie egzystencjalnym nie jest nam bowiem dostępna. Istoty strachu upatruje filozof właśnie rozbiciu owej iluzji „obiektywnej pewności”, z drugiej strony podkreślając, iż strach również nie powinien stać się dla człowieka ostatecznym punktem oparcia. „Odważyć na strach” – i na jego pokonanie (bynajmniej jednak nie poprzez proste zaprzeczenie) – uznaje on za „warunek konieczny właściwego

sposobu zapytywania o własne bycie”¹⁰. W tej perspektywie, strach, podobnie jak śmierć, cierpienie, walka czy wina, jawi się jako sytuacja graniczna, w której przejawia się niepewność bycia świata i człowieka. Za szczególnie wyraziste formy rozbicia obiektywności w granicznej sytuacji strachu uznaje Jaspers zjawisko zawrotu głowy oraz uczucie przerażenia. Zawrót sprawia, że człowiek traci obiektywny punkt oparcia i upada, pod wpływem przerażenia zaś uchyla się przed czymś, wobec czego dopiero później potrafi zająć jakieś racjonalne stanowisko. Gdzie pojawia się zawrót, ustaje świadomość. Strach jako graniczna sytuacja egzystencjalna oznacza „zawrót głowy i grozę wolności, stojącej przed wyborem”¹¹.

Jak już wspominałem, również Hermann Schmitz uważa zawrót głowy i strach przed upadkiem za podstawowe formy przejawiania się i przeżywania strachu związanego z przestrzenią. Zwraca on szczególną uwagę na atmosferę ambiwalentnej fascynacji, nadającej strachowi przed upadkiem groźnię osobiwego odcienia. Jaspers mówi w związku z tym o „pociągającej ciemności” upadku w otchłań¹². Ludwig Binswanger zaś, który ludzką egzystencję ujmuje w kategoriach wznoszenia się i upadania, pisze o „strachu przed głębokością pod nami”¹³. Zawrót głowy interpretuje on jako wyraz strachu przed czymś nagłym, czyhającym, nieoczekiwanym, obcym; przed zanikiem i śmiercią. Punktem wyjścia dla Binswangerowskiej koncepcji bycia-w-świecie jest przekonanie o istnieniu powszechnych, strukturalnych symptomów związanych z uniwersalnymi „proporcjami antropologicznymi”, głęboko zakorzenionymi w ludzkiej egzystencji. Binswanger rozróżnia antropologiczną wertykalność i horyzontalność (a więc opozycje głębi – wysokości, szerokości – ciasnoty i odległości/dystansu – bliskości), a także ruch wznoszący i opadający oraz kategorię bezwładności i znieruchomienia. Oblicze rzeczywistości trzeba według niego badać w całej jego materialności i konsystencji (gęstości, twardości, miękkości, płynności, wielokształtności lub bezkształtności), analizując również oświetlenie i kolor, stan pełni lub pustki itd. Owe kategorie i proporcje antropologiczne mogą funkcjonować również jako nośniki pewnych cech symbolicznych, oznaczają bowiem orientację możliwości podmiotu, jego rozwój lub – przeciwnie – jakkolwiek motywowane zahamowanie rozwoju wskutek przeżycia strachu. Analizując tryby ludzkiej egzystencji, a więc i tryby, w jakich człowiek – podmiot konstytuujący i współwytwarzający świat – w owym świecie istnieje, Binswanger zapowiada już fenomenologicznie ugruntowaną, zorientowaną na problem ludzkiej cielesności metodę Hermanna Schmitza.

¹⁰ K. Jaspers *Philosophie III. Metaphysik*, Springer, Berlin 1956, s. 267.

¹¹ Tegoż *Philosophie II*, s. 264. Jaspers nawiązuje tu do znanej Kierkegaardowskiej egzystencjalno-filozoficznej interpretacji zawrotu głowy; zob. S. Kierkegaard *Pojęcie lęku*, przekł. i posł. A. Djakowska, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 73.

¹² K. Jaspers *Philosophie II*, s. 265.

¹³ L. Binswanger *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949, s. 49, 53.

⁹ K. Jaspers *Philosophie II. Existenzerhellung*, Springer, Berlin 1956, s. 225-227, 265-268. Zob. też: tegoż *Wolność*, przeł. D. Lachowska, w: tegoż *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyb. S. Tyrowicz, wstęp. H. Saner, PIW, Warszawa 1990, s. 163-194 (przyp. tłum.).

Doświadczenie wstrząśnięcia „zaufaniem do świata” można więc, nawiązując do ustaleń fenomenologicznie zorientowanej psycho(pato)logii, dookreślić jako doświadczenie „strachu przed światem” (*Weltangst*). Ten aspekt strachu wyraża się szczególnie w przeżyciu „zawalenia się” świata przez jednostkę, co utożsamia ona często z załamaniem się konstrukcji swego cielesnego Ja – w tym sensie, że w granicznej sytuacji strachu czy bólu ciało przestaje pełnić rolę swoistego pośrednika między Ja a światem. Dochodzi w rezultacie do zaburzenia porządku podstawowych wymiarów egzystencji – cielesności, przestrzenności i czasowości – a także do utraty zakorzenienia cielesnego Ja w świecie oraz zmysłowej pewności doświadczenia czasu i przestrzeni, gdy bycie „tu i teraz” zredukowane zostaje do „miejsca absolutnego”. Symptomatyczny dla niepowstrzymania rozprzestrzeniającego się doświadczenia strachu przed światem – abstrahując w tym miejscu od strachu związanego z wydarzeniami politycznymi, znamienne dla okresu i atmosfery nazistowskiej okupacji w tzw. Protektoracie Czech i Moraw – jest fakt, iż nie poddając się bliższym konkretyzacji, szerzy się ono niepowstrzymanie jako aura powszechnej grozy. Ów dyfuzyjny lęk stanowić może oznakę niezdolności jednostki do dalszego istnienia w przepełnionej strachem rzeczywistości społecznej, a więc również symptom poważnego zagrożenia życia. Strach pojawia się przecież zawsze wtedy, gdy świat odczuwającego go człowieka zagrożony jest utratą równowagi lub wręcz zagładą. Zjawia się on wówczas tym prędszej i w sposób tym bardziej natarczywy, im – jak pisze Binswanger – bardziej spustoszony, zredukowany i ciasny staje się obraz rzeczywistości, ku której zwraca się „Ja”. Strach oznacza [...] zawalenie się świata i bycie wydanym na pastwę nicości, nieznosnej, potwornie nagiej grozy.” Psychiczny wstrząs Ja odpowiada wstrząsowi i pęknięciu świata. Relacja Ja-swiat staje się chwiejna, a oczywista dotąd atrakcyjność i przyjazność zmysłowej rzeczywistości zostaje niemal całkowicie zniwelowana i zastąpiona przeciwstawnymi życiu, odrażającymi wyobrażeniami. Sparaliżowane bezgranicznym strachem przed taką wizją rzeczywistości, Ja usiłuje odbudować swój utracony świat w sferze imaginacji, stwarzając jego alternatywne projekty.

Pod „przewodnictwem ciała”¹⁴: od poetystycznej biomechaniki do surrealistycznej antropologii „człowieka wątlejącego w boku”

Można powiedzieć, że poznanie ludzkiej rzeczywistości jako jedności sfery intencjonalnej, doświadczenia i świata zewnętrznego oraz refleksja nad specyficznym sposobem zakorzenienia w rzeczywistości – osławiania się ze światem i sposobami istnienia w nim, ale także odwracania się od niego – stanowią temat przewodni czeskiego surrealizmu lat trzydziestych i czterdziestych. Ciało – medium „posiadania” świata i fundament ludzkiej egzystencji – zajmuje w surrealistycz-

nej sztuce słowa i obrazu wyjątkową pozycję. Jednym z najistotniejszych postulatów surrealizmu w ogólności było stworzenie nowej definicji cielesności oraz dehumanizacja zmysłowej sfery życia w procesie harmonijnego związania i scalenia sfragmentaryzowanej, cząstkowej i sfunkcjonalizowanej psychofizycznej egzystencji jednostki. Jeszcze przed powstaniem Grupy Surrealistów Karel Teige podkreślał w ważnym artykule programowym *Wiersz, świat i człowiek* (1930) nieodzowność odtworzenia integralnego związku między Ja a światem, w celu restytuowania „całego człowieka”:

W przeciwieństwie do funkcji religijnych, ekonomicznych czy naukowych, jakie spełniała sztuka w dawnych systemach społecznych, przynajmniej poezji (to jest nowej sztuce, to jest twórczości estetycznej) funkcje, które wobec braku odpowiednich określeń musimy nazwać eugenicznymi, eubiotycznymi, higienicznymi. W rzeczywistości idzie o coś więcej: idzie o to, aby dać nowemu społeczeństwu nowy typ człowieka: nowe popędy, nowe zmysły, nowe ciało, nową duszę. Zmechanizowana przez kapitalistyczną racjonalizację ludzkość winna odzyskać harmonijny, biologiczny fundament; nowe społeczeństwo potrzebuje harmonijnego, *totalnego człowieka*.¹⁵

Już w *Poetyzmie* (1924) Teigego ciało ludzkie jawi się jako społeczno-kulturowy konstrukt. Teige pisze tu *explicite* o „higienicznej” funkcji *nowej sztuki*, dążącej do stworzenia *nowego człowieka*. Poetyzm nazwany zostaje „wniosłą edukacją”, „higieną moralną i duchową”:

Jeśli nowa sztuka i to, co nazywamy poetyzmem, jest sztuką życia – życia i używania – to musi być ona w końcu tak oczywista, zachwycająca i powszechnie dostępna jak sport, miłość, wino i inne przysmaki. Nie może być zatrudnieniem, jest raczej uniwersalną potrzebą. Żadne indywidualne życie, jeśli ma być przeżyte w sposób moralny, czyli w uśmiechu, szczęściu, miłości i godności, nie obejdzie się bez sztuki. [...] Do olimpiady paryskiej w roku 1924 nie dopuszczono klubów profesjonalnych. Dlaczego więc nie mielibyśmy równie zdecydowanie odrzucić profesjonalnych cechów malujących, piszących, formujących i cyzelujących rzemieślników? [...] Mamy do dyspozycji film (nową kinematografię) i awiatykę, radio, wynalazki techniczne, optyczne i akustyczne (optofonetykę), sport, taniec, cyrk i *music hall*, miejsca codziennych odkryć i permanentnej improwizacji.¹⁶

Co znamienne, paradygmatyczne znaczenie – nie tylko w sferze sztuki, ale również etyki – przypisane tu zostaje dziedzinie sportu. Połączenie sztuki i sportu, lub raczej estetyzacja sportu, jawi się jako jedna z podstawowych kategorii poetystycznej antropologii i estetyki. Sport, tak jak taniec, cyrk, akrobatyka, miłość i „nowa sztuka” poetyzmu, afirmowany jest jako niemetafizyczne (czy wręcz antymetafizyczne) medium „sztuki życia”, oparte na założeniach pragmatycznych, a mimo to hedonistycznych i ludycznych. [...] Jeszcze przed opublikowaniem *Poetyzmu*,

¹⁵ K. Teige *Wiersz, świat i człowiek*, przeł. A. Piotrowski, „Literatura na Świecie” 1977 nr 9, s. 325.

¹⁶ Tegoż *Poetismus* (1924), w: *Avantgarda známá a neznámá I. 1919-1924*, ed. S. Vlašín, Svoboda, Praha 1970, s. 554-561.

¹⁴ F. Nietzsche *Fragmenty: wiosna 1884 – lipiec 1885*, w: tegoż *Pisma pozostałe*, wyb., przekł. i przedm. B. Baran, inter esse, Kraków 2004, s. 341.

w artykule programowym *Malarstwo i poezja* (1923), Teige akcentował rolę sportu i biomechaniki jako najważniejszych form nowej poezji obrazowej:

Życiowe widowisko ulicy, sportu, biomechaniczne piękno, nieustanny dramat na powierzchni globu, który śledzimy w gazetach, w zwłaszcza kinie, potęguje dramatyzm ludzkiego życia. Estetyka staje się fotogeniczna i witalistyczna. [...] Powstaje POEZJA OBRAZOWA. Sztuka kinematograficzna. Biomechanika to jedyne dramatyczne widowisko dnia dzisiejszego. Sport. Kino.¹⁷

Na początku lat dwudziestych XX wieku poprzez fascynację sportem manifestowano i celebrowano nie tylko dynamikę życia, ale również jego tempo – nowy fenomen kultury masowej w warunkach cywilizacyjnej nowoczesności i wielkomiejskiego społeczeństwa industrialnego. Biomechanika, afektywność, cielesna dynamika i wyczyny sportowe; te oto pojęcia opisują i klasyfikują najistotniejsze aspekty poetystycznego „tworzenia człowieka”¹⁸, czyli procesu jego immanentnej rehumanizacji. Paradygmatem kultury epoki konstruktywistyczno-industrialnej stają się gry sportowe. W przeciągu lat dwudziestych ta sportowa euforia ulega jednak zasadniczemu zakwestionowaniu. Im bliżej zaś surrealizmu, tym bardziej sport jako doskonale nowoczesna forma cielesnej aktywności, jako ideał sztuki wolnego czasu, traci na swej atrakcyjności. W październiku 1931 roku Bohuslav Brouk, późniejszy członek Grupy Surrealistów, publikuje artykuł o prowokacyjnym tytule *Sportowy narkotyk* (w roku 1939 wydany ponownie własnym sumptem jako *Przemiał życia*), w którym sport nie jest już bynajmniej celebrowany jako ucieleśnienie nowoczesnego stylu życia, lecz na odwrót, zdecydowanie odrzucany jako „przemiał życia: i „wychowanie w bezduszości”. Około roku 1930 sportowa euforia zmienia się w coraz bardziej jednoznaczną krytykę. W słynnej pesymistycznej diagnozie cywilizacji nowoczesnej, *La rebelión de las masas* (1930) José Ortega y Bassat pisze o „manii sportu”, w niej właśnie upatrując jednego z najbardziej wyrazistych symptomów „buntu mas”. Przyszli czescy surrealiści już na początku lat trzydziestych odrzucają sportowe uniesienia, nazywając je „paraliżem sił witalnych”¹⁹.

W lutym 1930 roku Vítězslav Nezval publikuje *Strach*, ostatecznie kwestionując poetystyczny *modus vivendi* i poetystyczną wizję człowieka. Programowi „życiowej radości”, głoszonemu przez poetyzm, który pragnął być „wytwórcą powszech-

nego ludzkiego szczęścia i pięknej pogody” oraz „zmodernizowanym epikureizmem” (Teige), przeciwstawia Nezval problematykę lęku przed życiem i śmiercią. *Strach* sygnalizuje zmianę kulturowego paradygmatu, a mianowicie odejście od poetystycznej „felicytologii” i zwrot ku bliskiemu surrealizmowi pojęciu życia i sztuki. Stworzony przez Nezvala model rzeczywistości nie jest już bynajmniej racjonalnie skonstruowanym, przejrzystym i logicznie ustrukturuowanym światem zharmonizowanych kontrastów i antynomii egzystencjalnych, którego domagał się Teige w *Poetyzmie*. Wprost przeciwnie, świat *Strachu* rządony jest przez ślepy przypadek, nieustępny los i niedające się kontrolować, irracjonalne potęgi niweczące wszelkie konstruktywne plany. Jest to wizja rzeczywistości, w której indywidualna egzystencja, wymykająca się wpływom świadomej i sterowalnej woli, jest trwale zagrożona, paraliżowana i niszczone przez poczucie winy, nieszczęście i strach, chorobę i szaleństwo, namiętność i absurd, ironię i śmierć. Poetystyczna atmosfera „dziarskiej towarzyskości” przeradza się w *Strachu* w irracjonalny stan nieokreśloności czy wręcz dematerializacji bycia, pod wpływem którego znany i zaufany do tej pory świat może nagle i nieoczekiwanie zmienić się w przestrzeń zagrożoną wtargnięciem czegoś zupełnie nieznanego, przerażającego w swej niewyraźności. Ujmując rzecz w kategoriach psychoanalitycznych: miejsce zajmowane dotąd przez suwerenne Ja zajęte zostaje przez fatalne Nad-Ja. Rozpętane siły Erosa nie są już odczuwane jako rajska domena zasady przyjemności, ale jako potęga, która oznaczać może także zagrożenie, gwałt, okaleczenie i śmierć. Do radykalnego i szokującego zakwestionowania konstruktywistyczno-poetystycznej biomechaniki – a więc koncepcji sterowalnej i sterującej woli oraz kontrolowanej, czyli harmonijnej dynamiki ciała i jego wyczynów – dochodzi w dramacie Nezvala poprzez wprowadzenie motywu nieprzewidywalnych i niekontrolowanych ataków epileptycznych drgawek. W ten sposób zasadniczo sproblematyzowana zostaje także zakładana, etycznie i witalnie pobudzająca i harmonizująca funkcja sztuki wywołującej przeżycia estetyczne.

Literacka i plastyczna twórczość Nezvala, Závady, Halasa, Biebla, Štyrskiego, Toyen, Šimy, Muziki, Wachsmanna i innych, na długo przed ukonstytuowaniem się Grupy Surrealistów staje się przestrzenią rewizji jednego z paradygmatów poetystycznej awangardy: możliwości nieograniczonego dysponowania (własnym) ciałem. Wyobrażenie niewzruszonej stabilności zakorzenienia człowieka w logicznie i racjonalnie skonstruowanym świecie ulega destrukcji pod wpływem nasilającej się świadomości potęgi i realnego wpływu niekontrolowanych, nieprzewidywalnych w sposób racjonalny instancji: przypadku, bez-wolności, nie-świadomości, bólu, rozpacz czy lęku. Doświadczenie cielesnej symbiozy z rzeczywistością, które Teige w eseju *Sztuka nowoczesna i społeczeństwo* (1924) entuzjastycznie (i ujmując) wyobrażał sobie jako „miłosny stosunek do świata”²⁰, zostaje w najwyższej mierze skomplikowana; egzystencja ludzka pojmowana jest i przedstawiana jako stale zagrożona utratą równowagi, *upadająca*, świadoma druzgocącej bezwładności

¹⁷ Tegož *Malířství a poesie*, w: *Avantgarda známá...*, s. 495.

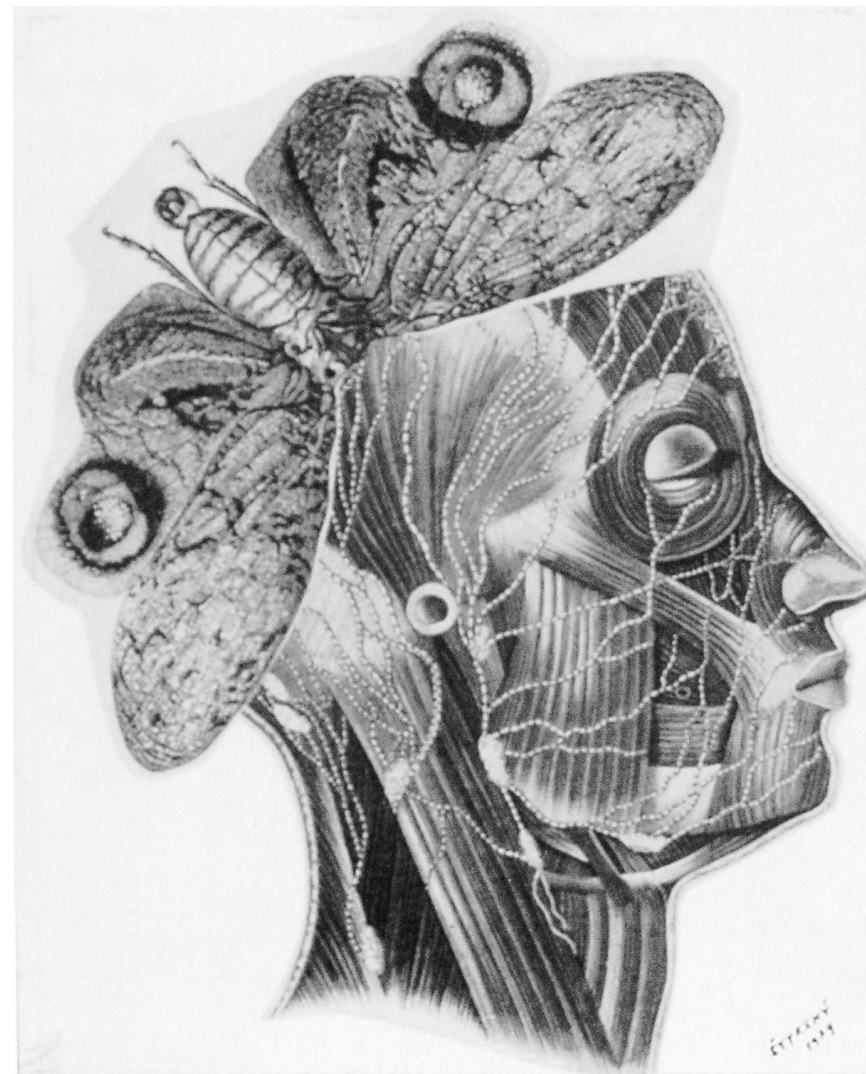
¹⁸ O. Sus *Estetické problémy pod napětím. Meziválečná avantgarda. Surrealismus*. Levice, Michal Jůza & Eva Jůzová, Praha 1992.

¹⁹ B. Brouk *Stoupa života*, w: tegož *Autosexualismus a psychoerotismus*, Odeon, Praha 1992, s. 203. Nawiązując do Ortegi Hermann Keyserling krytykuje sport, nazywając go „urodzonym nieprzyjacielem ducha i kultury”. Obaj ci autorzy z dużą przenikliwością już na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych uświadamiali sobie niebezpieczeństwo nadużycia sportu jako kultu ciała, siły, tłumów, narodu, rasy itd. w zorganizowanym, kolektywnym, programowo antyindywidualnym i antyintelektualnym ruchu sportowym w imieniu „kultury ludu” niemieckiego narodowego socjalizmu i radzieckiego komunizmu,

²⁰ K. Teige *Moderní umění a společnost*, w: *Avantgarda známá...*, s. 507.

własnego ciężaru.²¹ W kontekst ten wpisuje się także (post)awangardowa aktualizacja i reinterpretacja mitu ikarowego w wierszu Konstantina Biebla *Nowy Ikar*.

- ²¹ Wyraźną przemianę w sztuce czeskiej (post)awangardy lat trzydziestych zaobserwować można również w dziedzinie podstawowych antropologicznych proporcji i współrzędnych. Dla poetystycznego ludyzmu charakterystyczne jest euforyczne, upojne wręcz wznoszenie się w górę; uczucie beztróskiego, ekscentrycznego i radosnego uniesienia, ucieczka od pesymizmu i ciężaru bycia. Tendencja ta znajduje swój werbalny i wizualny odpowiednik w jednym zasadniczych motywów poetyzmu, jakim jest fajerwerk (podobne znaczenie ma literacki i plastyczny poetystyczny topos fontanny czy gry w piłkę nożną). Jeszcze w drugim manifestie poetyzmu (1928) wspomina Teige o fajerwerku jako wyrazie olśniewająco upojnego, nieważkiego wznoszenia się w górę oraz paradygmacie poezji dynamicznej. Od końca lat dwudziestych coraz istotniejszą rolę w czeskiej sztuce awangardowej zaczyna jednak odgrywać antropologiczna proporcja głębi i przepastności istnienia, opadania i upadku oraz związane z tym przeżycie lęku przed głębią „pod nami”. Konfrontacja z niebezpieczeństwem zagrażającym człowiekowi ze strony obcego i nieprzyjaznego ciążenia, zagrażającego upadkiem, najwyrazistszą realizację znajduje właśnie w tekstach i dziełach plastycznych z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. W związku z tym, zupełnie inną semantykę uzyskuje na przykład motyw zawrotu głowy, pozytywnie waloryzowany w poetyzmie, jako zawrót w tańcu, w sporcie, akrobacji, lataniu czy szybowaniu, oznaczający teraz przede wszystkim egzystencjalne doświadczenie utraty równowagi. Semantyka upadku odgrywa konstytutywną rolę już w Nezvalowskim *Akrobacie*: ludyczna akrobatyka poetyzmu, dzięki poetyckiej imaginacji, zyskuje tu wymiar egzystencjalny, oznaczając balansowanie między bytem a niebytem, nicością a powtórny narodzinami. Ludzkie istnienie nie jest już bynajmniej rozumiane jako upojne wznoszenie się w górę, lecz, przeciwnie, jako intensywne odczucie niebezpieczeństwa i strachu przed nieprzewidywalnym, nagłym – i już przez samą tę nagłość groźnym – upadkiem, niepohamowanym opadaniem w nicość, jak w wierszu Wilma Závady *Panichida* (1927): „Všichni se tu třepotáme jak chrousti chycení / pod oblohou ve skleněném sklepení / dříve než budeme vrženi v strašlivé smrti chřtán [...] a pouze já se miším bezútešné v tento dav jenž vše / a padám jak rzivé zrno ke dnu” (V. Závada *Básnické dílo I*, Československý spisovatel, Praha 1972, s. 69-71) – „Wszyscy trzepoczemy się tu jak chrząszcze schwyte / pod szklane sklepienie nieba / nim zostaniemy wrzuceni w straszliwej śmierci krtań [...] i tylko ja niepoczyszony mieszam się w ten wrzący tłum / i jak rdzawe ziarno spadam na dno”. Cieleśna egzystencja rozpoznana jest tu jako egzystencja zanurzona w czasie, ujmowana w kategoriach wysokości i głębokości, ścieśnienia i przeciwstawianej mu, napawającej grozą pustki bez horyzontu. Świadomość, w której spotykają się zasada przyjemności i pragnienie autodestrukcji, przenika także Bieblowskiego *Nowego Ikara* (1929), kończącego się wersami: „Ach ileż razy jeszcze / sodka moja marności / poczuje ten upadek / prosto w otchłań wieczności” (przeł. A. Włodek, w: K. Biebl *Nowy Ikar i inne poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 65). Na *Obrazie* Štyrskiego (1932) pojawia się zdehumanizowana, zdeformowana sylwetka ludzka, złożona z wielu barwnych plam, opadająca głową w dół. Štyrský podarował ów obraz swemu przyjacielowi, Bielowi, który w listopadzie 1951, w apogeum antyawangardowej nagonki, w miesiąc po nagłej śmierci Karla Teigeo rzucił się z okna.



Człowiek zaczyna być nagle pojmowany jako zwykły szkic, wieloznaczny i formo-
walny koncept; jako czysta możliwość i nie dający się przeniknąć „projekt” o nie-
wytłumaczalnej genezie, niemożliwy do pomyślenia poza jego wyjątkową kondy-
cją, nieodłącznie powiązaną z ciałem. Mniej więcej od roku 1930 problem możli-
wości i ograniczeń w rozporządzaniu ciałem zaczyna być coraz częściej przez sztukę

i teorię czeskiej awangardy poddawany refleksji, tekstualizacji i wizualizacji z tej właśnie perspektywy. Wydaje się, że czescy surrealiści nie podzielali już Bretonowskiej niezłomnej optymistycznej wiary w możliwość restytuowania „całego człowieka”, „nieruchomo stojącego pośrodku wiru”²².

W wykładzie *Poezja i malarstwo*, wygłoszonym na seminarium z estetyki prowadzonym przez Jana Mukařovskiego zimą 1938 roku, Jindřich Štyrský w umyślnie apokaliptycznym tonie „prorokował” wizję nadrealnej, chorobliwie monstrualnej antropologii:

Powiadam wam, nadchodzi straszny czas wizjonerów i medytacji, czas podobny do tego, który bezpośrednio poprzedzał akt stworzenia. [...] Będzie to czas powolnego mieszania się powietrza i wody, ziemi i ognia, czas wyśnionej syntezy piękna plastycznego i lirycznego. Istoty żywe będą się między sobą dowolnie krzyżować i poza kontrolą biologów powstaną nowe jednorożce, żuki-ssaki, mityczne barany i stwory złożone z mieczy, igieł i noży. Powstanie człowiek litera, ogryziona kość, kropka, strzęp, ołtarz, laska, klatka schodowa, klamra, farsz, człowiek-trumna [...]. Powstaną istoty ciekłe, z waty, skór węży, opierzone drzewa, w strzępach, istoty wające w boku, zlepione ze słów, niesione wiatrem, pełne wrzodów, karmione lodem, tylko kontury, istoty wydrążone, kształtowane ze śniegu, surowego mięsa i z piasku.²³

W tej sceptyczno-ironicznej „wizji” Štyrskiego, projektującego swą patologicznie perwersyjną antropologię, zakwestionowany czy wręcz wywrócony na nice zostaje jeden z naczelných postulatów surrealistycznej antropologii: restytucja „całego człowieka” i dehumanizacja cielesności. Można tu mówić o radykalnym zwątpieniu w ideologiczny konstrukt ludzkiego ciała, projektowany przez awangardową antropologię wczesnych lat dwudziestych w imię planowania, sportu, zdrowia i przyszłości. [...]

„Człowiek, który składa z przedmiotów swój portret”: surrealistyczna somatologia Vítězslava Nezvala wobec manierystycznego antropomorfizmu

O swego ostatniego zbioru surrealistycznych tekstów, zatytułowanego *absolutny grabarz* (1937), słynnego między innymi dzięki klasycznej już semantycznej analizie Jana Mukařovskiego, Vítězslav Nezval włączył zawierający kilka wierszy cykl nazwany *Gry cieni*, zwracający uwagę – bardzo rzadko spotykanym w poezji

surrealistycznej, na pierwszy rzut oka dość konwencjonalnym – tradycyjnym układem stroficznym z regularnymi rymami, asonansami, przerzutniami itd. Tytuły tych wierszy – *Szpulka*, *Rękawicz*, *Lampa*, *Stoleczek*, *Rój*, *Mucholapka* i inne – ewokują najpierw skojarzenie z surrealistycznie uniezwykłymi wierszami o przedmiotach. Według Mukařovskiego wiersze te realizują jedną z podstawowych strategii Nezvalowskiej poetyki, jaką jest „uprzedmiotowienie znaczeń słownych”, w wyniku którego „także mechaniczne i pasywne działania nabywają iluzyjnego charakteru aktywnych działań wynikających ze swobodnej inicjatywy. Jest to pewien rodzaj personifikacji. Zdarza się również, że wzajemne oddziaływania rzeczy są tak przedstawione, iż czytelnik domyśla się poza nimi ludzkiego sprawcy, którego jednak nie ma bezpośrednio na scenie”²⁴. Strategię ową klasyfikuje Mukařovský jako „grę z «nieobecnym sprawcą», zastąpionym przez rzecz”²⁵. Można powiedzieć, że wizję cielesności w Nezvalowskim *Absolutnym grabarzu* określają dwa podstawowe zabiegi: z jednej strony, „uśmiercanie” żywego ludzkiego ciała, redukcja go do postaci cienia czy pustej „powłoczki” i wytwarzanie arcimboldowskich, na wpół obumarłych ciał-inkrustacji – czego modelową niemal realizacją jest wstępny wiersz tomu, *Człowiek, który składa z przedmiotów swój portret* – z drugiej zaś, strategia odwrotna, polegająca na osobliwym ożywianiu nieżywego, jak we wspomnianych wierszach o rzeczach. Jeden z najbardziej inwencyjnych tekstów z cyklu *Gry cieni*, zatytułowany *Rękawice*, wart jest szczególnej uwagi, z dwu mianowicie powodów: w kontekście estetyki śladu zdeformowanego ciała i w odniesieniu do antropologii Wcielenia, w utworach surrealistycznych niemal nieobecnej.

Nad księgą co ma tysiąc stronic
Rozbłyskują gromnice
I nie przestaje pieśń żałobna dzwonić
I ciągle wiszą nad nią rękawice

Nikt nie wie
Skąd tutaj wzięły się one
I komu w chóralnym śpiewie
Rozbrzmiewa to podzwonne

A księga co ma tysiąc stronic
Kartki przewraca sama
Żałoby lament nie przestaje dzwonić
A w niej się czasem zjawia łzawa plama

Stronicom się zwiłają różki
Gdy łyż się na nich nie przestają jawić
W otwartą księgę spadają muszki
Z tajemniczych rękawic

Patrząc na te skórzane cienie
Palcami trące się niczym w udręce
Ma się wrażenie
Że to złożone ręce

Chcą się jak gdyby żywymi wydać
I podczas gdy rozdzwania się skarga jękliwa
W ich silnych żyłach krew tętniącą widać
Wtem tryska z nich i spływa²⁶

²² Chodzi tu o Bretonowską apologię zniesienia antytez między snem a czuwaniem, snem a rzeczywistością, wyobrażonym a realnym, życiem a poezją, przestrzenią a czasem, którą wyrażał on w *Naczyniach połączonych*. Zob. tegoż *Spojité nádoby*, přel. V. Nezval, J. Honzl, w: V. Nezval, *Dílo XXX. Překlady*, Československý spisovatel, Praha 1984.

²³ J. Štyrský *Poezie a malířství*, w: tegoż *Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty z let 1923-1945*, ed. K. Šrp, Thyrus, Praha 1996, s. 129.

²⁴ J. Mukařovský *Semantická analýza utworu poetyckého: „Absolutní grabarz” Nezvala*, přel. J. Baluch, w: tegoż *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wyb. i wstęp J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970, s. 308-309.

²⁵ Tamże, s. 296.

²⁶ V. Nezval *Rękawice*, přel. J. Waczek, „Literatura na Świecie” 1992 nr 10-12, s. 167-168.

Gabriel Marcel (a później także, choć poniekąd odmiennie, Maurice Merleau-Ponty) wychodzi z antropologiczno-ontologicznego założenia, że ludzkie istnienie jest zawsze wyłącznie istnieniem wcielonym; wcielenie jawi się zaś jako tajemnicze wydarzenie i rozpoznanie, że *jestem ciałem*. W tym sensie, istnieć znaczy „być inkarnowanym”. Z tej perspektywy, możliwe jest rozumienie inkarnacji jako pierwotnej sytuacji istoty, która samą siebie postrzega jako cielesną. W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty’ego ciało nazywane jest „prowizorycznym szkicem” (*esquisse provisoire*), swego dopełnienia i udoskonalenia poszukuje zaś w stwarzanych rzeczach.²⁷ Stworzona przez człowieka, „cielesna” rzecz (w znaczeniu *res*) różni się od ludzkiego ciała, w tym sensie, że stwarzana jest po to, aby ugruntować i utrwalić ludzki stan inkarnacji, w przeciwieństwie do ciała człowieka, które nie jest stwarzane w taki sposób – ono *już tu* było, jako ciało jednostkowe. Merleau-Ponty traktuje ciało jako coś należącego do indywiduum i jako rzecz, a poprzez rzeczy człowiek zamieszkuje w świecie. To za ich pośrednictwem staje się obecny. Nasze ciało jest z tej samej materii, co reszta świata. W wierszu Nezwała *Rękawice*, podobnie jak w pozostałych wierszach o przedmiotach w cyklu *Gry cieni*, ciało nie jest substancjalnie „dane; nie jest obecne, lecz reprezentowane przez swoje realne właściwości. Nieobecność jawi się tu jako modus obecności, która jest zawsze – ujmując rzecz najogólniej – tylko urzeczywistniającym się stopniowo wcielaniem, nigdy zaś całkowitą, doskonałą prezencją. W wierszu zanika substancjalny byt ciała, zostaje tylko pusta otoczka, kontur, cień. Ręce, metonimicznie (jako *pars pro toto*) reprezentujące ciało, nie są przedstawiane wprost, lecz tylko sugerowane przez kształt rękawic. Do paradoksalnej obecności nieobecnych części ciała odsyła motyw krwi tryskającej z dłoni. Ślad nieprzedstawionego, zranionego ciała pozostawiają cielesne płyny (Izy w 4. wersie III strofy i tryskająca krew w 4. wersie VI), jako jego materialne symptomy. Krwawy ślad – malarski znak nieobecnego ciała i niepokojąca eksternalizacja głębokiego zaburzenia integralności związku między Ja a światem na skutek zranienia organu cielesnego kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną – podobnie jak w przypadku obrazu Toyen, zatytułowanego *Uścisk ręki*, odgrywa istotną rolę w semantycznej strukturze utworu. Jednakże, podczas gdy u Toyen pierwiastek substancjalno-cielesny, ciało jako *res extensa*, „rozciąga się” aż po zupełną utratę formy, u Nezwała zachowana zostaje właśnie zewnętrzna „powłoka” ciała, jego powierzchnia i określone granice, tak radykalnie przekraczane czy wręcz znoszone przez malarkę. [...]

²⁷ Edmund Husserl w *Ideach II* nazywa ludzkie ciało „rzeczą ukonstytuowaną w dziwnie niedoskonały sposób” (E. Husserl *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, przekł. i wstęp D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974, s. 225). Natomiast dla Merleau-Ponty’ego „ciało jest naszym ogólnym sposobem posiadania świata”. Jest nam dane na dwa sposoby: w funkcji pośrednika oraz jako rzecz pośród innych rzeczy (M. Merleau-Ponty *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, post. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 166).

Podobnie jak w przypadku Štyrskiego i Toyen, obrazy ciała w surrealistycznych wierszach Nezwała sygnalizują kryzys wyobrażeń na temat związku między człowiekiem a jego ciałem oraz między ciałem i ucieleśnionym Ja a światem, intensywnie przejawiający się w latach trzydziestych XX wieku. Pod względem konstrukcyjno-semantycznych strategii artystycznych surrealistyczną somatologię Nezwała znamionuje zaś szczególne upodobanie do nagromadzeń i montażu elementów znaczeniowo niejednorodnych i wzajemnie przeciwstawnych. Wskutek zniszczenia homogenicznej struktury całości wyraźnie wzmocniona zostaje niezależność i swoista mobilność poszczególnych składników, ich kontekst zaś – radykalnie niezwykły i zrelatywizowany. Mukařovský zwraca uwagę na interesujący związek strategii Nezwała z typową dla sztuki manierystycznej i barokowej zasadą montażu. Badacz wskazuje na „portrety” malarza epoki rudołfińskiej, Arcimboldiego:

Arcimboldo malował także portrety poszczególnych zawodów (kucharza i winiarza), złożone z narzędzi i materiałów użytkowanych przez przedstawicieli tych zawodów. [...] Z portretów Nezwała najdokładniej odpowiada tej technice wiersz tytułowy o grabarzu, którego ciało i ubranie składają się z ingrediencji cmentarnego rozkładu i grobowego inwentarza. Inną nieco odmianę tej techniki przynosi wstępny wiersz zbioru, nazwany wprost *Muž který skládá z předmětů svou podobiznu*: przestrzenne szeregowanie elementów odpowiadające istocie malarstwa jest tu zastąpione następstwem czasowym właściwym poezji: psychiczny portret mężczyzny jest ułożony z rzeczy i istot, z którymi spotykał się on kolejno z życiem.²⁸

W *Absolutnym grabarzu* obrazowanie związane z martwością i rozkładem doprowadzone zostaje do ekstremum. W odróżnieniu od polimorficzności nieorganicznych ciał-amalgamatów, zestawianych z elementami rozproszonych i wzajemnie nieprzyległych, które wypełniają surrealistyczne uniwersum *Kobiety w liczbie mnogiej* (1935), a także od wizji antropomorfizowanego, ożywionego ciała-miasta w wierszach z tomu *Praga o palcach deszczu* (1936), obrazy ciała w *Absolutnym grabarzu* konstruowane są z rozkładających się rzeczy i fragmentów, z dotkniętych martwicą tkanek-inkrustatów, podczas gdy ciało ludzkie staje się zwykłą „powłoczką” lub zdematerializowanym, pozbawionym substancji cieniem ciała. Cały mikrokosmos tomu zdaje się martwieć i rozkładać w odorze zgnilizny i trupiego jadu. Proces obumierania i utraty kształtu świata, w którym „wszyscy ludzie naśladują śmierć z kosą w ręku” (cytat z wiersza tytułowego), pomyślany został konsekwentnie jako coś „absolutnego” i nieodwracalnego. W odróżnieniu od wyobrażeń ciała w tomach *Kobieta w liczbie mnogiej* i *Praga o palcach deszczu*, dotknięte stężeniem pośmiertnym obiekty z wierszy *Absolutnego grabarza* nie są już zdolne do jakiegokolwiek metamorfozy. Podstawowym prawem rządzącym rzeczywistością nie jest tu bowiem *metamorphosis*, lecz *perversitas* (w sensie zwyrodnienia, wywrócenia na opak). Znamienne zniwelowanie i opróżnienie świata z substancji sprawia, że manifestuje

²⁸ J. Mukařovský *Semantyczna analiza...*, s. 307.

się on już tylko jako cmentarny rozkład, spustoszenie lub odrażający odór, jak w końcowej sekwencji tytułowego wiersza:

Oto napelnił swój nos
bezczynnie tkwiący w łagodnym powiewie ciemniejącego zmierzchu
Fetorem trupim
A ten na początek przemienił jedynie siedzenie jego krzesła
W deskę prosektoryjną
Po czym szybko jak wijąca się zieleń
Jął wspinać się po kuflu piwa
Rozłożonego na amoniak
I jednemu z tych pnących rosnących piorunem wreszcie się udało
Wpełznąć w szparę stropu barwy wędzonego mięsa

A że ten trupi fetor
Nasiłał się równocześnie z powszechnym wieczornieniem
A przy tym wędzone mięso w okolicznościach o których mowa
Szybko ulega procesowi gnilnemu
Zaczął wylać w górę
Przez szczelinę w suficie
Wielki biały robak nocy
Wielki biały robak nocy letniej
Wielki biały robak lipcowej nocy letniej
Co uczyniła niewidzialnym grabarza absolutnego²⁹

Proces obumierania jest jednak uderzająco dynamiczny, znamionuje go niepokojąca podstępność, nerwowość, ukryta złośliwość. Fragmenty świata natury, resztki roślin i małe zwierzęta (ptaki, płazy), różne przedmioty i ich części są za pomocą techniki montażu niejako biologicznie krzyżowane, tworząc celowo skomplikowane hybrydy. Jest to świat obcego i przerażającego bezsensu istnienia, nie chodzi jednak o prosty, jednoznaczny brak sensu, lecz raczej ustawiczną *perversitas*, która trwale wypacza i zakłóca wszelki sens. Życie zdaje się być opanowane przez rozpad, zaś dziwaczność, potworność, zboczenie – sygnatury świata wykołowanego – ukazywane są jako zwyczajna codzienność.

Stwierdzone przez Mukařovskiego pokrewieństwo między sztuką i literaturą manieryzmu/baroku a surrealizmem przejawia się, z jednej strony, w tendencji do materializowania tekstu i przemieniania go w obiekt wizualny (lub audytywny), z drugiej zaś, w atmosferze osobliwości (jedna z części *Grabarza absolutnego* nosi wręcz tytuł *Osobliwe miasteczko*) i manierycznej afektacji. Zbieżność ta nie jest przypadkowa. Wstrząśnienie „zaufaniem do świata”, utrata duchowych gwarancji i doświadczenie głębokiego rozkładu rzeczywistości znamienne są zarówno dla historyczno-kulturowej sytuacji i atmosfery duchowej wieku XVI, epoki tzw. maniery-

zmu³⁰, jak i dla okresu między dwiema wojnami światowymi. Nieprzypadkowo podobieństwo między sztuką manierystyczną i surrealistyczną opiera się również na sposobach kształtowania ludzkiego ciała; chodzi tu przede wszystkim o zanik somatycznie uwarunkowanego, bliskiego związku między ciałem a światem – fenomen, w którym Max Dvořák dostrzegał *signum* „bezgranicznego upadku” epoki. Jako pierwszy zauważył on bezpośrednią paralelę między duchowym klimatem wieku XVI a okresem po pierwszej wojnie światowej, o czym pisał w swej pionierskiej rozprawie *Über Greco und den Manierismus* (1921):

Mówić można o duchowej katastrofie, poprzedzającej katastrofę polityczną, polegającej zaś na tym, że runęły stare, ześwieczone, kościelne i laickie, naukowe i artystyczne, dogmatyczne systemy i kategorie myślowe. [...] Opuszczono drogi wiodące ku poznaniu i stworzeniu kultury duchowej, a skutkiem tego był pozorny chaos, który również my dostrzegamy w naszej epoce. W sztuce okres ten – i nie chodzi o okres zamknięty, lecz pewien styl, którego początki sięgają aż do zarania wieku XVI i który nigdy nie przestał twórczo oddziaływać – nazwano, niestety, manieryzmem. [...] Skoro zawałił się dotychczasowy porządek świata, jakim był światopogląd późnego średniowiecza, renesansu i reformacji, pozostać musiały ruiny. Artyści, tak samo jak inni, zbyt liczni twórcy we wszystkich dziedzinach twórczości duchowej, utracili oparcie w powszechnych zasadach moralnych i intelektualnych, na których wznosić się mogły ich pilność, ambicja i małe idee. Nadarza się nam widowisko bezgranicznego upadku.³¹

Surrealiści, podobnie jak manieryści, proponowali nową koncepcję sztuki, obejmującą wszystko to, w czym Max Dvořák upatrywał symptomów „bezgranicznego upadku” we wszystkich sferach życia: napięcie między motywami rubaszenie zmysłowymi a wyrafinowanymi i estetycznie wykalkulowanymi, a także między wirtuozerskim artystem a formalną abstrakcją. [...] Ową paradygmatyczną wręcz dla manieryzmu i surrealizmu sprzeczność między zachowaniem a zniesieniem formy, między formą a materią, abstrakcyjną geometrycznością i ornamentalnością a amorficznością, między pierwiastkiem męskim a kobiecym (której manierystyczną i surrealistyczną syntezą jest androgyn), między strachem i lękiem przed

³⁰ Można powiedzieć, że surrealizm konstituował się w atmosferze, podobnej jak w przypadku manieryzmu, silnego napięcia społeczno-kulturowego, politycznego i światopoglądowego. [...] Skrajne przeciwieństwa i kontrasty, specyficzne dla sztuki manieryzmu, w pewnym sensie powracają w sztuce okresu międzywojnia. Manieryzm kultywował najróżniejsze formy wyrafinowanych dwuznaczności i paradoksów; wskrzesił i wysoko cenił Owidiuszowskie mity przemiany, a także anamorficzne zagadki, portrety-amalgamaty Giuseppe Arcimboldiego czy igranie ze strachem. [...] Znaczącym ośrodkiem sztuki i kultury manieryzmu była także Praga za panowania cesarza Rudolfa II. Jego ulubionym artystą, działającym w Pradze już za Maksymiliana II, był właśnie pochodzący z Mediolanu Giuseppe Arcimboldo (1527-1595), który przez 26 lat żył i tworzył na praskim dworze.

³¹ M. Dvořák *Greco a manierismus*, w: tegoż *Italské umění od renesance k baroku*, J. Laichter, Praha 1946, s. 298-299.

²⁹ V. Nezval *Grabarz absolutny*, przeł. J. Waczków, „Kamena” 1991 nr 2, s. 26.

śmiercią, którego destrukcyjny impuls wygasa w estetycznym dystansie, a tana-tyczną fascynacją, uznać można za swego rodzaju semantyczną konstantę i zna-czeniotwórczą regułę czeskiego surrealizmu lat trzydziestych i czterdziestych.

Zasada sprzeczności między zachowaniem i jednoczesnym zniesieniem formy, znamienna tak dla manierystycznej, jak i surrealistycznej estetyki wielorakich ambiwalencji, „naruszonych form” i nieregularności, zdaje się obowiązywać także w Nezvalowskim cyklu *Absolutny grabarz*. Ciała-inkrustacje, czy wręcz ciała-pejza-że³² (jak w wierszu tytułowym: „Grabarz absolutny / Stary jak ten tu świat o kra-jobrazie granitowo-kwarcowym”, s. 23), zestawiane z wielu materiałów i niejed-norodnych elementów – w zasadzie jednak bezkształtne i dlatego monstrualne – kontrastują z formalnym rygiem i konstrukcyjnym wyrafinowaniem wierszy o rze-czach z cyklu *Gry cieni*, wyróżniających się na tle surrealistycznej poetyki trady-cyjną budową stroficzną, rymami, figurami retorycznymi i rytmem. Te formalne i retoryczne własności – swoista symetryczność, powtórzenia, paralelizmy, rymy, stroficzne lub międzywersowe przerzutnie (jak w wierszu *Szpulka*) – pełnią funk-cję swoistych ornamentów. Ornament jako realizacja „formy artystycznej” – tego, co wzajemnie powiązane i zintegrowane, zamknięte w sobie i koherentne – zmie-nia się w ten sposób w potwornych rozmiarów, hybrydyczne, mozaikowe i bezu-stannie obumierające ciało-świat „absolutnego grabarza”, „człowieka, który z przed-miotów składa swój portret” czy „pirenejskiej muchy”, tworząc intensywne, pełne napięcia kontrasty. [...]

„Całość statyczna osłupiała jak lęk” (Jindřich Heisler):
„spustoszenie” i „skamienienie” czasu,
„skostnienie” przestrzeni

There is no Silence in the Earth – so
silent
As that endured
Which uttered, would discourage Nature
And haunt the World.

Emily Dickinson

³² Ciała-pejzaże i głowy-pejzaże należą do ulubionych osobliwości manierystycznego i surrealistycznego malarstwa (metoda „paranoiczno-krytyczna” Dalego, obrazy Maxa Ernsta, René Magritte’a i in.). Efekt osiągnięty przez manierystyczne ciała-pejzaże polegał na zniesieniu granicy między makrokosmosem a mikrokosmosem (podstawowa zasada rządząca Arcimboldowskimi portretami), między naturą a człowiekiem. Przenikanie odrębnych i odmiennych sfer było w XVI wieku interpretowane jako symbol świata postawionego na głowie, obraz antyświata, który jednak objawia nieprzeczuwalne dotąd możliwości zupełnie nowej świadomości i odczuwania natury oraz niezwykłego jej doświadczania.

Wizja stopniowego zaniku „kształtu” świata i niepokojących metamorfoz cia-ła dopełniona zostaje w sztuce czeskiego surrealizmu lat trzydziestych i czterdzie-tych motywem osobliwych deformacji czasoprzestrzennego kontinuum; razem składają się one na symptomatologię zaburzonego, pozbawionego koherencji sto-sunku między człowiekiem a rzeczywistością. Przestrzeń – podstawa stałego usy-tuowania i wzajemnego skorelowania rzeczy – staje się tu osobliwie chwiejna, płyn-na i dziwnie zdeformowana, zyskując niejako wymiar czasu (i tak też jest prze-żywana), podobnym przemianom przestrzeni egzystencjalnej towarzyszy zaś in-tensywne doświadczenie bezsilności i lęku, płynącego ze świadomości nieustan-nego bycia wydanym na pastwę czasu, zaniku i rozpadu *tkanki* świata, będącej rów-nocześnie tkanką (mięsem, *chair*, jak pisał Merleau-Ponty) ciała człowieka – po-dobnie, jak ma to miejsce w Nezvalowskim *Absolutnym grabarzu*.

Postulowana w programach poetystów „wielka dynamiczna poezja” nowoczes-nego życia – poetystyczny sen o nowoczesnym świecie „w ruchu”³³ – zmienia się pod koniec lat trzydziestych w nocny koszmar o świecie skamieniałym, porażo-nym jakby przez nagłe wygaśnięcie wszelkiego ruchu. W sztukach wizualnych owe zaburzenia doświadczenia czasoprzestrzennego znajdują trafny wyraz w uderza-jącym zredukowaniu przestrzeni przedstawionej do całkiem płaskiej powierzchni (zwłaszcza na obrazach i rysunkach Štyrskiego), podczas gdy czas i przestrzeń stają się wymiarami zupełnie z sobą niepowiązanymi, oraz w motywie zdrętwienia czy wręcz „skamienienia” ludzkiego ciała (twórczość Toyen i Heislera z lat 1938-44), ogólnie więc w maksymalnym ograniczeniu elementu ruchu i rozbiciu temporalnej ciągłości na pojedyncze, „zastygłe” momenty lub sekwencje. Czas przedsta-wiany jest jako „spustoszony”, „skamieniały” czy wręcz „martwy”, jako czas po-zbawiony czasowego horyzontu. W krótkiej prozie Štyrskiego, zatytułowanej zna-miennie *Świat staje się coraz mniejszy* (ok. 1939) rzeczywistość nie jest zagrożona przez siły deformujące czy niszczące jej kształt – jak zgnilizna, błoto, ekskrement-y i inne substancje przyspieszające proces rozkładu – ale przez napawający prze-rażeniem paraliż, ogarniający przestrzeń wszelkiego istnienia. Kamień i śmierć stają się, jak w romantyzmie, pojęciami współzależnymi: „Czyż natura nie mogła skamienieć w obliczu Boga? Lub z grozy, jaką wzbudziło w niej pojawienie się czło-wieka?”³⁴. Na rysunkach Toyen z cyklu *Widma pustyni* (1939, wydane z wierszami

³³ Piszac o poetystycznej „poezji uniwersalnej”, Teige porównywał ją do powszechnie dostępnego, dynamicznego Lunaparku, stwierdzając, iż „podstawowym elementem takiego magic-city jest r u c h; element ruchu musi być wszędzie widoczny, nigdzie nie może panować nieruchoma pustka. Powszechnie poruszenie całego lokalu, w i e l k a d y n a m i c z n a s y m f o n i a, musi być organizowana i kierowana według ustalonej uprzednio partytury. Ruch i śmiech, oba równie wyzwajające i równie zaraźliwe – to wyznaczniki poetyckiego Magic-city”. K. Teige *Svět, který se směje*, Odeon, Praha 1928, s. 89 (dla jasności wyводу rozwijam pasaż z Teigeo, cytowany przez Vojvodika – przyp. tłum.).

³⁴ Novalis *Uczniowie z Sais*, w: tegoż *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wyb. i przekł. J. Prokopiuk, PAX, Warszawa 1984, s. 78.

Heislera) świat – „statyczny osłupiały jak lęk”³⁵ – zmienia się w bezludną pustynię, zamieszkiwaną już tylko przez rozpadające się, zwietrzałe skamieliny zwierząt. Kamień staje się tu symptomem tego, co najbardziej obce człowiekowi; groźną figurą nieruchomości sparaliżowanego strachem, „martwego” czasu³⁶. Na kartach grafik Toyen z cykli *Strzelnica* i *Skryj się, wojno!* czasoprzestrzeń wykołowanego świata otwiera się aż po bezkres i tylko resztki rzeczy, skamielin i zwierzęcych szkieletów – jako niepokojąco obce emblematy konsekwentnego spustoszenia świata, po którym pozostały tylko szczątki rozbitych przedmiotów – wskazują na niegdysiejszą obecność człowieka. Tę surrealistyczną „fenomenologię” totalnej reifikacji świata, którego „istnienie” symulują już tylko antropomorfizowane przedmioty, namiastki nieobecnych żywych istot, obrazuje poetycka proza Heislera, *Na igłach tych dni* (1941), od czasu pierwszego wydania w nielegalnej *Edycji surrealizmu* dopełniana przez fotografie Štyrskiego:

Ale czasy są jeszcze spokojne i z małych, zimnych oczu rewolwerów, gapiących się na owoce wyłożone przed sklepikami, wyczytuje się coraz bardziej proszące wezwanie: *aby zapadła jak najgłębsza cisza*. [...] Gładkie, wykrzywające się w grymasach śruby, wciśnięte jak oczy martwych lat głęboko w belki, których farba dawno już dostała gęsiej skórki, podtrzymują starą grę światła i cieni. [...] Ale czasy wciąż jeszcze są łagodne i przez muzealny spokój niedzieli błędzą w ciszy bojaźliwe widziadła obowiązku, a wyrzuty sumienia beznadziejnie wbijają się w przedmioty. [...] Jeśli światło przeniknie do ciemnych kątów tak skomplikowanego mechanizmu ciszy, pozostanie osłupiałe nad pięknem obojętności, co zwariowała w szaleństwie tego wieku.³⁷

³⁵ J. Heisler *** (*Celek statický strnulý jako děs*), w: tegoż *Z kasemat spánku*, Torst, Praha 1999, s. 17.

³⁶ Królestwo kamieni i minerałów, metafory kryształu, krystaliczności i nieorganiczności, antropomorfizacja kamienia, sztuka odkrywania *objets trouvés* itd., odgrywają istotną rolę w ikonografii i poetyce na nowo „wynalezionej” surrealistycznego porządku natury. Transpozycja form naturalnych do indywidualnej ikonografii cechuje przede wszystkim dzieło Maxa Ernsta, który w roku 1925 stworzył znany cykl grafik przedstawiających uniezwykłe „dzieje natury” (*Histoire Naturelle*), a także twórczość Hansa Arpa, André Massona, Victora Braunera i in. Analiza motywów antropomorfizacji nieorganicznej przyrody w twórczości Paula Klee, Ernsta i Massona przeświadcza o filozoficznym horyzoncie surrealistycznej refleksji nad światem natury, przejawiającym się choćby w nawiązywaniu do koncepcji renesansowych, neoplatonickiej spekulatywnej hermeneutyki natury czy koncepcji Novalisa i niemieckiej filozofii przyrody. Podstawową intencją pozostaje jednak dążenie do plastycznej konceptualizacji fenomenu spłynięcia się różnorodnych form bycia w świecie i ze światem. Natura pojmowana jest jako żywotna, ale i podatna na zranienia, przeciwstawna człowieczeństwu substancja, w której, niczym ślady w naturalnej materii, odciskają się kontury człowieka i jego istnienia. Obecne już w sztuce manieryzmu wyobrażenie o współzależności między ziemią i ludzkim ciałem, zyskuje w ten sposób w surrealistycznej wizji świata nową postać.

³⁷ J. Heisler *Na jehlách těchto dní*, w: tegoż *Z kasemat spánku*, s. 86-106.

Zabieg animizacji i antropomorfizacji nieożywionych przedmiotów, czy wręcz obiektów martwych, które przyjmują w ten sposób postać osobliwą i groteskową, doprowadzony jest tu do skrajności: „małe, zimne oczy rewolwerów”, „gładkie, wykrzywające się w grymasach śruby, wciśnięte jak oczy martwych lat”, „wysypka klamek”, „krwawe noże połykają czarowników a talerze łakomych psów rosną i pęcznieją we wszystkich kierunkach”, „wiejski kufel cuchnie do taktu swym spocynym oddechem”. Świat powszednich, trywialnych przedmiotów, współtworzących przestrzeń codziennego życia – przedmiotów, które już przed I wojną światową (na przykład w rosyjskim konceptualizmie Puniego i Gonczarowej lub jako Duchampowskie *ready mades*) i na początku lat dwudziestych zostały w całej swej absolutnej zjawiskowości uroczyscie wprowadzone do sztuki jako wytwory „nowego” piękna nowoczesności (jak choćby słynne łóżysko kulkowe na wystawie Dzieńwięściu „Bazar sztuki nowoczesnej”) – zostaje teraz zantropomorfizowany, rzeczy zaś stają się zdradliwymi, obłudnymi aktorami „powszedniego” dnia wojennego nonsensu. I ta strategia ma swą antycypację w sztuce manierystycznej (u Bruegla, na Arcimboldowskich „portretach”...), gdzie „także rzeczy nieożywione zdają się ożywać”³⁸. Fascynacja techniką i jej wynalazkami, afirmowanymi jako nieodłączny składnik cywilizacyjnej nowoczesności, podzielana jeszcze przez wczesny poetyzm, postawiona twarzą w twarz z organizacyjnie doskonałą i technicznie perfekcyjną machiną wojenną, zostaje konsekwentnie zdekonstruowana. [...]

Ogarnięte strachem Ja usiłuje odbudować ów wyrwany z korzeniami, zdestabilizowany, odczłowieczony i spustoszony, niepojęty w swej irracjonalności świat, tworząc jego alternatywne, wyimaginowane modele, spośród których dominuje zwłaszcza model przestrzeni zamkniętej i zminiaturyzowanej; świat *en miniature*. Intymny, erotyczny mikrokosmos Jindřicha Štyrskiego powstaje już w roku 1933, w prozie *Emilia přichází do mně ve snie*:

Potem postawiłem sobie na oknie akwarium. Trzymałem w nim złotowłose łono i przepiękny egzemplarz penisa z niebieskim okiem i delikatnymi żyłkami na skroniach. Ale z biegiem czasu zacząłem tam znajdować wszystko, co kochałem. Skorupy filizanek, peruki, bucik Barbary, żarówka, cienie, ogarki, puszek po sardynkach, całą swą korespondencję i zużyte prezerwatywy. W świecie tym narodziło się wiele niezwykłych istot. Uważałem się za stworzyciela. Pełnym prawem. Kiedy później kazałem skrzynkę zalutować, patrzyłem z zadowoleniem na gnilny stan swych snów, aż jej ścianki pokryła pleśń i nie można już było niczego dojrzeć. Byłem jednak pewien, że wszystko, co kocham na świecie, jest tam.³⁹

Obraz ten, w wersji nieco „złagodzonej”, włączył Štyrský do wykładu *Poezja i malarstwo*, wygłoszonego na wspomnianym seminarium Mukašovskiego w 1938 roku, a więc w skrajnie napiętej społeczno-politycznej sytuacji masowo odczuwanego lęku o dalszy los kraju po tzw. Układzie Monachijskim. Nieprzypadkowo erotycz-

³⁸ M. Dvořák *Pieter Bruegel der Ältere*, w: tegoż *Studien zur Kunstgeschichte*, Reclam, Leipzig 1991, s. 16.

³⁹ J. Štyrský ... *Emilie se tiše ztrácí z mých dní...*, w: tegoż *Každý z nás stopuje svoji ropuchu...*, s. 101.

ny model archaicznego, prekułturowego mikrouniwersum zostaje w wykładzie przeciwstawiony „współczesnej menażerii politycznej”:

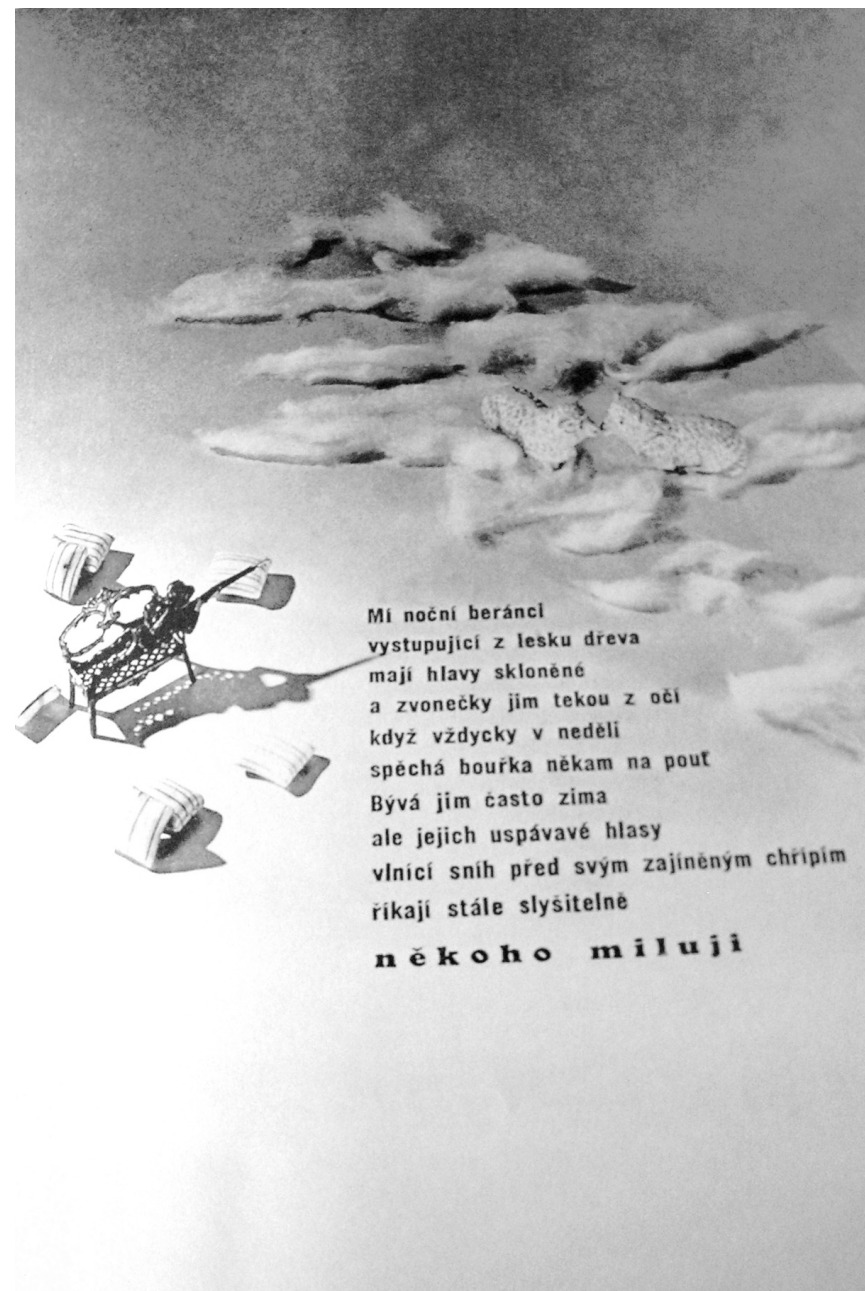
Przyznaję jednak, że poezja i malarstwo są dla mojego życia wystarczającą przygodą i że wcale nie pragnę jakiejkolwiek formy uczestnictwa w dzisiejszej menażerii politycznej. Moja sztuka nie jest nośnikiem żadnych idei, które zajmują dziś szeroką publiczność. Nie mogę powiedzieć, że mnie to cieszy, bo nie lubuję się w osamotnieniu, zdecydowanie jednak miłsza jest mi ta izolacja niż konwencjonalna publiczność, niż polityczne szwindle, niż artystyczna korupcja, powszechne zdrady i kupczenie narodem, miłsza niż popularność, którą dałoby się z takim inwentarzem osiągnąć i którą dlatego właśnie pogardzam.⁴⁰

Oryginalną ikoniczno-tekstualną realizację idei miniaturyzacji świata stanowią tzw. „zrealizowane wiersze” ze wspólnego tomu Jindřicha Heislera i Toyen, *Z lochův snu* (1941), które jako synteza słowa i obrazu (obiekty, fotografia, tekst, opracowanie edytorskie, typografia) stanowią swego rodzaju odrębny intermedialny gatunek, pozostając jednym z najbardziej inwencyjnych dzieł europejskiego surrealizmu lat czterdziestych. Chodzi o siedem fotografii (ujęć z lotu ptaka), na których pojawiają się konfiguracje małych trójwymiarowych przedmiotów, przypominających dziecięce zabawki, rozmieszczonych na białej płaszczyźnie papieru i zaaranżowanych w wyimaginowany lub oniryczny pejzaż. Tworzą one swoisty *environment* dla siedmiu wierszy, których tekst staje się jego integralnym składnikiem, dwuwymiarowe znaki graficzne zostały bowiem typograficznie ułożone na płaszczyźnie stanowiącej tło między miniaturowymi przedmiotami. Zminiaturyzowaną przestrzeń współtworzą tu same przedmioty i litery. Znaki typograficzne, linearnie uporządkowane w wersach i dzielące na kawałki „tekst” obrazu, funkcjonują w „zrealizowanych wierszach” jako reguła wprowadzająca porządek w nieuporządkowany i niekoherentny świat, który może, i powinien, być ponownie odczytany. Dzięki wymawianiu sylab i słów, i ich „udźwięcznianiu” żywym ludzkim głosem w trakcie lektury, również przedmioty z wierszy ulegają swoistemu ożywieniu – rewitalizacji i animizacji – jak gdyby artysta-demiurg „tchnął” w nie iskrę życia (patrz il. na s. 73):

Moje nocne baranki
odbijają się od połysku drewna
mają pochylone łby
a dzwoneczki płyną im z oczu
kiedy zawsze w niedzielę
burza pędzi gdzieś na pielgrzymkę
Często jest im zimno
ale ich usypiające głosy
co wzbijają śnieg przed swymi oszronionymi chrapami
powtarzają ciągle tak że to słyhać
kocham kogoś⁴¹

⁴⁰ Tegoż *Poezie a malířství*, w: *Každý z nás stopuje...*, s. 130.

⁴¹ J. Heisler *Usínám*, w: tegoż *Z kasemat spánku*, s. 59; J. Heisler, *Zасыпam*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1992 nr 10-12, s. 176.



Mi noční beránci
vystupující z lesku dřeva
mají hlavy skloněné
a zvonečky jim tekou z očí
když vždycky v neděli
spěchá bouřka někam na pout
Bývá jim často zima
ale jejich uspávací hlasy
vlnící snih před svým zajíněným chrípím
řikají stále slyšitelně
ně koho miluji

Tekst „zrealizowanego wiersza” „rytmizuje” wizualną przestrzeń fotografii, stając się elementem strukturyzującym i jednocześnie dynamizującym zobrazowaną rzeczywistość snu. Odczytywanie go oznacza trwanie i ciągłość; dopóki czytamy tekst świata, nie nastąpi zagrażający mu kolaps. Zamknięty w sobie świat *en miniature* – przestrzeń snu (na jawie) i poufalej intymności, pamięci, wspomnienia i wyobraźni twórczej – przeciwstawiony zostaje nieprzyjaznemu dookołnemu światu nieogarnionych przestrzeni, monstrualności i niekoherencji. Doświadczanie rzeczywistości w miniaturze pozwala „stawiać opór destrukcyjnym siłom otoczenia”⁴².

Nieożywiona, anorganiczna materia zostaje „ożywiona” za pośrednictwem pisma już na kilku fotografiach Štyrskiego z lat 1934-35. Są to ujęcia kamieni, na których wypisano jakieś polecenia czy wskazówki. Na jednej z nich widnieje kamień z napisanym czy wyrytym hasłem „NA IGLACH TYCH DNI”, które dało wkrótce (1941) tytuł dla wspólnego zbioru fotografii Štyrskiego i tekstów Heislera. Zgodnie z symboliką żywiołów, kamień wiązany jest z symboliką mowy. W mitopoetykach kamień jest „niemy”, jak prekułtura, przedświadoma epoka kamienna. W tej perspektywie reprezentuje on „niemą” i „ślepą”, bezkształtną, pierwotną materię (*massa confusa*). Napisy na kamieniach, jako grafo- i fonologizacja niemej archaicznej materii, „udzielają” nieorganicznemu tworzywu uniwersalnego języka i głosu; nieustanne „literowanie”, odczytywanie i wyrażanie świata okazuje się ostatnią próbą uchronienia go katastrofą i powrotem do chaotycznej, prekułturalnej afonii. [...]

W referacie wygłoszonym na pierwszej pośmiertnej wystawie twórczości Jindřicha Štyrskiego (1946) Jan Mukařovský zwrócił uwagę na zasadniczą sprzeczność w sposobie budowania przestrzeni na obrazach artysty, polegającą na jednoczesnym „dążeniu do dwuznaczności przestrzennej interpretacji obrazu” (czyli sugerowaniu trójwymiarowości poprzez umieszczanie konturów rzeczy na ukos bądź prostopadle w stosunku do płaszczyzny) oraz „zaprzeczaniu ciągłości przestrzeni malarskiej” i „ruchu w głąb tej przestrzeni”. W strategii tej upatrywał krytyk zasadniczej różnicy między twórczością Štyrskiego a sposobem przedstawiania przestrzeni na obrazach Toyen, w przypadku których istotną rolę odgrywa „przestrzenna współzależność rzeczy”⁴³. U Štyrskiego przestrzeń zastąpiona zostaje płaszczyzną, co Mukařovský interpretuje jako „metaforę braku porządku i właściwej relacji między człowiekiem a światem, przerażającego ludzkość w okresie między dwiema wojnami”⁴⁴. Rozbicie spoistości i korelacji przestrzeni malarskiej,

⁴² G. Bachelard *Poetik des Raumes*, Fischer, Frankfurt am Main 1978, s. 116-117. Semantyka przestrzeni w tekstach poetyckich i zapisach snów Jindřicha Štyrskiego odznacza się, odmiennie niż u Heislera, rozbiciem i pokawałkowaniem lub nieustannym zmniejszaniem się przestrzeni aż po jej zupełne unicestwienie, jak w tekście *Świat staje się coraz mniejszy*.

⁴³ J. Mukařovský *Jindřich Štyrský*, w: tegoż *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1970, s. 445-446.

⁴⁴ Tamże.

rozkład formy, znieruchomiałość i płaskość postaci oraz przedmiotów, skonstruowane przez Mukařowskiego „budowanie obrazu z konturów”, brak waloru i modelunku ciała, zakwestionowanie perspektywy i jej zredukowanie do linearnego rysunku, wydrążenie ciała i rzeczy z substancji, kamuflowanie się świata i człowieka, zastygającego w płaską i powoli niknącą sylwetkę „istoty w zarysie” – wszystkie te cechy, znamienne dla wizji świata kreowanej przez Štyrskiego, odczytywać można jako sygnatury ludzkiej rzeczywistości, która postrzegana jest jako coś obcego – coś, co stało się wysoce wątpliwe i podejrzan.

W roku 1939 Štyrský stworzył wymaginowany portret Lautréamonta (patrz il. na s. 61), ilustrujący nieoficjalne wydanie eseju M. Martena *Zamaskowany profil*. Ów portret-kolaż to zobrazowanie anatomicznego przekroju twarzy, z odkrytą muskulaturą, ścięgnami, chrząstkami, nerwami itd. Ciemię głowy na „portrecie” tworzy rysunek wielkiej egzotycznej ćmy (*Furgola latenaria*) z atlasu entomologicznego. Symbioza anatomii człowieka i owada wydaje się nawiązywać do wyobrażeń przerażająco hybrydycznych monstrów, płodów Lautréamontowskiej agresywnej fantazji, zamieszkujących uniwersum *Śpiewów Maldorora*. „Odkrywanie” powierzchni ciała, umożliwiające wgląd do wnętrza ludzkiego lub zwierzęcego organizmu, stanowi zresztą semantyczne jądro cyklu rysunków Štyrskiego do czeskiego wydania *Śpiewów Maldorora* z 1929 roku. Znaczeniowa i emocjonalna intensywność tego wymaginowanego „portretu” opiera się na dialektyce powierzchni i głębi, odsłaniania i zasłaniania, transparentności i nieprzejrzystości. Marten „szkicuje” w swym esej „zamaskowany portret” autora *Śpiewów Maldorora*, którego autentycznej postaci nikt przed nim nie przedstawił, Štyrský zaś odkrywa profil Lautréamonta w dosłownym tego słowa znaczeniu, pozbawiając go powierzchni – skóry – i, jako taki, wizualizując go. To radykalne odsłonięcie, usunięcie powierzchni oznacza jednak w zasadzie coś zupełnie przeciwnego: zasłonięcie, odjęcie skóry jest bowiem tożsame ze stwierdzeniem niepoznawalności, „nieczytelności” i niewidzialności wnętrza, ukrytych aspektów życia, dla których właśnie powierzchnia, zewnętrzne ciała stanowią swoisty „ekran”. Dlatego też znamienym rysem tego „odkrytego” profilu, skrywającego się i zamykającego przed światem zewnętrznym (nie przypadkiem jedno oko pozostaje zamknięte), jest zamaskowanie, zamkniętość, skrytość. W tradycji mitologicznej (choćby w Platoniejskiej *Uczcie*), reinterpretowanej w kontekście florenckiego neoplatonizmu, motyw odarcia (ze) skóry, wywodzący się z mitu o Marsjaszu i Apollonie, wiązał się z problematyką objawienia wyższych wartości duchowych i symboliką wyswobodzenia duszy z więzienia ciała, z „pochwy swych członków”⁴⁵. Na kolażu-portrecie Lautréamonta nawet to, co widzialne, zobrazowane zostaje za pośrednictwem osobliwej maski, oznaczającej irytujące wyalienowanie i anonimowość osoby. Zamiast ludzkiej fizjonomii – twarzy, która nawiązałaby kontakt ze wzrokiem widza – pojawia się kamuflaż, dziwne przepoczwarczenie, groteskowość.

⁴⁵ Dante Alighieri *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, wstęp M. Brahmer, PIW, Warszawa 1965, s. 331.

Wyjątkowe znaczenie motywu maski i zakamuflowania w twórczości Štyrského zdaje się odzwierciedlać nie tylko zasadniczy egzystencjalny nastrój malarza i konstytutywny aspekt jego dzieła, ale również semantyczną konstantę surrealistycznej sztuki w ogólności, a więc ambiwalencję przeciwieństw i próbę ich syntezy. Ucieczce do świata masek, ukrywaniu się za nimi i nakładaniu ich światu, człowiekowi i śmierci towarzyszy fascynująca groza, przed którą człowiek się wzbrania i od której nie może się jednocześnie wyzwolić. Alienacja i identyfikacja stają się pojęciami współzależnymi. Štyrský stwarza w swej wyobraźni i wizualizuje maski, aby odczuć przed nimi lęk i zarazem opanować go, aby *tremendum* przemienić w *fascinosum*. Dlatego też we wspomnieniu z wczesnego dzieciństwa, otwierającym tom *Sny*, „nakłada” przerażającą głowę-maskę Meduzy osobom, które były mu wówczas bliskie: matce i siostrze, „której ta głowa pasowała jak ulał. Szalenie ją za to kochałem”, pisze⁴⁶. Tę wyobraźniową, wirtualną maskę nakłada on jednocześnie sobie samemu, aby się za nią ukrywać, a z drugiej strony, postrzegać ją jako „inną” realność, z którą musi się skonfrontować. [...]

Niemiecka okupacja, oznaczająca dla Štyrského, Toyen, Teigego i Heislera izolację, a najwyżej półlegalność, dla Nezvala, Biebla i Honzla zaś kompromisy, towarzyszące ostrożnemu, ale niejednokrotnie lukratywnemu zaangażowaniu z tzw. kulturę protektoratu; przede wszystkim jednak śmierć Štyrského w marcu 1942 oraz wyjazd Toyen i Heislera do Paryża w przeddzień komunistycznego przewrotu, oznaczały koniec działalności przedwojennej Grupy Surrealistów w Czechosłowacji. Strach przed światem – ogarniętym po roku 1948 terrorem nowego, tym razem instytucjonalnie zorganizowanego systemu prześladowań, politycznych mordów i samobójstw pod maską „optymizmu odbudowy”, które dotknęły bezpośrednio także surrealistów i współpracowników przedwojennej grupy surrealistycznej (Teigego, Kalandrę, Biebla, Frejkę) – uzyskał w latach pięćdziesiątych inną, w pewnym sensie konkretniejszą postać perwersyjnej *Klatki tortur* z tak właśnie nazwanego obrazu Václava Tikala. Jest to już jednak inny temat.

Przełożyła Hanna Marciniak

Abstract

Josef VOJVODÍK

Charles University (Prague)

The world of fear and the fear of world in Czech Surrealism of 1930's and 1940's

An essay is dedicated to specific aspects of literary and plastic art of anthropology of Czech surrealism. The time between the wars as „thirty years lasting war of the twentieth century” (H.-G. Gadamer), was at the same time an „Age of anxiety” (W. H. Auden), an époque of a deeply affected trust of the world.

The experience of the consecutive rakishness of the known world, of its lost balance and its changing into a space hostile to human beings, is gaining its most concise expression in living the fear of world and its surrealist outline of a world of fear. In this foreground arrive for the anthropology of Czech surrealism specific forms of destruction of the human body to a fragment, bizarre hybrid, an artificial fact or at the other sense to a shockingly amorphous, shapeless mass beyond the limits of anatomical articulation.

The first chapter is dedicated to a phenomenological analysis of an experience of fear. Then I reconstruct motive of surrealist metamorphosis of the body in the poetry of Vítězslav Nezval (*Absolutní hrobař*) and specific modes of miniaturizing and reduction of space in the poetry of Jindřich Heisler and in paintings, and graphics of Toyen and Jindřich Štyrský.

Roztrząsania i rozbiory

Tożsamość na pograniczach

Jan Kordys jest z całą pewnością jedną z najbardziej niezwykłych postaci w polskiej nauce. Mówiąc najkrócej, jak chyba nikt inny realizuje on w swoich działaniach postulat interdyscyplinarności, wywiedziony niewątpliwie z postawy scenicznej, ukształtowanej w kręgu oddziaływania strukturalizmu. Nic więc dziwnego, że symboliczną postacią, która patronuje całej jego drodze naukowej, swego rodzaju stałym punktem odniesienia, jest dla niego najwybitniejszy przedstawiciel tego nurtu: Claude Lévy-Strauss.

Od tego miejsca na mapie humanistyki XX wieku Kordys wędruje stale w stronę badania mózgu, jako biologicznej podstawy porządku symbolicznego. Jest to wszak mózg oglądany wciąż z perspektywy semiotycznej, nawet wówczas, gdy badacz wchodzi w skład zespołów klinicznych: w latach 1993-1996 w Paryżu pod kierunkiem dra P. Jorion („Théorie et Clinique des Pathologies de la Pensée”), w latach 1995-1997 w ramach grantu KBN pod kierunkiem prof. H. Ulatowskiej. W pierwszym przypadku w grę wchodziły badania homologii rozmaitych funkcji symbolicznych w konfrontacji z neurosemiotyką, w drugim badania nad afazją i narracją oraz paremiologią. Dodać należy, że Jan Kordys był stypendystą Instytutu Słowianoznawstwa i Bałkanistyki Akademii Nauk ZSRR, EHESS w Paryżu i Andrew W. Mellon Foundation, także w Paryżu. Wyniki tych badań były publikowane zarówno w Polsce, jak i zagranicą.

W 1986 roku Jan Kordys obronił doktorat (*Powieść – mit – rytuał w kręgu badań strukturalno-semiotycznych*) napisany pod kierunkiem Stefana Żółkiewskiego. Trzy rozdziały tej rozprawy weszły następnie do jego pierwszej książki: *Mózg i znaki* (1991), która ukazała się w PIW-owskiej Bibliotece Myśli Współczesnej, co samo

Kłosiński Tożsamość na pograniczach

już świadczyło o prestiżu młodego autora. Dwa – nowe – wstępne rozdziały mówiły o stanie neurosemiotyki (w szczególności o kwestii półkul mózgowych, ich relacji wzajemnych, ich relacji z językiem, na tle wyników badań klinicznych) oraz o kompatybilności analiz struktur społecznych i opisów neurosemiotycznych. Kolejne rozdziały mówiły o metaforach, ich tworzeniu i rozumieniu, ich udziale w tworzeniu fabuł (w szczególności fabuł królewskich) i odniesieniu tych procesów do procesów neurosemiotycznych, a następnie o modelującej roli przestrzeni – przede wszystkim w malarstwie. Całość zamykała niezwykle szeroka i błyskotliwa, zaskakująca analiza filmu Ashby’ego *Beeing There* (na podstawie powieści Kosińskiego *Wystarczy być*) konfrontowana z opisem przypadku (rzekomej) dziecięcej schizofrenii. W przeprowadzanych analizach stale jest obecny wątek paraleli z topologią mózgową.

Teksty kultury stanowią korelaty pracy mózgu i na tej podstawie badacz kultury konfrontuje wiedzę przez siebie tworzoną z wiedzą o mechanizmach mózgowych. Takie ujęcie pozwala przekroczyć rozmaite aporie pojawiające się w myśli strukturalistycznej (jak relacja świadomość–nieświadomość).

Taki sam jest, w zasadzie, najogólniejszy punkt wyjścia książki Jana Kordysa *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*¹, opublikowanej także w prestiżowej serii Universitas – Horyzonty nowoczesności.

Pojawiły się tutaj przecież zupełnie nowe wątki, co widać już w tytule akcentującym wagę historii. I choć tytuł zwraca uwagę na znaczenie dziejów kultury, to nie mniej ważna jest dla Autora perspektywa dziejów mózgu (do hipotez biologów, neurologów, semiotyków mózgu nawiązuje niejednokrotnie).

Jest wszak czynnik w tej książce, wobec poprzedniej, zupełnie nowy, perspektywa, jaką symbolizuje sięgnięcie do *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* Émila Benveniste’a, perspektywa badania tego, co zapisało się w dziejach języka ludzkiego (skrót języka indoeuropejskiego: ie staje się dla czytelnika tej książki niejako znakiem naturalnym). Kolejną nowością jest wysunięcie na plan pierwszy problematyki daru (ujętej w tradycji sięgającej do Maussa i jego kontynuatorów). I właśnie skrzyżowanie wątku analizy historyczno-językowej z problematyką daru kształtuje pierwszą część książki. Tak właśnie, jako wyodrębnioną część potraktowałbym dwa pierwsze rozdziały obejmujące więcej niż połowę tekstu. Pierwszy z tych rozdziałów pt. *Wierzyć i wiedzieć* poddaje analizie tytułowe kategorie kładące nacisk na ekonomię wymiany kształtującą relacje człowieka z bóstwem, które – ujmując rzecz w telegraficznym skrócie – pozwalają postawić obok siebie słowa *credo* i kredyt. Surowa i zarazem skromna tonacja wywodu nie przesłania sformułowanych przez Kordysa rewelacji: ujawnienia człowieka mediującego z bóstwem i odpowiedzialnego za ustalanie i utrzymywanie – bezpiecznych – granic między obszarami działania każdego z nich. W tle znalazły się neurosemiotyczne charak-

¹ J. Kordys *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Universitas, Kraków 2006.

terystyki interakcji organizmu z otoczeniem i roli, jaką tu odgrywa mózg. Rozważania Kordysa pobudzają do myślenia o rozmaitych fazach historii owej ludzko-boskiej ekonomii wymiany (np. czy praktyka symonii nie była jednak bliższa opisanej przez Kordysa archaicznej równowadze wzajemnych relacji niż niewątpliwie naruszająca tę równowagę „łaska” Lutra?).

W rozdziale drugim pt. *Kłamstwo i sekret. Gest Achillesa* analizie historyczno-językowej towarzyszy analiza literatury – niesłychanie błyskotliwe i zaskakujące odczytanie *Iliady* jako traktatu o destrukcyjnej dla społeczności ludzkiej roli sekretu, skrywania i kłamstwa w grach wzajemnego wymieniania darów, jako instytucji stabilizującej tę społeczność. Poza analizą *Iliady* mamy tu też świetną interpretację baśni o Sinobrodym. Nadzwyczajna erudycja autora w połączeniu z rzetelnością i drobiazgowością lektury tekstów dają efekt świetny, pokazując wyartykułowane przezeń sprzężenie zwrotne: nowoczesna nauka pozwala retroaktywnie dostrzec skalę wiedzy zapisanej w przeszłości pod postacią literacką. „*Iliada* – mówi autor – należałaby do zbioru wyjątkowych tekstów (wraz z *Don Juanem* Moliera, w lekturze Serresa), będących fabularnymi traktatami o darze i wymianie. Jednakże czy bez Bronisława Malinowskiego, Maussa byłibyśmy w stanie dokonać takich odczytań? Wydaje się konieczne zatoczenie pełnego kręgu przez *Wedy*, *Edę*, obyczaje mieszkańców Wysp Trobrianda, by powrócić do arcydzieł literatury czy wzorców codziennych zachowań” (s. 101-102). Pojawiająca się tu figura koła („pełnego kręgu”) skłaniałaby do zapytania autora o inspirację hermeneutyki w tych praktykach interpretacyjnych?

Wyraźnie odrębną część drugą stanowią kolejne trzy rozdziały skupione wokół narracji. W pierwszym z nich autor zajmuje się pamięcią. Po wstępnych – nadzwyczaj uściślonych – ustaleniach pokazujących obszary pamięci kontrolowanej przez świadomość, jak i tej niekontrolowanej, ustaleniach czerpiących wiedzę z rozmaitych uszkodzeń pamięci (w rozważaniach pokazujących konsekwencje takich uszkodzeń dla tożsamości) mamy znów lektury tekstów: neurochirurgicznego, psychiatrycznego (pierwsza po polsku analiza pamiętników Schrebera, które zresztą niedawno ukazały się w przekładzie polskim), neuropsychologicznego (Łuria) i filmowego (*Blade Runner* Ridleya Scotta – obecność analiz filmów tłumaczy autor za Sloterdijkem: „o doświadczeniu człowieka potrafią one powiedzieć znacznie więcej [...] niż filozofia uniwersytecka”, s. 186). Lektury świetne, podsumowane na końcu analizą wzajemnych relacji narracji i pamięci w budowaniu podmiotowości.

Z kolei mamy krótki esej o zapomnieniu (*Pamięć i zapomnienie*), którego nie sposób zapomnieć, bo dotyczy on także – autotematycznie – kwestii zapominania o dorobku nauki (cztery reguły *forget it* Weinricha).

Całość kończy rozprawa *Opowiadanie i terapia* zbierająca wszystkie wątki książki, z tytułowym (tożsamość narracyjna) włącznie. Mamy tutaj też dyskretną apoteozę Mistrza Lévi-Straussa we fragmencie *Komentarz z 2005 roku*. Autor patrzy dość optymistycznie na perspektywę współpracy wielu dyscyplin (jak etnologia, literaturoznawstwo, psychoanaliza, neurosemiotyka) zajmujących się człowiekiem,

które mają przed sobą zadanie odkupienia pychy – „pychy samoprzejrzystej świadomości” (s. 242), która miałaby ustąpić wobec „podmiotu mózgowego” (s. 234).

W całości rozprawa okazuje się dokonaniem badawczym doniosłym dla co najmniej kilku dyscyplin humanistycznych, integrujących się wokół kwestii „praktycznej filozofii pierwszej osoby” (s. 6), czy pytania: „skąd wiem, że jestem samym sobą” (s. 6), co wszak wymaga okrycia „innego w sobie” i „siebie w innym” (s. 16). Jan Kordys szuka odpowiedzi na te pytania wędrując po obszarach różnych dyscyplin naukowych, dysponując znakomitym przygotowaniem erudycyjnym i wielkim darem analizy oraz syntezy.

Krzysztof KŁOSIŃSKI

Abstract

Krzysztof KŁOSIŃSKI
University of Silesia (Katowice)

Identity at the borderlines

Review of Jana Kordys's book *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury* [Anthropological categories and narrative identity. Essays at the borderline of neurosemiotics and cultural history] (Universitas, Cracow, 2006; 'Horyzonty Nowoczesności' [Horizons of Modernity] series).

The reviewer holds the book in high esteem, describing it as a research and scholarly achievement of import to several disciplines in the humanities that tend to integrate around the issue of 'practical first-person philosophy' or the question, 'How do I know I am myself' – which requires that 'another person inside myself' and 'myself inside another person' be discovered. Mr. Kordys seeks answers to these questions as he wanders across various scientific disciplines, supported by his excellent erudite background and a great gift of analysing and synthesising.

Językowy eksces. O Urwanym śladzie Jacka Gutorowa

Słusznie pisze Michał P. Markowski, analizując Jamesowską koncepcję podmiotu doświadczającego, iż nowatorstwo literaturoznawczego opisu musi zasadzać się na poszukiwaniu nowych języków (tym samym to nie tyle doświadczenie, ile umiejętność dostrzegania tego, jak dzieło mówi jest tutaj miarą interpretacyjnej deskrypcji) i inwencyjności w konstruowaniu interesujących, dyskursywnych narracji¹. Zmienia się zatem w tym ujęciu definicja kategorii prawdy, którą wyznacza teraz to, co „przechodzi sprawdzian doświadczenia, a więc [co] potrafimy uzasadnić, potwierdzić, zweryfikować”. Ów proces falsyfikacji idei odbywający się

w toku intersubiektywnego doświadczania ma niejako automatycznie wykluczać dowolność, subiektywność rozumienia².

Przypominam sobie słowa krakowskiego badacza, zastanawiając się nad fenomenem książek Jacka Gutorowa, który po raz kolejny zadziwia³. Zdążyliśmy się już przyzwyczaić do niecodziennych figur, poprzez które Gutorow opisuje akt lektury i rozumienia współczesnego tekstu literackiego (w poprzedniej książce była to kategoria głosu, częstotliwości, *timbre'u* etc.), tym razem propozycja opolskiego krytyka jest jeszcze bardziej radykalna. Właściwie zrywa z interpretacją na rzecz transgresywnej, prawdziwie ekscentrycznej przygody (patronat pisarstwa Michała P. Markowskiego, wespół z współczesnych dekonstrukcjonistów, jest w tej książce bardzo widoczny) rozumienia-wędrowania, w której brak nawet obietnicy i potrzeby konkluzji⁴. Prawdziwie de Manowska to lektura, próbująca rozprawić się z zakusami „parafrazowania sensu”. Gutorow czyta, wnika pod skórę tekstu, poprzez uskoki, rysy w tkaninie: do myślenia daje to, co niejasne, to, co wytrąca nas z – ugruntowanych, zdawałoby się – przeświadczeń. Proces lektury zatem nie jest drogą do potwierdzenia czytelniczego „ja”, lecz – odwrotnie – do jego zawieszenia, sprobujemy zarysować; również poezja:

[...] nie może być jedynie potwierdzeniem naszych doświadczeń [...] – staje się wtedy tautologią [...], powinna stawiać opór czytelniczym przyzwyczajeniom. (Uś, 6)

Rozumiem powyższą deklarację jako wyznanie. I wyzwanie: otwarcie przestrzeni innego, tego przede wszystkim, co mnie przekracza, co nie daje mi pozostać u siebie⁵. Gest ten jednak, w moim mniemaniu, nie przekreśla tożsamości, przeciwnie podkreśla dykcję krytyczną zorientowaną na język (wszak wybór tych czterech poetów jest znaczący, bynajmniej nie nicuje hermeneutycznego *methodos* – indywidualnej drogi, którą krytyk wybiera). Głos krytyka jest wyrazisty, choćby w tym sensie, iż przedstawia on siebie jako „uwikłanego w językowe zdarzenie”. Nie wiem wprawdzie, czy jest to dostateczna formuła „sobości”, ale niewątpliwie stanowi ona punkt wyjścia i wyznacza kierunek orientacji.

Znamienna jest pod tym względem próba wytłumaczenia fenomenowi „mojowości” lektury. Strategia pisanie o „moim” Różewiczu nie jest u Gutorowa zupełnie jasna. Wiersz Różewicza istnieje dla mnie, daje mi do myślenia. Ale i... nic mi nie mówi,

¹ Zob. M.P. Markowski *Antropologia, humanizm, interpretacja*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 141. Owszem, oczekiwanie obiektywnej legitymizacji procedury interpretacyjnej jest bezsensowne, ale czy antidotum na relatywizm, mającym zabezpieczyć rację, ma być moje, a współdzielone z innymi, doświadczenie? Markowski rozumie prawdę jako „efekt uzgodnionych doświadczeń”, który jest tym silniejszy, im bardziej powszechne i ogólne są sądy i poświadczenia (zatem wspólnotowość doświadczeń staje się domeną tautologii, powtarzania i banalizacji). Propozycja restytucji Jamesowskiego pragmatyzmu, jakkolwiek rewelatorska, jest – dla literaturoznawczej interpretacji – co najmniej niekonkretna. Co to znaczy, że doświadczeniami ciekawymi są tylko te „niepotoczne”? Czy „niezwyczajne”, znaczy takie, których nie doświadczają wszyscy? A może takie, których doświadczamy rzadko? I jak to się ma do dialogicznej i pragmatycznej struktury sądów prawdziwościowych?

² Zob. tamże, s. 147.

³ J. Gutorow *Urwany ślad. O wierszach Wirpyszy, Karłowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007 (dalej skrót: Uś).

⁴ Por. A. Makowski *Papierowy Mahomet i inne figury niezdeterminowania*, „Teksty Drugie” 1997 nr 3, s. 161. W ogóle wiele tu tropów odsyłających do dyskursów pokrewnych. Z Bachtina i Barthes'a: „opór” i „radość” – dwa elementy, kluczowe dla opolskiego autora, zabezpieczające antyfinalistyczny akt lektury.

⁵ W tym sensie Gutorow postuluje zmianę widzenia problemu kanonu, który nie ma być tutaj korpusem tekstów i doświadczeń, lecz labilną „kompozycją złożoną z wielu głosów” (zob. Uś, 7).

czy też ja nie mogę powiedzieć nic o nim, nic, co miałoby wartość otwierającą dyskurs:

„Mój” Różewicz? Chciałbym, aby ten zaimek – pisze Jacek Gutorow – rozbrzmiewał we właściwy sposób. Nie chodzi o przywłaszczanie sobie prawa do interpretacji. Kiedy wypowiadam słowo „mój”, to myślę przede wszystkim o pewnej przestrzeni, którą dzięki wierszom Pana Tadeusza mogę w sobie otworzyć, w której mogę siebie odnaleźć [...]. (Uś, 95)

Od dawna już w literackich badaniach nie myśli się o interpretacji w kategoriach własności; atakowanie tej pozycji wydaje się już nieco anachroniczne. Ale w istocie nie to jest tutaj najważniejsze. Wiersz ma pozwolić na „odnalezienie siebie”, zatem powinien wieść, przywołać do – chociażby próby – samookreślenia. Niekonkluzywność natomiast dociekań Gutorowa wydaje mi się stać w najgłębszej sprzeczności z – proklamowanym we wstępie – czytaniem egzystencjalnym. A przecież transgresywna idea tożsamości nie wyklucza pierwotnej, „założeniowej” lektury.

Gutorow przyznaje, w zakończeniu pierwszego rozdziału poświęconego Różewiczowi, iż warunkiem udatnej lektury jest czytanie „możliwie nieuprzedzone, [...] dokonujące się wbrew oczekiwaniom i przyzwyczajeniom, w trybie możliwie nieprzewidywalnym” (Uś, 111). Jak pogodzić to z widzeniem wiersza jako działania, które polega na tym, że najpierw „czytelnik sam się odsłania, a wiersz uderza w to odsłonięte miejsce” (Uś, 96)?

Owa ekscentryczność lektury w *Urwany śladzie* podkreślana jest niemal dogmatycznie... W czytaniu Wirpszy powinien dominować „element szaleństwa, anarchii i niesubordynacji” (Uś, 13), a odbiorca musi „zdać się na przypadek i zacząć lekturę bez jakiegokolwiek planu” (Uś, 13). Zatem strategia wyłomu, dygresji i marginesu – znosząca systemowość. Wszystko to tutaj – choć znane już z pism Derridy – świeże i efektowne. Nieobliczalna gra (takie wrażenie przypadkowości odnosi się w pierwszym czytaniu i być może drugiego być nie powinno, aby nie zburzyć postulowanej we wstępie książki spontaniczności i otwarcia?...), którą uprawia Gutorow pozwala na przykład wydobyć u Wirpszy wątek dezawuacji przeświadczenia o możliwości istnienia języka idealnie oddającego fragment rzeczywistości (świetna analiza „szalbierstwa” fotografa i poety – zob. Uś, 16-17)⁶.

⁶ J. Gutorow myli się jednak tam, gdzie stara się przekroczyć swoją „dygresyjną metodę” i próbuje syntetyzować, pisać historię motywów polskiej poezji. Absolutnie nie można bowiem przystać na jednostronne ustawianie w roli adwersarza Wirpszy poezji Miłosza, w której pragnienie stworzenia języka adekwatnego obecnie jest rzekomo bez wyjątków (zob. Uś, 16). Pisałem o tym szerzej, zob. A. Gleń *Człowiek i bycie. O ograniczeniu podmiotowości w późnej twórczości Czesława Miłosza*, „Przestrzenie Teorii” 2004 nr 3/4, s. 87-99. Aczkolwiek silne przeciwstawianie sobie poetek Różewicza i Miłosza w tej mierze – choć jest to praktyka czytelnicza tyleż dobrze ugruntowana, co chyba nie do końca usprawiedliwiona – zyskuje pod piórem Gutorowa jeszcze jeden, nowatorski aspekt w postaci analiz dialogu o malarskich inspiracjach obu tych poetów i pozwala dopisać argumenty na rzecz odmiennego w ich pisarstwie rozumienia relacji między słowem a rzeczą.

Odnoszę jednak wrażenie, że dekonstrukcyjny i indywidualistyczny model lektury zabezpiecza w tej mierze autora przed zarzutami o brak wyrazistej eksplikacji. Oczekiwanie zatem na sens, znaczenie musi pozostać niezaspokojone. Tyleż tutaj twórcze owo nienasyconie, ile frustrujące.

Tym, co usprawiedliwia zestawienie, umieszczenie na jednej osi Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego jest, widoczne u tych pisarzy i im wspólne, „namiętne podejście do języka jako bytu osobnego” (Uś, 8). Co ciekawe, Gutorow nie otwiera po raz kolejny dyskursu nie-tożsamości słowa i rzeczy, lecz próbuje (używając kategorii „zdarzenia językowego” z późnych pism Derridy) przekroczyć aporię, rozumiejąc wiersz jako „opór dokonujący się w imieniu egzystencji”, i posługując się zasadą: „im bardziej w stronę języka, tym wyraźniej w stronę życia” (Uś, 8).

Wielokrotnie jednak – jak np. w eksplikacji czwartego fragmentu z poematu *Dwa żywioły* Wirpszy – analizy Gutorowa zatrzymują się i zamykają w przestrzeni tautologii. „To można wymówić” – pisze Wirpsza. I wymawia: „[...] woda między się / W samej sobie i roztrzaskuje na swojej / Powierzchni [...]”. Konstatacja o fenomenologicznym rodowodzie tych wierszy i wpisaniem weń przeświadczeniu o niemożliwości deskrypcji świata z racji obcowania jedynie z fenomenami wydaje mi się tylko jednym biegunem strategii autora *Gry znaczeń*. Ruch poznania bowiem jest podwójny: oprócz obwarowania zakazem „u-kazywania” rzeczywistości rozumianym jako świadomość językowego opisu zjawiska (a nie rzeczy) istnieje wszak w tej poezji strategia – widoczna także u Karpowicza – obejmowania rzeczywistości w słownej metonimii⁷.

Brakuje mi zatem w opisie Gutorowa dwóch elementów: prób powiązania dykcji i językowych obrazów świata u analizowanych poetów oraz wyjścia poza dość dogmatycznie traktowaną zasadę opisu fragmentarycznego. Autor *Niepodległości głosu* słusznie przestrzega przed „totalitaryzmem całości”, nie wiem jednak czy na jego miejscu nie sytuuje się niepostrzeżenie „władza fragmentu”, która powoduje jakąś podstawową niemożność wiązania, scalania... Świadczy też o tym pewna predylekcja do traktowania w sposób absolutny metafor opisu. Owo wyczerpanie na powstawanie obrazowych metafor stanowiących o stosunku języka względem rzeczy – z ducha *Białej mitologii* Derridy zapewne wyrastające – jest niewątpliwie wartością tej książki, jednak pozostawanie w obrębie metaforyki „tekstualnej” (rozdarcie, ścieg, szwy) i geologicznej (pęknięcie, rysa, spoina) również nie powoduje, że tekst jest eksplikowany. Dominacja bowiem tych metafor powoduje właśnie

⁷ Por. M.P. Markowski *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 11. Strategia Wirpszy (jednoczesne zbliżenie człowieka do świata przy pełnej świadomości konwencjonalności języka i jego niepodobieństwa do rzeczy) zdążyłaby przeto ku syntezie w pojmowaniu roli języka względem rzeczy, które Markowski wywodzi z Mallarmégo i Prousta (por. także: A. Gleń *Tymoteusza Karpowicza próby języka Całości*, w: *Myśl wędrująca. Księga pamiątkowa dla Tadeusza Sławka*. Szkice pod red. I. Dobosiewicz, J. Gutorowa i R.W. Wolnego, Opole 2006, s. 38-39).

wrażenie nieustającej tautologiczności pracy językowej krytyka (względem czytelnego tekstu poetyckiego). Wciąż pozostaje przeto do rozpoznania (skatalogowania i zróżnicowania) problem tropów służących w polskiej poezji do określania relacji między słowem a rzeczą⁸ (tego rodzaju opis, *de facto*, nie bardzo współgra z ustanawianiem w języku czytanych poetów „egzystencjalnej sceny lektury”).

Nie do końca jasne są dla mnie również niektóre fragmenty dotyczące się wyjaśniania Karpowiczowskiego pragnienia dotarcia do źródeł mowy – z jednej strony, a z drugiej – stworzenia wiersza-źródła, alternatywy dla języka zastanego. Z takiego wskazania całkowicie antytetycznych projektów – moim zdaniem – nie można chyba wywieść takiej oto konsekwencji, że autor *Kamiennej muzyki* zmierza w kierunku stworzenia języków „podrobionych, fikcyjnych” (Uś, 67). I nie idzie mi już o to, że ustanawianie języka poetyckiego jako wtórnego nie daje się uzasadnić (skoro rzeczywistość nie istnieje w oderwaniu od języka i nie można o niej mówić w kategoriach źródła, to nie istnieje również możliwość wskazania tego, co w języku pochodne, wtórne), ale o to, że Karpowicz nie jest jedynie poetą różnicy, podkreślającym odrębność własnego języka względem empirii.

Analizy jednak owej niewystarczalności języka uwikłane zostają w nieusuwalną aporię. „Żadnego ruchu w stronę realizacji?” – pyta Gutorow za Różewiczem, starając się odnaleźć, wbrew słowom poety, płaszczyznę bliżej niesprecyzowanej potencjalności językowej jako siły determinującej narodziny Poezji (zob. Uś, 103). Poeta zatem nie milczy, jego rezygnacja, wyrzekanie się słowa⁹ jest tylko pozorne, mówi autor *Niepodległości głosu*, posługując się znów Wittgensteinowskim *Traktatem logiczno-filozoficznym*. Brakuje mi domyślenia tego wątku, wszak szereg wierszy z lat ostatnich u Różewicza, których Gutorow nie przywołuje, świadczy o całkiem serio stawianym pytaniu „którędy wyjść ze słowa?”, jak uciec, u - n i k n ą ć (czyż nie tak brzmieć by mogła wykładnia owego „nic” z *Poematu autystycznego?*) a nie tylko uskok¹⁰. Dziwi mnie (i nieco niepokoi) zdanie znajdujące się przy końcu tego eseju: „[...] wiele przemawia za tym, że Różewicz wolałby być trady-

⁸ Derrida stał się w tym sensie dla Jacka Gutorowa raczej dawcą pewnej procedury i języka, za pomocą którego należy ją uprawiać, aniżeli inspiratorem metaforologii.

⁹ Dużo ciekawsze, jak się wydaje, byłoby spojrzenie na ów wątek z perspektywy heideggerowskiej wykładni w y - r z e c z e n i a (zob. B. Baran *Heidegger i powszechna demobilizacja*, Kraków 2004, s.), skoro autor chce rozumieć go w sensie pozytywnym (wielokrotnie zresztą Gutorow posługuje się tym tropem – zob. np. Uś, 140).

¹⁰ Właśnie w tych momentach, w których pojawia się ów Różewiczowski motyw milczenia, wychodzenia poza język, Gutorow wycofuje się – takie odnoszę wrażenie – w przestrzeń metafor: „Choć jest to poezja wypierająca się siebie, strząsająca z siebie wszelką poetyckość, podejmująca kolejne próby spojrzenia na świat okiem nieuzbrojonym, naiwnym, nie mającym wiele wspólnego z literaturą. To oczywiście, i na szczęście, działanie jałowe – poeta pisze kolejne wiersze, wiersze na ostrzu noża, na progu, na krawędzi milczącej otchłani” (Uś, 123).

cyjnym poetą, piszącym staroświeckie, tradycyjne wiersze [...]” (Uś, 107). Fascynacji poezją Staffa nie można chyba tłumaczyć rzekomo ironicznego stosunku Różewicza do autotematyczności (zob. Uś, 107), *nota bene* nie precyzuje Gutorow tego, co jeszcze mogłoby przemawiać za przyjęciem jego tezy.

W czym jednak tkwi hipnotyzująca siła krytyki autora *Urwanego śladu*? Co sprawia, że od tej książki nie sposób się uwolnić? Oprócz oczywiście tego, do czego Jacek Gutorow zdążył nas już przyzwyczaić: niespokojnego rytmu narracji, zawieszenia głosu, pauz, przeskoków, retardacji, konceptu, rysowania sytuacji permanentnej tajemnicy w procesie deszyfracji znaczenia (którego przeważnie zresztą nie udaje się ostatecznie odnaleźć...), stylu ekspresyjnego, autentycznie (właśnie ta, tworzona tutaj przez tempo i temperaturę dyskursu, tak często dziś dekonstruowana wartość¹¹ wydaje mi się w pismach Gutorowa szczególnie istotna) zaangażowanego w proces lektury rozumienia (nieco teatralny, dramaturgiczny jest model tego pisania, ale nie odnajduję w nim niczego sztucznego, żadnych fałszywych strun).

Ów dobór kontekstów do wyświetlenia poszczególnych motywów jest niewątpliwym walorem książki. Nietzscheański obraz „figur usiłujących wystąpić ze ścian” staje się na ten przykład interpretantem różewiczowskiej metafory płasko-rzeźby obrazującej motyw „wychodzenia wiersza poza język” (Uś, 97); w tym ciągu umieszcza także Gutorow odnaleziony u Andrzeja Sosnowskiego (i ustawiony w heideggerowskim tonie) wątek porzucenia domostwa języka.

W pamięci zostają znakomite analizy zarówno poszczególnych motywów (np. figury róży u Różewicza), jak i pojedynczych wierszy (nie czytałem wnikliwszych a jednocześnie bardziej brawurowych dociekań o słynnej *Bieli*). Jacek Gutorow opisał także, chyba najbardziej przekonująco, etyczny wymiar językowych kolaży funkcjonujących u Różewicza.

Strategia kojarzenia odległych rejestrów językowych (tłumacząc Karpowiczowskie transgresje, autor nie waha się sięgnąć do metafory „tropy z Wołoki” Mariusza Wilka, aby zaraz połączyć je z Simmelowską teorią ramy i mostu), skutkująca czymś, co nazwałbym „mnożeniem języków” poddawanych do opisu rzeczy przy jednoczesnym uwikłaniu się w ryzyko heideggerowskiego badania dziejów języka (książka, jak sam autor pisze, ma być wejściem w poezję e t y m o l o g i c z n e - g o s ł o w n i k a, czego – prawdę mówiąc – nieco brakuje...) stanowi zarówno o odwadze podjęcia ryzyka poszukiwacza, jak i sprawia, że owa „zmylona droga”, jak by powiedział Karpowicz („urwany ślad”) wiedzie donikąd (poza język wszak nie sposób się wydostać) lub do... wszystkiego (poza językiem wszak nic nie istnieje – o czym Gutorow, wychodząc od późnego Wittgensteina i Heideggera, stara się przekonać – a język nieustannie odsyła do siebie, swoich dziejów).

Owo wyczulenie na poezję „etymologicznych metafor” szczególnie inspirujące przedstawia się u Gutorowa w passusach poświęconych późnym wierszom Różewicza. Rdza pokrywająca „Nożyk profesora” okazuje się „rdzenną figurą upły-

¹¹ Por. K. Sipowicz *Heidegger: degeneracja i nieautentyczność*, Warszawa 2005, s. 203.

wu czasu”, pod którą tkwi zacierany ślad historycznej inskrypcji. Język-i-rzecz, widziane tutaj w jedności, stanowią *signum* poetyckiego doświadczenia autora *Wyjścia*, co jednak pojmować można raczej jako proces nieustającego przeciwstawiania się demonowi niepamięci zasłaniającemu dzieje¹².

Recenzent jest w kropce – figurze końca. Nie może sobie pozwolić na *m a r - g i n e s y i n o t a t k i*. Tym samym skazuje się na wykluczenie... Takiej książki bowiem nie sposób czytać, oczekując od niej ruchu zamknięcia. Jeśli zawierzyć Heideggerowi, który pisał, iż celem dzieła sztuki jest wskazywanie rzeczy, a nie gruntowanie dyskursu, trzeba by rzec, iż książka Jacka Gutorowa jest świetną... poezją! Poezją myślenia! Niechaj będzie to też rekomendacją do jej lektury.

Adrian GLEŃ

Abstract

Adrian GLEŃ
University of Opole

A linguistic excess. Jacek Gutorow's *Urwany ślad*

The reviewer focuses on strategies of literary-critical description in Jacek Gutorow's recently released critical book *Urwany ślad* ['A Trace That Ends'], emphasising the analyses of search for a language (in Różewicz, Wirpsza, Karpowicz and Sosnowski) using which poets try to break the aporia between the (poetic) language and thing. The reviewer tries to answer the question of the value of Gutorow's critical discourse in the context of Derridian metamorphology.

¹² Owa „rdzenna figura upływu czasu” wszak wyraźnie wyosobniona jest, oddzielona od językowego uniwersum. Rdza (w postaci, powołanego do istnienia, bożka niepamięci Robigusa) tyleż odsłania dzieje nożyka, ile je w równym stopniu zasłania. Bez niej rzecz nie byłaby świadectwem. Ale, aby nim się stała, wysilek poety musi zmierzać ku ekstrakcji, wytrawieniu rzeczy podczas opowiadanej historii. Język zatem musi również przeciwstawiać się zatartej powierzchni przedmiotu (zob. A. Gleń *Język i rzecz w poezji Różewicza*, „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2).

Ironia, świadomość, śmierć

I.

Michał Warchał opowiada w swojej niezwykle interesującej i bogatej książce¹ historię idei autentyczności, która stała się nie tylko jednym z wyróżników nowoczesności, lecz także jedną z fundamentalnych jej obsesji. Trzeba od razu powiedzieć, że jak każda z namiętności dojrzałej nowożytności posiada podwójne oblicze, choć pewnie jak żadna inna nie wydaje się tak podejrzana. Z jednej strony autentyczność pozostaje jedną z nieredukowalnych dominant modernistycznych, kiedy rozważamy ją jako projekt jednostkowej, ale również wspólnotowej ekspresji, z drugiej ujawnia własną, odwrotną i negatywną stronę, kiedy staje się niemal substancjalnie obecną przeszkodą rzeczywistej emancypacji podmiotu i uwolnienia jego relacji ze społecznością od dyktatu restrykcyjnej przemocy i władzy. Te dwie modalności, które dają się ująć w klamrze pojęć projektu oraz negacji, pozwalają dostrzec nie tylko podstawowy kłopot z samą strukturą idei autentyczności, lecz nade wszystko ujrzeć jej wielowymiarowość. Warchał śledzi te przemiany w rozmaitych dyskursach (oświeceniowym, romantycznym zarówno anglosaskim, jak i niemieckim, a także ściśle nowoczesnym). Wartość tej książki – jako się rzekło – nie podlega dyskusji. Tym bardziej, że proponowana przez autora historia rozwoju wydaje się konsekwentna i spójna. Wypada zatem skupić się na tych miejscach wywodu autora, w których takich cech nie widać.

¹ M. Warchał *Nowoczesność i autentyczność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.

2.

Autentyczność w perspektywie proponowanej przez autora nie daje się rozdzielić od porządku nowoczesności rozumianej jako kulturowa i filozoficzna formacja, albowiem jej związanie dialektyczne odpowiada niemal dokładnie problemom, które wybijają się na plan pierwszy w nowoczesności. Oznacza to, że nie można pomyśleć o autentyczności inaczej niż tylko w kategorii projektu, ale zarazem nie sposób przestać dążyć do poszukiwania takiego rejestru języka, w którym jej legitymizacja nie byłaby już konieczna. Paradoks polega na tym, że autentyczność, którą sytuowalibyśmy po stronie nieoznaczonej przestrzeni istnienia, nie daje się pomyśleć inaczej niż tylko w porządku językowym. W ten sposób ujawnia się również niemożliwość wyrugowania mechanizm dialektyczny, jedynie pozornie stabilizujący to równanie. W efekcie napięcie pomiędzy językiem i tym, co sytuuje się poza strukturą języka nie daje się rozładować, a historia poszukiwania ostatecznej, niepodważalnej zasady określającej autentyczność składa się w gruncie rzeczy na opowieść o zmaganiach nowożytnego i nowoczesnego (pokartezjańskiego i pokantowskiego) podmiotu z możliwością skonstruowania opowieści o własnej tożsamości.

Autentyczność wydaje się elementem projektu egzystencjalnego niemal *par excellence*. Po pierwsze dlatego, że domaga się od podmiotu wykorzystywania coraz bardziej subtelnych językowych strategii, służących oddaniu stanu własnej aktualności i samoobecności. Po drugie z powodu specyficznego charakteru i statusu projektu, będącego zarazem marzeniem o totalności w sferze epistemologicznej oraz absolutnej autonomii w sferze egzystencjalnej i ontologicznej. Paradoksalnie to w projekcie jako takim ujawnia się stygmat autentyczności jako całkowitego spełnienia fantazmatu o podmiocie będącym u siebie. Autentyczność myślna jako projekt skutecznie niweluje problemy esencjalnego traktowania bytu i całkowicie autorefleksyjnego podmiotu. Przeciwnie, w efekcie to projekt uzyskuje wymiar jak najbardziej egzystencjalny, stając się koniecznym fantazmatem życia, a nie wyłącznie precyzyjnie konstruowaną metodą poznawczą. Lingwistyczna perspektywa komplikuje obraz idei autentyczności nie tylko w sensie konieczności skrupulatnego rozważania wewnętrznych antynomii konstytuujących jej obraz. Radykalna krytyka języka filozoficznego, traktowanego jako neutralny wehikuł sensu i sferę możliwości skonstruowania znaczenia spowodowała, iż autentyczności nie sposób pomyśleć tylko w jednym porządku. Nie można bez skazywania się na teoretyczną naiwność sytuować jej jedynie w sferze źródłowości, oryginalności czy autonomii. Z miejsca bowiem wkrada się do języka opisu to, co zmediatyzowane, przetworzone i powtórzone, a także heteronomiczne.

W analizach Warchali figury autentyczności właściwe różnorodnym dyskursom nowoczesności, od Diderota przez romantyków i Freuda do Deleuze'a, odsłaniają swoją krytyczną stronę. Ilustrują dobitnie konieczność przejrzenia własnych założeń przez autorów pragnących poprzez schemat pisma (narracji, dramatu, rozprawy) dotrzeć do niewymienialnej, nieprzetłumaczalnej na jakikolwiek język, reguły egzystencji. Zadziwiające, jak bardzo te – jakby powiedział Philip Lacoue-

-Labarthe – próby „obejścia” skazują twórców i filozofów na przyjęcie dokładnie odwrotnej logiki pisania: wedle zasady metonimii, nieustannych podstawień jednych elementów własnego dyskursu pod drugie bądź też alegorii, którą – jako kwintesencję konwencjonalności – można sytuować na przeciwległym biegunie autentyczności.

Tak jest w perspektywie konkretnych wizji i pomysłów dyskursywnych. A jak w sferze teoretycznej legitymizacji? Negatywność pojmowana jako kategoria krytyczna, na której opiera się dyskurs, staje się z punktu widzenia pewnej wizji nowoczesności jedynym sposobem sprzeciwu wobec zawłaszczającego języka fenomenologii i hermeneutyki. To te dwa kierunki filozoficzne, niezależnie od siebie, przedłużały trwanie tradycyjnego modelu autentyczności opierającego się na afirmacji podstawowego doświadczenia fundującego akt świadomości (fenomenologia) oraz mocy interpretacji i ontologii objawienia sensu (hermeneutyka). W obydwu to, co źródłowe zostało wprężnięte w to, co aktualne, ale również i zakładane. Konsekwencje takiego pomieszania porządków wydają się aż nadto znajome, choć z pozoru niewiele mówią o autentyczności. Jednak zarówno problemy Husserla z usprawiedliwieniem własnego stanowiska wobec pojęcia kryzysu nauk europejskich, dotyczącego głównie sfery języka, jak i raz po raz ujawniające się teologiczne zaplecze filozofii Heideggera wskazują przestrzeń, w której prawdziwość tożsamości podmiotu jest wynikiem wymykającej się intencjom myślicieli iluzji bezpośredniego wglądu bądź równie dobrze markowaną restytucją słownika religijnego. Słusznie zatem Warchala rozpoczyna rozważania od przytoczenia gruntownej refutacji poglądów na zasadę *Eingentlichkeit* autorstwa Adorna. Wedle autora *Teorii estetycznej* myślenie w ramach ontologii egzystencjalnej prowadzi w konsekwencji do efektów dokładnie odwrotnych do zamierzonych. Autentyczność nie jest bowiem atrybutem śmiertelnego, a zatem czasowego, nieciągłego bytu wrzucanego w świat, lecz przynależy do enigmatycznej, mieszczącej się poza historią przestrzeni bycia, determinującej sensowność bądź bezsensowność jego położenia. Wydaje się jednak, że autor pominął jeden nie tylko interesujący, lecz również niezwykle istotny wątek krytyki Adorna wyraźnie obecny w *Zargonie autentyczności* i w innych pismach. W ontologicznym wydaniu rzecz sprowadza się bowiem do odrzucenia przez Heideggera zasady krytyki rozumianej szeroko jako konieczność przepracowania tego, co negatywne i – co z tego wynika – ochrony zasady imienia własnego przed zakusami degradującej władzy. Autentyczność zatem, przeciwnie niż u autora *Bycia i czasu*, nie może pozostać domeną jaźni, tego, co całkowicie wewnętrzne. W efekcie egzystencjalistyczna próba wyjścia ze struktury podmiotu w sferę prawdziwego bycia, jak odebrał lekcję Heideggera np. Sartre, okazuje się nieudana – *Dasein* w zasadzie odseparowane od tego, co inne i zbiorowe staje się nie tyle formułą jednostkowego doświadczenia, ile nieruchomą abstrakcją. Podmiot, wyrzekając się postawy krytycznej, działa przeciwko sobie samemu i w rezultacie wszelką działalność weksluje na korzyść absolutyzowanej, enigmatycznej, na poły teologicznej, na poły gnostyckiej przestrzeni nienazywalnego bycia. Heideggerowski fantazmat dla Adorna musiał być niezwykle groź-

ny, ponieważ milczeniem pomijał reguły społecznych i symbolicznych mediacji, a – co więcej – pozostawał głuchy na wszechobecną ekonomię wartości, idei oraz interpretacji. Celnie pisze o tym w jednym z fragmentów w *Minimach moraliach*:

Odkrycie autentyzmu jako ostatniego bastionu etyki indywidualistycznej to odbłask masowej produkcji przemysłowej. Dopiero gdy niezliczone standardowe dobra dla zysku udają, że są czymś wyjątkowym, powstaje – jako antyteza, lecz według tych samych kryteriów – idea czegoś, co nie daje się powielać i dlatego jest prawdziwie autentyczne [...]. Nieautentyczność autentyczności wynika stąd, że w opanowanym przez wymianę społeczeństwie autentyczność musi udawać, że jest tym, co reprezentuje, choć nigdy nie może tym być. Urzeczeni autentyzmem apostołowie władzy, która konsekwentnie niszczy cyrkulację, wykonują na jej pogrzebie taniec z woalem pieniądza.²

3.

Wszystkie te elementy składają się w książce Warchali nie tyle na studium idei autentyczności, ile na historię dekonstrukcji jej klarownego obrazu. Pierwszymi przedmiotami analiz są koncepty i praktyka Rousseau i Diderota. Dla autora *Kuzynka mistrza Rameau* autentyczność jest wyłącznie objawem pragnienia ludzkiej duszy, objawiającym się nieuchronnie pod postacią serii fantazmatów legitymizowanych przez władczy podmiot. Warto zauważyć, że lekcja oświeceniowa w wydaniu Diderota polega na skutecznym wyrzuceniu z dyskursu figury Ojca prawodawcy³, ale również mędrca odpowiadającego za sensowność rzeczywistości oraz stanowiącego kryteria, wedle których należy opisywać i oceniać świat. Jedyną zasadą autentyczności – jak zostało to zobrazowane w *Kuzynku* i *Paradoksie o aktorze* – jest radykalna i wywrotowa ironia, bezustannie podkreślająca iluzoryczność wszelkich prób stabilizacji i poszukiwania racji dostatecznej dla własnego stanowiska w debacie publicznej, które z kolei determinuje niepełną strukturę i niepewny status podmiotu. Ironia jest bowiem w tym wypadku tyleż strategią językową, co sposobem na wyjście z impasu pewnego modelu indywiduacji, nakazującej poszukiwać bezspornego argumentu dla egzystencjalnej dyspozycji jednostki. Jako nieprzerwany ruch destabilizacji zewnętrznego świata oraz subwersji skierowanej wobec pozornie świadomego siebie podmiotu przybiera kształt ocalającej, ponieważ mistagogicznej błazenady. Jak słusznie zauważa Warchala, pisząc o diderowskiej postaci:

² T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, postł. M.J. Siemek, Kraków 1999, s. 183.

³ Ten wątek, który pozwala lepiej zrozumieć rebeliancki gest niektórych spośród mistrzów francuskiego Oświecenia nie został – jak sądzę – dostatecznie mocno wyartykułowany przez autora. Konieczność zabicia Ojca bądź zmagania się z jego nieobecnością są dla zrozumienia strategii ironicznych niezwykle istotne. Przekonuje o tym choćby Starobinski. Zob. J. Starobinski *Wynalezienie wolności*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2006.

Rameau rozumie, że „autentycznym” można być wyłącznie za cenę odrzucenia narcystycznej postawy (pseudo)mędrca i pogrążenia w absolutnej maskaradzie nieautentyczności. Tylko zmienność i nietrwałość, które owo pogrążenie wytwarza i których nie da się wyeliminować mogą być prawdą autentyczności.⁴

4.

Jednak Diderot to zaledwie wstęp do głównej postaci dyskursu autentyczności w myśli zachodniej. Chodzi rzecz jasna o Rousseau, którego filozofii nie sposób pomyśleć bez tej kategorii, ale dzięki temu można ją również analizować na wiele sposobów. Naczelną figurą jest Narcyz, rozumiany przede wszystkim jako postać podmiotu w relacji pomiędzy wnętrzem i zewnątrz. Jak wiadomo, *Wyznania* stanowią najbardziej zaawansowaną próbę stworzenia języka, który umożliwiłby eksplikację wewnętrznych przeżyć jednostki. Ale język, będąc kwintesencją tego, co zewnętrzne, arbitralne i konwencjonalne, skutecznie sabotuje marzenie o pełni wyrażalności podmiotu. Mówiąc wprost: u Rousseau to, co wewnętrzne istnieje o tyle, o ile z zewnątrz usprawiedliwia je jakaś struktura czy też idea. Całkowita przyległość do siebie możliwa jest o tyle, o ile z zewnątrz rozбивa ją to, co heterogeniczne, niespójne, marginalne. Z tej perspektywy widać dobitnie aporie naturalistycznego dyskursu. Nie sposób bowiem orzec, po której ze stron znajduje się właściwy aspekt rzeczywistości i egzystencji: empirycznej, cząstkowej i naiwnej wewnętrzności czy po stronie świata ustrukturuowanych przez język przeżyć. Aporia polega także na tym, że Rousseau, mówiąc o prawdziwej i wolnej jednostce, wkiła się w nierozwiązywalne w przestrzeni dyskursu poszukiwanie początku.

Warto zauważyć, że w *Wyznaniach*, poza kontekstem poetyki autobiografizmu, bardzo istotnym elementem pozostaje sposób ujmowania podmiotu. W odróżnieniu od Kartezjusza, którego wizja opiera się na pewności geometrycznej, rzeczywistość Rousseau jest niemal całkowicie podporządkowana narracji⁵. W ten sposób snucie opowieści o samym sobie nie stanowi prostego gestu afirmacji autonomii podmiotu, lecz przeobraża się w konstruowanie genealogii jego zmieniającej się, korygowanej i niestabilnej pozycji. Figura Narcyza jest więc antynomiczna w jeszcze inny sposób. Tożsamość jest wedle autora *Umowy społecznej* konstytuowana jako relacja pomiędzy mną a mną (*moi-moi*), ale również w stosunku do zewnętrznego, niepoddanego jeszcze semiotycznej obróbce świata, owej rzeczywistości Innego (*moi-moi et moi-moi et l'autre*). Dlatego obraz podmiotowości, jaki wyłania się z pism autora *Emila* jest tak mocno naznaczony melancholią. Czas,

⁴ M. Warchala *Nowoczesność i autentyczność...*, s. 72.

⁵ W podobny sposób rozumie antropologię Rousseau Martin Rueff. Zob. M. Rueff, *L'élément et le principe. Rousseau et l'analyse*, w: Jean-Jacques Rousseau et la chimie, Textes réunies par B. Bensande-Vincent et B. Bernardi, „Corpus” 1999 no 36, Paris oraz tegoż *Radicalement / séparément. La théorie de Jean-Jacques Rousseau et les théories contemporaine de la justice*, w: J. Dagen, M. Escola et M. Rueff *Morales et politiques*, Paris 2005.

który wydaje się największym przeciwnikiem w poszukiwaniu autentyczności, dodatkowo nakazuje czującej jaźni potwierdzać iluzoryczność własnej kondycji. Podsycając pragnienie tożsamości równocześnie skutecznie je osłabia, przedostając się na stronę wewnętrzności nieskalanej językową mediacją. Ale czas jest niebezpieczny także i dlatego, że nie ujawniając się nigdy jako homogeniczny, linearny strumień zdarzeń, tworzy egzystencję poprzez interferencję rozmaitych wątków, urwanych historii, fragmentów wspomnień. Poszukiwanie źródła i zasady autentyczności przynosi wyłącznie świadomość palimpsestowego charakteru egzystencjalnej konstrukcji. Zauważmy, że genealogia narracji tak naprawdę niweluje wyjściową opozycję wnętrza i zewnątrz, ponieważ Rousseau traktuje ją raz jako czystą fikcję, raz jako metonimię całości świata intymnych przeżyć. Lecz również narracja, traktowana nie tylko jako sposób opisu wewnętrznej rzeczywistości, lecz jako ruch aktualizowania egzystencji zamazuje podział na to, co transcendentalne i to, co empiryczne.

5.

Ta konkluzja wydaje się istotna, bowiem Warchałę umiejętnie wychwytyjąc paradoksy dyskursu prowadzonego w *Wyznaniach* czy *W liście o widowiskach* wpisuje jego koncepcję autentyczności w tradycyjny spór filozoficzny dotyczący statusu świadomości. Szczególnie w tym dziele widoczne są postulaty „powrotu do reżimu twarzy” oraz „autentycznej artykulacji bytu”⁶.

Nie sądzę jednak, jak autor, że w twórczości Rousseau dychotomia pomiędzy empirycznym porządkiem natury a fantazmatyczną fikcją, jaką roztacza wokół siebie marząca subiektywność była ostateczna i bezdyskusyjna. Problem widać doskonale w analizach poświęconych dwóm wybitnym interpretatorom dzieła Rousseau. Jean Starobinski wpisuje obraz kondycji ludzkiej w jego dziele w napięcia pomiędzy Bogiem i automatem. W ramach zarysowanej opozycyjnej pary szwajcarski krytyk wprowadza jeszcze jeden element, czyli metaforę płynącej wody, z którą marzący z *Przechadzek* pragnąłby się utożsamić. Warchałę pyta: „Czy rzeczywiście jest to bardzo odległe od wiecznie jednostajnego ruchu automatu – maszyny?”⁷. Oczywiście z punktu widzenia, jakiego broni badacz, nie ma większej różnicy pomiędzy tymi trzema obrazami. Gdyby jednak spojrzeć na propozycję Starobinskiego od strony wielowymiarowości gestu narracyjnego, o którym wcześniej była mowa, a nie wyłącznie w porządku klasycznej dychotomii metafizycznej, wówczas sprawy przybierają nieco inny, bardziej skomplikowany obrót.

Podobnie wygląda sprawa z odczytaniem analiz Paula de Mana, dla którego dyskurs Starobinskiego, wsparty o dialektyczną zasadę przejrzystości i przeszkody, był głównym negatywnym punktem odniesienia. Rousseau, tematyzując na-

pięcie pomiędzy wyobraźnią i świadomością stał się dla autora *Alegorii czytania* – co znakomicie wychwycił Warchałę – figurą niewygodnego prekursora romantyków. Jednak nie jestem do końca przekonany, czy faktycznie można za dobrą monetę (nawet pamiętając o pragmatycznym, refutacyjnym uwarunkowaniu tej interpretacji) przyjąć przekonanie o emancypacyjnym geście świadomości, jaki stał się udziałem Rousseau. Jest raczej odwrotnie (co oczywiście komplikuje pomysły de Mana odnoszące się do romantyzmu⁸): świadomość, że autentyczność jest lingwistyczną fikcją niekoniecznie musi prowadzić do przyjęcia modelu estetyzacji wszelkiego doświadczenia. Dodatkowo przykład ekstazy z *Piątej przechadzki* wydaje się komplikować obraz semiotycznego uwarunkowania i spełnienia. Istnieje wszakże możliwość interpretacji tego fragmentu w sposób nieco bardziej zniuansowany, w którym – co prawda – nie daje się utrzymać dialektyki przejrzystości i przeszkody, lecz rozziw pomiędzy językiem i świadomością nie zostaje również w żaden sposób zniwelowany i utrzymuje się jako wywrotowy element poza intencją, niejako infekując językiem totalność egzystencjalnego projektu.

6.

Owa innościowość elementu, który nie daje się przyswoić paradoksalnie umożliwia żywotność podmiotowi nowoczesnemu. Myślenie o autentyczności przez pryzmat inności jest właściwe romantyzmowi, którego przedstawiciele, poszukując możliwości odnowienia bezpośredniości i wypracowania struktury zdarzenia, poruszali się – mówiąc skrótowo, choć zgodnie z istotą sprawy – pomiędzy Heglowskim systemem a Schleglowską ironią. Zaczniemy od prawodawcy dialektyki. Dla Hegla bezpośredniość pozostawała zawsze w sferze projektu, nieustannie umykając dyskursywnemu, a więc rozumnemu i rzeczywistemu poznaniu. Mówiąc inaczej, aktualizować można jedynie to, co da się wyrazić w języku, a zatem nadać mu wartość racjonalności. U Hegla jednak to, co bezpośrednie pozostaje niepochwytne, bowiem z miejsca zostaje wprzęgnięte w dialektyczny system pracy i zniesienia.

Dobrze ten mechanizm widać na przykładzie kategorii granicy. Wedle Hegla pomyśleć i przekroczyć granicę jest tym samym. To, co nieokreślone zostaje wprzęgnięte w system i z konieczności, na jego prawach, musi się stać pojęciem. W ten sposób porządek egzystencjalny i logiczno-epistemologiczny uzupełniają się wzajemnie i spełniają w systemie emancypującego się ducha. Tymczasem działalność romantyczna nie tylko została wymierzona w marzenie o całości, i afirmację fragmentu jako doskonałej formy dzieła, lecz pozwoliła radykalnie zmienić akcenty w porządku filozoficznym. Słusznie odnotowuje Warchałę, że zarówno Novalis w swoich tekstach, jak i Schlegel (szczególnie w *Mowie o mitologii*)⁹ pokazują za pomocą gatunkowych rozstrzygnięć alternatywę dla filozoficznego dyskursu. Chodzi o *Märchen*, czyli o taką formę pisarską, w której realistyczny świat przedsta-

⁶ Używam sformułowań Stanisława Filipowicza z książki: S. Filipowicz *Twarz i maska*, Kraków 1998, s. 42-53.

⁷ M. Warchałę *Nowoczesność i autentyczność...*, s. 80.

⁸ Chodzi mi w tym miejscu o studia z książki de Mana *Romanticism and Contemporary Criticism*, John Hopkins Univ. Press, Baltimore 1993.

wiony co rusz przeobraża się w to, co nadnaturalne. Bajka w takim rozumieniu jest oczywiście czymś więcej niż rekwizytem z zakresu poetyki nowoczesnej. Chodzi raczej o poszukiwanie innego niż dialektyczne i systemowe źródła praktyki myślenia i tworzenia, mogącej w rezultacie znieść sztywny podział na to, co literackie (fikcyjne) i filozoficzne (autentyczne). Bajka jest rezultatem poszukiwań literackiego spełnienia, które miałyby stanowić dzieło absolutne. Absolutność z kolei można – jak sądzę – utożsamiać z projektem autentyczności, jaki wyłania się z pism jenajczyków. Do jej aktualizacji dojść może w pełni dzieła, które – jak wiadomo – jest całkowicie samowystarczalne i niepowtarzalne, pozostaje poza genologicznymi podziałami, powstaje i odradza się jedynie we własnym porządku. Ale z drugiej strony absolutność projektu romantycznego mieści się także w doskonałej pełni, pojedynczego, izolowanego rezultatu działalności artystycznej. Doskonałe otwarcie dzieła rymuje się w tym miejscu z jego pełną organicznością. Absolutne, ab-solutne, czyli etymologicznie „rozwiązane”, mieszczące się w koniecznej nieciągłości, nietożsamości tekstu z sobą samym⁹. Podobnie ma się sprawa z ironią, którą niekoniecznie trzeba pojmować jako metaretoryczną zasadę tropologiczną (jak robił to de Man), lecz jako energię tworzenia, płynącą z samych tekstów. Tak pojmowana jest *de facto* ironiczna siła formująca, generująca wszelkie znaczenia w tekście; działa w samym centrum całkowitej dezorganizacji, w sferze przypadkowości sensów. Jest to jednak praca opierająca się na regułach powtórzenia, parodii zasad „metody i symetrii”, rządzących ustrukturuowanym systemem „mocnej” filozofii systemowej. Ten wątek nieco umknął autorowi, a jest ważny szczególnie z perspektywy semiotycznego uwarunkowania dyskursów teoretycznych, która została przyjęta w *Autentyczności i nowoczesności*. Dość przypomnieć w tym kontekście interpretację Derridy poświęconą pojęciu poezji. Przypomnijmy jedynie, że w tekście francuskiego filozofa to właśnie romantyczna kategoria bajki odgrywała fundamentalną rolę, albowiem pozwala na wypracowanie takiej formuły zdarzenia, która pozwoliłaby ominąć z jednej strony restrykcyjną perspektywę metafizycznej i krytycznej racjonalności z drugiej – naiwną afirmację egzystencji. Kiedy Derrida mówi o poemacie, wskazuje również na konieczność poszukiwania takiego rejestru języka, w którym możliwe byłoby oddanie doświadczenia, i w którym to sam język stałby się zdarzeniem:

Tak więc: bije ci serce, narodziny rytmu poza opozycjami, poza wnętrzem i zewnątrz, świadomym wyobrażeniem i porzuconym archiwum. Serce tam, w dole, między ścieżkami i autostradami, z dala od twojej obecności, pokornie, blisko ziemi, całkiem nisko. Powtarzaj wciąż mamrocząc: mówi o poemacie, wskazuje również na konieczność poszukiwania takiego rejestru języka, w którym możliwe byłoby oddanie doświadczenia, i w którym to sam język stałby się zdarzeniem:

⁹ Odwołuję się do tradycji interpretacyjnej, która w *Nowoczesności i autentyczności* została pominięta. Zob. Ph. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978.

¹⁰ J. Derrida *Che cos'è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998 nr 11-12, s. 159.

7.

W znakomitych analizach poświęconych przemianom pojęcia autentyczności u Freuda naczelne miejsce zajmuje nie tyle problem zasygnalizowany w tytule rozdziału, czyli nieświadomość, lecz kwestia śmierci. Nieświadomość z tego punktu widzenia wydaje się jedynie mechanizmem bezradności i kompulsywności nowoczesnego podmiotu. To śmierć staje się jedyną i ostateczną sankcją filozoficzną i antropologiczną; jest bowiem zarówno jedyną niepodważalną rzeczywistością, jak i racją dostateczną człowieka. Ale, jak pokazuje Warchał, wynikająca z tego prymatu lekcja, jakiej udzielić może twórca psychoanalizy, jest jeszcze innego rodzaju. Autentyczność powstaje – jak w micie o mordzie założycielskim Ojca – jako odpowiedź podmiotu na ukrytą, lecz fundamentalną instancję śmierci. Represja kultury i jej zanik stanowią dwa bieguny, pomiędzy którymi musi się poruszać podmiot pragnący walczyć o własną autonomię. Jednocześnie pozbawiony zakazów, lęków i frustracji, które napędzają jego ocalający sprzeciw nie były w stanie zdobyć się na gest subwersji, jakim w słowniku Freuda jest fantazja. Autentyczność, podobnie jak prymarna pozycja śmierci w teorii psychoanalitycznej, pozostaje konieczną hipostazą wywołującą napięcie, bez którego nie sposób pomyśleć struktury i kondycji nowoczesnego podmiotu.

Przekroczenie psychoanalizy w języku filozofii i teorii to zarazem koniec opisywanego marzenia o autentyczności. Filozofem wieszczącym takie zamknięcie, na którego przykład powołuje się Warchał, jest Gilles Deleuze, zamiast Freuda wybierający patronat Nietzschego. W optyce proponowanej przez autora *Logiki sensu* nie ma już żadnej nadziei na odnalezienie podstawy bytu, pozostaje jedynie chaos różnicy, która nie jest następstwem powtórzenia, lecz jego nieodłącznym elementem. Powtórzenie nie ma jakiegokolwiek źródła i pozostaje pierwotne, choć zawczasu podzielone poprzez ruch dyferencji. Nie chodzi jednak o prostą repetycję Tego Samego, lecz o kreatywną siłę powtórzenia, które uwidaczniając różnicę, czyni ją jednocześnie ośrodkiem i sensem zdarzenia, a więc absolutnej jednostkowości, owej – w gruncie rzeczy mitycznej – *singularité*. W ten sposób jednak nieskończona i ekstatyczna transgresywność, o której mówi Deleuze, staje się fantazmatem ontologicznym bądź postulatem filozoficznym. W konkluzji Warchał pyta:

Ostatnią figurą romantycznej autentyczności było Nervalowskie rozczarowanie. Być może to właśnie ono musi być ostateczną postacią wszelkiej autentyczności. Być może, jeśli chcemy być i pozostać „sobą”, musimy je zaakceptować. Czyż jednak nie wydaje się ono bardziej kreatywne i różnorodne od wszelkiej różnicy?¹¹

Wyda mi się, że istnieje o wiele bliższy, pominięty przez autora, kontekst, w którym pojęcie autentyczności było nierozzerwalnie związane zarówno z transgresją, jak i doświadczeniem. Chodzi mi o Georges'a Bataille'a, którego propozycja antropologiczna i filozoficzna jest o tyle ciekawa, że nie wikła się w kwestię relacji

¹¹ M. Warchał *Nowoczesność i autentyczność...*, s. 264.

Roztrząsania i rozbiory

pomiędzy różnicą i powtórzeniem ani nie pozwala się odnieść do pojęć właściwych słownikowi romantycznemu.

8.

Powyższe uwagi nie mają ściśle krytycznego charakteru. Pokazują raczej złożoność kategorii autentyczności, a także – co pewnie najistotniejsze – nieuniknioną antynomię dyskursu polegającą na równoczesnej konieczności i niemożliwości zarówno przedstawienia języka opisującego autentyczność, jak i autentyczności samego języka. A z tej podstawowej aporii książka Michała Warchali zdaje relację znakomicie.

Jakub MOMRO

Abstract

Jakub MOMRO
Jagiellonian University (Kraków)

Irony, consciousness, death

The text attempts at reconstructing the main theses of the book *Autentyczność i nowoczesność*, ['Authenticity and modernity'], both historically and philosophically. The first aspect enables to unveil the mechanism of transformation of the notion of authenticity: from the early-modern moment of bifurcated subject, through to the romanticist concepts of authenticity and modern visions. The second aspect made it possible to take a closer look at the structure of authentic subject, rhetorical mechanisms devised for substantiating the category, and the consciousness vs. authenticity relation.

Byt, fantazja i moment lektury

Lękam się sekretnej muzyki rzeczy, jej podziemnych
brzmień, które docierają do mnie w godzinach
podniosłej samotności, jak tajemne wyznania innego świata.
Spowiedź rzeczy ma wielką moc uwodzenia.
(Emil M. Cioran *Spowiedź rzeczy*)

Powiedziałem babce, że nie widzę dobrze;
dała mi lornetkę. Ale kiedy się wierzy w realność rzeczy
posługiwać się sztucznym środkiem, aby ich osiągnąć,
nie jest tym samym, co czuć je blisko siebie.
Miałem uczucie, że już nie Bermę widzę,
ale jej obraz w powiększającym szkle.
(Marcel Proust *W cieniu zakwitających dziewcząt*)

I.

Przeciwko marzeniu o łatwości/szybkości bycia zrozumianym podejmuję pisanie o książce Stefana Szymutki¹. Jeśli zawierzyć słowom autora, język, ściślej język pisany podczas lektury, nieustannie tworzy „nadwyżkę” w postaci życia, rzeczywistości, heideggerowskiej opozycji bytu i bycia. Szymutko nieufny wobec dekonstrukcyjnego dogmatu, głoszącego, iż wszystko co nam dano to pismo, próbuje zgłębić obecność (rzeczy)wistości w literaturze, drogą literatury właśnie. Prezentacja *à rebours*? Nie do końca. Pomimo odwrócenia Szymutko ma głęboką świadomość

¹ S. Szymutko *Przeciw marzeniu?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

mość, że nierzeczywistość powoływana jest do życia za sprawą rzeczywistego i nosi wyraźną sygnaturę artefaktu. Książka *Przeciw marzeniu?* będzie zatem propozycją zwrócenia intensywniejszej uwagi na samą drogę *epistémé* w docieraniu do istoty rzeczy, na której to nieuchronnie spotykać będziemy myśl Heideggera, iż:

Nie należy kwestionować tego, co rzeczowe w dziele; ale jeśli już należy ono do bycia dzieła dziełem, trzeba je pomyśleć od strony tego, co dziełowe. A skoro tak, to droga do określenia rzeczowej rzeczywistości dzieła nie prowadzi przez rzecz do dzieła, lecz przez dzieło do rzeczy.²

Koncept ten broni sam siebie. Ustanawia rzeczywistość w prześwicie literatury czekając, aż jego obecność zostanie odsłonięta przez czyjś wzrok, zdolny do przezwyciężenia ciemnej strony języka słów, istotę której wspinał się eksponując metafora „czernienia papieru” Emila Ciorana. Szymutko zdecydowanie podziela myśl o języku jako autorefleksyjnej (Paul de Man) strukturze, broniącej akcesu do swego wnętrza semantyczną strategią zamazywania, zniekształcania i zaciemniania sensu. Stąd poruszenie tematyki wikłania się języka w metafizykę, sugestywnie wyrażonej słowami: „Żeby powrócić do rzeczywistości trzeba wydobyć świat z mroku na światło dzienne” (s. 71). Czytanie Szymutki to lektura skupionego czytelnika, który dostrzega, iż język koncentruje uwagę na swojej topografii *signifiant*, aż do momentu mojego w nim zatracenia. Znak odsyłający do znaku zagłusza możliwość zwrócenia się ku... lub bodaj dostrzeżenia *signifié*. Nie upłynie zatem zbyt wiele czasu lekturowego, zanim natknijemy się na jedną z głównych tez Szymutki, którą udało mu się przeniknąć tak wiele istotnych pytań, np. dlaczego dostrzeżenie *signifié* jest dla mnie (Szymutki, czytelnika) istotne? Jaki sens kryje się w wydostaniu z sytuacji: „*signifiant* bez *signifié*”? Autor *Przeciw marzeniu?* z pewnością obnaża tajemnice języka. Język zanurza się niestrudzenie we własnym obliczu. Język jest Narcyzem. Ja – będąc podmiotem poznającym, staje się odbiciem jego narcystycznej natury, czerpiącym rozkosz z pozoru nazywania. Dlatego odwrócenie się od twarzy języka wyrażałoby się w czystym akcie przejścia z/poprzez język(-a) ku rzeczy i, analogicznie, w rzeczywistość od fikcji. Szymutko – badacz poetyki Parnickiego – zna wartość zmysłu wzroku, znaczenie zapatrzenia się w horyzont języka wobec opozycyjnego wypatrywania śladów istnienia. Teraz analogia mocniej zawiązuje się wokół kategorii wzroku, który jako kryterium prawdy leży u podstaw powieści Parnickiego. To u niego istnienie rzeczywistości, a co za tym idzie prawdziwość rzeczy, możliwe jest do weryfikacji jedynie przez ludzkie oko. Przenikliwość lekturowa Szymutki wystawia mnie na konieczność ponownego przyjrzenia się językowi. A wszystko po to, by nie ominąć i nie zlekceważyć świadomości stopnia utrudnienia, jakie zostaje mi narzucone przez język, zanim umożliwi się samo „przejście” w dotarcie do rzeczy. Jest przecież tak, że zetknięci każdorazowo z literą tekstu otrzymujemy dar w postaci pęknięcia referencji języka – ję-

zyk ciągle rzuca mi wyzwanie, wzbiera we mnie siły na zniesienie trudu, by finalnie zwrócić uwagę na rzecz, by rzeczy samej nie utracić.

Postój i ciężar piszącego/czytającego determinowany jest figuratywnością języka. Jej intensyfikacja często doprowadza nas donikąd. Poszukujący rzeczywistości niezauważalnie zostaje doprowadzany do kresu, jakim staje się niepożądana ułuda rzeczy lub stan bezsensu bycia, pozoru bycia. Każdorazowo moment ów musi wywoływać uczucie gorzkiej nieufności. Tym, co pozostaje, może być tylko „dobroczynna moc ułudy” (s. 28) – „tajemna” wiedza Szymutki i Schulza. Bruno Schulz w swym pisaniu dobrowolnie (świadomie!) poddaje się fatalistycznej ucieczce od dosłowności (rzeczywistości) w metaforę, mającą w sobie coś z nieustrzymanej, uparcie wzbierającej fali, która w metaforyczności zanurza. Finalnie interpretacja Szymutki niezmiennie podtrzymuje stanowisko, wyrażające się w myśli o wszelkim tropie językowym, jako łagodnej możliwości opóźnienia skutków rzeczywistości (s. 29). Akcent bierności przeświecającej czynność „poddawania się” nie jest tutaj przypadkiem – jego funkcja realizuje się w konstytuowaniu natrętnej myśli o niezależności języka od poznającego go podmiotu, o złudzeniu przebywania w towarzystwie innego, ilekroć obcuje ze słowem. W literaturze przedmiotu relacja wielokrotnie ustanawiana. Napisać muszę, by nie ominąć derridiańskiej kategorii z a b o r u, iż:

Podszeptywane: przez co należy rozumieć zarazem i n s p i r o w a n e przez jakiś i n n y głos, czytające samo jakiś tekst starszy niż poemat mego ciała, niż teatr mego gestu. Inspiracją tą jest dla wielu osób dramat kradzieży, struktura teatru klasycznego, w którym niewidzialność suflera zapewnia owo opóźnienie (*différance*) i ową sztafetę, niezbędne między tekstem już napisanym inną ręką a tłumaczem, już pozbawionym tego, co właśnie otrzymuje.³

Spomiędzy tekstów Szymutki, składających się na książkę *Przeciw marzeniu?*, zdaje się wylaniać moja (a więc czytelnika, który nie przywykł traktować jej instrumentalnie) smutna prawda literatury. Jako twór językowy literatura zabiera (w znaczeniu: pozbawia) ciało – z chwilą, gdy rozpoczynam czytanie/pisanie, odnajduję siebie wiecznie rozchwytywanego przez szepty wydostające się spomiędzy szczylin słów i zdań.

W książce *Przeciw marzeniu?* znajduję rytm tekstu spowijany ludzkim podejściem do rozproszonych słów i rzeczy, przeszywanych heideggerowskim r o z u m i e n i e m. Wędrując wzrokiem po stronach książki rozpoznaję dalekowzroczność Szymutki-literaturoznawcy, obserwuję jak semantyczny ciąg: mówienia, pisania, czytania, objęty i poddany zostaje krytycznemu oglądowi nie tylko z perspektywy akademickiego wykładowcy, lecz również od strony zwykłego czytelnika, która wzbogaca lekturę o autentyczne ludzkie doświadczenie. Relację do literatury zabarwia Szymutko własnym egzystencjalnym układem odniesienia, zaś każda rodząca się myśl usankcjonowana zostaje określonym stanowiskiem etycznym.

² M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 25.

³ J. Derrida *Słowo podszeptane*, przeł. K. Kłosiński, w: *Pismo i różnica*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 304.

2.

Źródło niemożności scalenia cielesnego dyskursu z opowieścią, bytu z jego wyrażeniem, Szymutko upatruje w momencie kryzysu, w którym uzmysławiamy sobie nierozstrzygalność sytuacji bycia po obu stronach jednocześnie. Moment przejścia w lekturowy stan jest jednakowoż wyrażeniem mojej zgody na utratę życia, czyli tego, co rzeczywiste. Ów niechciany kryzys i lęk paradoksalnie więc podtrzymywany jest przez mającą od niego chronić samoświadomość pisanie/czytanie. W odpowiedzi na bodaj najbardziej znaną frazę Derridy: „czego nie można powiedzieć, tego tym bardziej nie można przemilczeć, lecz to napisać”, Szymutko powie, iż niemoc pisanie jest niewyraźna. Wraz z pojawieniem się ponowoczesności w literaturoznawczej myśli, autentyczność autobiografii pozostawiać może jedynie ślad w postaci złudzenia. Słowo oddające odłamki rzeczywistego obciążone zostaje do tego stopnia, iż w konsekwencji zapada się samo w sobie. Od tej pory język postrzegany jest wyłącznie jako dawca złudzeń.

Mimo to, czytając *Przeciw marzeniu?* odnosi się nieodparte wrażenie, jakoby Szymutko analizował ponowoczesną kondycję (tego, który czyta i tego, który pisze) nieustannie poprzez pryzmat osoby własnej, czy też inaczej, obecności własnej osobowości. W miejscu, gdzie chcielibyśmy odnaleźć dawno już zweryfikowaną relację wobec języka, tam – dzięki pośrednictwu książki – napotykamy skrywane, niechciane, świadomie zapomniane przez literaturoznawcę (dla którego literatura jest sposobem na życie) ludzkie zwątpienie w uprawianą dyscyplinę. Jako podmiot piszący, Szymutko sprowadzony zostaje do mianownika, w którym wspólnie rezydują bohaterowie powieści innych pisarzy (Parnickiego, Schulza, Austera, Gombrowicza). Ich losy przenika bowiem identyczny problem, problem „ontologicznej zdrady”, który Szymutko widzi w przekreśleniu rzeczywistości pozajęzykowej, w byciu wydanym barthes’owskiemu *l’effet de réel*. Człowiek i słowo to relacja wzajemności, ustawicznie wysyłająca rezonans nieprzystawalności, to rozsuniecie, w którego pustą przestrzeń wpada się, nim dokonany zostanie jakikolwiek wybór. I tak Szymutko snuje opowieści: historię rzeczy i narrację słowa, by z jubilerską precyzją tropić w nich słowa przebrane w rzeczy. W miejscach, gdzie zdarza się akt mistyfikacji, wirtuozersko dokonuje ciągu „odczarowań”. Z pomocą przychodzi mu rzetelność filozoficznego dyskursu.

Choć, jak pisze Szymutko, „bytu w słowie nie widać” (s. 137), na stronach własnej książki, w deskrypcji wybranych tekstów, podpowiada jednak jak zbliżyć się ku bytowi zamkniętemu w osobliwej formie istnienia. To swoiste ocalenie *signifié* miałoby się dokonać za pośrednictwem retorycznego konkretności, wymierzonego przeciw iluzorycznej, mnożącej się figuratywności, której ujęcie Szymutko sprowadza do gestu „dewastowania literackości” (s. 105). Zbytek tego, co literackie w tekście, szybko zostaje ochrzczony symbolem rozpaczliwej ucieczki od rzeczywistości takiej, jaka jest. Sam symbol odgrywa tutaj „zły” trop, sprowadzający na przysłowiowe manowce (fikcji). Styl pisanie gęsto tkany tropem, skutecznie udaremnia ukazanie rzeczy w jej epistemologicznym wymiarze. Rzeczy-

wiste w metaforze jest przeniesieniem, a zarazem przemienieniem, stąd b y c i e Janka Muzykanta – literackiego bohatera – zredukowane zostaje do czystego *signifiant* (s. 39). W tym wnętrzu pustego znaku (gdyż wyzbytego *signifié*), tam, gdzie jest się wydanym na ciągłość rozporządzaną semiotycznością słowa, miano panaceum zdobywa sobie m.in. narracja Parnickiego, swoista zwrotnica, kierująca w stronę dosłowności. Próba wykroczenia poza słowo tak, by całkowicie z niego nie wyjść, musi kończyć się na jego krawędzi, jego granicy rozumianej (w interpretacji Szymutki) jako ekonomia strukturyzowania językowego komunikatu. Opór wobec rozwiązłej fikcjonalności może być zatem wytwarzany procesem hermetyzowania znaczenia znaku, który, by ukazać jego „literalny sens”, wprowadzają zwroty: „słowo w słowo”, czy „w ścisłym tego słowa znaczeniu”. W tak porządkowanej, niejako „przygotowywanej” przestrzeni języka, „słowo może powołać do istnienia rzeczywistość” (s. 140).

Wpisana w elementarną warstwę powieściopisarstwa, refleksja Parnickiego nad językiem, staje się w końcu refleksją Szymutki. Wynajdywana i rozpuszczana na powrót w piśmie innych polskich powieściopisarzy ukazuje, iż problem słowa i rzeczy ma sprawczą moc unifikacji autorów. Widzę zatem ruch pióra na papierze, który dotrzymuje kroku swemu właścicielowi, choć wiem doskonale, iż chwila zapisu odsuwa zapisane od tego, kto zapisuje. W narrację *Przeciw marzeniu?* wpisany jest dramat człowieka piszącego/czytającego, ściślej – samo b y c i e rozpięte między językowym podmiotem a rzeczywistym „ja”. Dramat bycia pomiędzy, w linii tekstu, gdzie Szymutko w najmniej spodziewanym momencie lektury pisze zwyczajnie, a może aż nazbyt zwyczajnie, że nie odnajduje odpowiedzi. Fragmenty egzystencji rozrzucone w tekście pulsują wyraźnie, dzięki zaś wysokiemu stopniowi świadomości pisanie pozwalają się w pełni zidentyfikować. W konsekwencji wysoce erudycyjny, problematyczny wywód książki stracony zostaje do poziomu komentarza w obrębie lekturowej empatii jakiej poddał się Autor.

Przywołanie przez Szymutkę frazy mówiącej o tym, że „język (tekst) bardziej istnieje niż rzeczywistość” (s. 14), jest niczym innym, jak kwintesencją post-strukturalistycznej ingerencji w tekst pozbawiającej literaturoznawcę wyobrażenia o nienaruszalnej autonomii własnej tożsamości. Uwikłanie autora we własny język/tekst jest zatem niepokojem człowieka o swój własny byt, ale też destrukcyjnym aktem bezkompromisowości wobec niewyraźnego – kryzysu, w którym skazani jesteśmy na milczenie, a więc zapomnienie. Język występujący przeciw ludzkiemu marzeniu o uchronieniu części należącej do rzeczywistości jest wyrazem przekonania, iż trwałość literatury uwodzi (uprowadza). Szymutko-literaturoznawca epatuje wyjątkową wrażliwością na odklejanie się rzeczy od znaku. Odnajduje nieklamana przyjemność w analitycznym podejściu do tekstu, czasem, zdawałoby się, wyrastającą z sadystycznych wręcz związków z językiem (zgoda na lęk, ból, cierpienie piszącego). Dla Szymutki tekst zawsze odsłania się we fragmentaryczności, zbiorze słów, z których każde zapisane, znaczone, jest rysem imperatywu – przymusem niezbędności. Rozumieniem tym obejmuje sens, a może bezsens językowego priorytetu, jaki Roland Barthes upatrywał w „stad-

ności powtarzania”⁴. Owo „powtórzenie” w książce Szymutki ulega jednak podwajającemu jego sens przełamaniu. Powtarzanie występuje – jest ekspozycją esencji języka i warunkuje fakt, że język w ogóle *j e s t*. Występowanie/wystąpienie to symptom, który dla Szymutki niesie zagrożenie, wykazuje wysoką skuteczność niszczenia tego, co w rzeczy niepowtarzalne, tego co ogniskuje się w jej zdarzeniowości. Języka zdarzenie nie dotyczy. Ponieważ „byt jest zbyt złożony, by można go zawrzeć w słowie” (s. 139), pojawia się u Szymutki konstatacja, iż Parnicki nie przedstawia, a jedynie (co dopowiadam Barthes’em) pokazuje. Tylko poza słowem mogę zostać otwarty na: życie – „życie wyklucza powtórzenie” (s. 142), historię – „jednostkowość przeżywania i rozumienia świata” (s. 145), ciało i czas – „marzenie nie zna czasu, biologiczności” (s. 152). Wszystkie wymienione kategorie współtworzące byt, pokazane w języku/za pomocą języka, zmieniają się w statyczne idee, stłumioną, zretuszowaną replikę, której za cenę literackiej trwałości odebrano tak ulotną zmysłowość, jak i możliwość powrotu. Tym, co pozostaje z rzeczywistego ciała chylącego się ku śmierci, jest zatrzymany kadr, w którym słowo będzie się przeglądać już wiecznie. Kiedy Szymutko napisze o słowach zbieranych w narrację, do głosu dojdzie tylko ten rodzaj „powtórzenia”, który obdarzony został zdolnością powoływania rzeczywistości. Po lekturze Parnickiego autor dojdzie do przekonania, iż najlepiej jest, gdy narracja zagarnia słowa o zbliżonej artykulacji, zużywa maksymalną ilość tych samych słów, a porządkowanie syntaktyczne nie jest prowadzone z namietnością precyzji i sztucznego cyzelatorstwa. Monotonia lub dosłowniej – nuda słów w narracji, to akces do *signifié*, ale także wytłumaczenie Parnickiego z jego aktu zerwania z tradycyjną narracją.

3.

Z troski o byt Szymutko wysnuwa nieśmiało pragnienie prawdy. Poststrukturalny projekt tekstu zastąpił je koncepcją wielości prawd, dopuszczając do głosu zasadę względności. W Szymutkowym dociekaniu rzeczy skazanie prawdy na wieczne *b y c i e* nie-prawdą nieustannie ociera się jednak nie tylko o jedną prawdę wypowiedzi, wyprowadzoną z jednej rzeczywistości, lecz także prawdę przeżywania, jakby to w niej właśnie Szymutko dopatrywał się wszelkiej istoty. Autora *Przeciw marzeniu?* odnajduje zatem w drodze poszukiwania, w której zawiera się wyrażenie „przeszukujący słowa”, bo „prawdy trzeba się dokopywać, kopać głęboko w słowach...” (s. 123). Wszystko po to, by ożywić martwy tekst – prawda przywraca wiarę w sens, który istoczy. Dlatego być może tak niezmiernie istotne wydaje się Szymutce językowe doświadczenie, postrzegane jako jednostkowy wymiar lektury lub kwestia lekturowego stylu. Będzie ono dowodem na to, w jaki sposób przyjmujemy pismo, za którym przecież zawsze skrywa się ktoś inny, nawet wtedy, gdy za zasłoną języka pojawią się ja sam, jako uzmysławiający po-wagę mego z nim

rozliczenia. U Szymutki jednym z newralgicznych punktów staje się więc rozpoznanie własnego języka (własność/idiom!), które w pisanej opowieści obnaża lub wyklucza poza jej granice, demaskując język-przebranie, język-maskę, język-udawanie. Bo nierzadko wchodzimy w język, by kogoś udawać, kogoś, kim się w rzeczywistości nie jest. Dzieje się tak z Akwilią – bohaterką powieści Parnickiego, która zostaje rozpoznana jako nierządnicą słowa. Szymutko napisze: „Jest kobietą upadłą, ale jak wskazuje rodzaj dyskursu, który wybiera, upadłą w pisanie” (s. 96).

Nostalgia za prawdą w literaturze spotykać musi jednak nieuniknione „efekty prawdy”⁵, między którymi przewija się niezbędna cząstka idiomu, konstytuująca sam idiom. Ta obecność „gry” nie jest obca czytającemu Szymutce. Z utrzymanej na lingwistycznym poziomie gry w osobliwości i powtórzenia, przedostają się na płaszczyznę egzystencjalną książki, gdzie odbywa się tekstowa zabawa w prze-życie. W *Przeciw marzeniu?* pozytywistyczny pisarz, będący pomiędzy pismem a bytem, ukrywa swoją profesję po to, by rzeczywiste przysłoniło fikcję albo by wiernie oddać brutalną „prawdę”, jak unicestwienie artystycznych marzeń bohatera jednej z sienkiewiczowskich noweli. Szymutko, poddając wybrane narracje semantycznej mikroanalizie nigdy nie alienuje ich od samego aktu sprawczego, jakim jest *p i s a n i e*, zawsze, o czym wyżej, należące już do kogoś. Tym sposobem piszący staje się medium, spinającym brzegi rzeczywistości i fikcji, dokładnie tak, jak jest nim czytający (nieodzowny podmiot lektury), dzięki któremu może w ogóle od-być się prze-życie fikcji. Moment lektury, enigmatyczna przestrzeń graniczna, stale się u Szymutki upłynnia. Nie sposób zatem doszukać się tutaj sensu lekturowego stereotypu, gdzie czytanie, funkcjonuje jako figura ucieczki wprost w fantasmagoryczny świat książki. Szymutko nie potwierdza tradycyjnego przecięcia (implikującego ruch „oderwania”) na byt i iluzję. Każdy jego krok w tekście znamienuje powrót (może do jakiejś prawdy), podejmowany z myślą o istniejącym dla obu stron fundamencie, myśl o fikcji jako pomyłce, tzn. myślę się, jeśli żyję w błogim przekonaniu, że fikcja uchroni mnie przed rzeczywistością. Wydaje się, że ostateczną odpowiedź na pytanie o ontologiczny status literackiej fikcji odnajduje Szymutko w momencie, gdy stwierdza, że fikcja zawsze już należy do rzeczywistości. Dopowie także, wychodząc od Kanta, iż „Byt obezwładnia niezależnością od ludzkiej władzy sądzenia, czy w ogóle: zdolności umysłu, ogarnia też fikcję (wszelką). Byt istnieje poza myślą i językiem” (s. 130). I choć „ciemna” rzeczywistość gasić będzie blask nienaruszalnego piękna, i wielokrotnie wstąpi w rolę siły destrukcyjnej wiecznie odbierającej baśni to, co baśniowe, a mitowi to, co mityczne, tak daleko idąca de-mitologizacja nie jest zdolna przerazić skrajnym pesymizmem. Jednocześnie pozostaje bowiem ostrzem wymierzonym w akt totalnego „wtopienia się” w tekst, przestrogą Szymutki, który wie, iż „fantazjowanie w życiu jest niebezpieczne” (s. 113). Przeżywanie literackiej fabuły już u samego początku nakreślone jest niezmywalnym rysem (być może skazą) „profetyzmu” – lektura

⁴ Zob. R. Barthes *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty” 1979 nr 5, s. 11.

⁵ Zob. J. Derrida *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 14.

zawsze podlegać będzie zerwaniu, jak w przywołanej w *Przeciw marzeniu?* a rozpoczynającej narrację *Srebrnych orłów* scenie, w której Aron przychodzi do rzeczywistości z wnętrza biblioteki.

W tekstowym świecie Szymutki permanentne „pomiędzy” przenika niemal każde zagadnienie tknięte dualnością bytu i fikcji. To rozstępowanie się stron pozostawia miejsce, by pomyśleć o łączącej je więzi, zaprzeczyć pragnieniu niemożliwego, uskrzydlić ludzkie *praxis* marzeniem, którego synonimem staje się wiara. Szymutko pisze o Parnickim, jako tym, który nie traci wiary w „prawdziwą” literaturę, rzeczywistość, zawierającą w sobie prawdę. Za tytułowym pytaniem zdobiącym okładkę książki Stefana Szymutki skrywa się zapewne jeszcze niejedna możliwość odpowiedzi. Pomiędzy mną-*rzeczą*, jak rzekłby autor, a jego książką, ostatecznie więc fikcją i zarazem już nie-fikcją, ulegam sile jednej z nich – mojej prawdzie. Najważniejsze jest to, co zdołam zagarnąć horyzontem mego bycia-w-świecie. Czy zatem rzeczywistość rzeczywiście występuje przeciwko marzeniu? A może idzie tu o kwestię odpowiedzialności za marzenie (zwłaszcza za własne)? Ostatecznie moją prawdę lektury Szymutki pozwałam sobie zamknąć myślą zapisaną niegdyś przez Tadeusza Sławka:

Realizowanie się fikcji jako prawdy, polega na tym, że czytam fikcjonalne zdanie i poprzez akt lektury nadaję mu niezaprzeczalny walor rzeczywisty.⁶

Tomasz PAWLUS

Abstract

Tomasz PAWLUS
University of Silesia (Katowice)

Being, fantasy and the moment of reading

This text, making Stefan Szymutko's book *Przeciw marzeniu?* ['Against a daydream?'] central to the afterthought proposed, can hardly be situated within a genological network of academic discourse. Although the text itself is formally closest to a review, the possibility of such identification seems conclusively dubious. The selection of methodological tools, which are close to an instance of 'ethical criticism' reading, makes this quasi-review different from a traditionally 'critical' account of a reading experience. It is only using analytical-interpretative guidelines going beyond the scope of a purely scholarly thinking about literature that the author could have attempted at grasping the singularity of the reading situation experienced by Mr. Szymutko reading Teodor Parnicki.

⁶ T. Sławek *Troska i fikcja*, w: *Znak – Tekst – Fikcja. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1987, s. 136.

Interpretacje

Giovanna TOMASSUCCI

Ostatnie demony, ostatnie pokusy.
Isaac Bashevis Singer i opowiadania Aleksandra Wata

Rzadko się zdarza, ażeby Singer stawiany zwykle obok wielkich zachodnich prozaików, takich jak: Franz Kafka, Thomas Mann i Joseph Roth, był porównywany do pisarzy reprezentujących tę samą narodowość, a przecież – pod pewnymi względami – mu najbliższych. Chodzi o młodych Żydów należących do jego pokolenia, którzy zdecydowali się pisać swoje utwory w języku polskim i stali się bez wątpienia głównymi uczestnikami awangardy międzywojennej.

Wiadomo, iż dla Żydów na Wschodzie, w szczególności dla Żydów polskich wybór języka stanowił w istocie wybór kultury. Shmeruk zauważył, iż:

Jawnie ideologicznemu charakterowi ośrodków kulturalnych posługujących się językami żydowskimi towarzyszyło często fanatyczne dążenie do wyłączności. Uczestnicy kultury hebrajskiej przejawiali to dążenie wobec dwóch pozostałych kultur i to samo czynili uczestnicy kultury jidysz. Obie grupy traktowały kulturę polsko-żydowską z podejrzliwością i obawą, jeżeli nie ze zdecydowaną niechęcią, gdyż w ich mniemaniu stwarzała ona niebezpieczeństwo asymilacji.¹

Fakt ten sprawia, że zapomina się często o grupach intelektualistów piszących w jidysz bądź po hebrajsku, którzy śledzili współczesne wydarzenia kulturalne środowisk posługujących się językiem polskim, choćby po to, aby poddać je krytyce. Shmeruk przypominał ponadto:

Możliwe, że uwaga żydowskich czytelników polskiej literatury nie przeznaczonej dla Żydów koncentrowała się na faktach odnoszących się w jakimś stopniu do Żydów, na

¹ Ch. Shmeruk *Hebrew-Yiddish-Polish: a Trilingual Jewish Culture*, w: *The Jews of Poland between Two World Wars*, ed. by Y. Gutman et al., Hanover–London 1989, s. 286.

temacie bądź autorstwie. [...] Niemniej jednak możemy założyć, że żydowscy odbiorcy byli przeważnie bardziej zainteresowani dziełami Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego i Józefa Wittlina niż innymi polskimi pisarzami, nawet wtedy gdy ci żydowscy pisarze nie podejmowali zagadnień bezpośrednio bądź pośrednio związanych z judaizmem.²

Mówi się tu o zjawisku wciąż nie w pełni rozpoznanym. Z tego powodu – mimo istnienia obszernej literatury krytycznej – nie jesteśmy dostatecznie poinformowani o wpływach dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej kultury polskiej na kulturę języka jidysz. Ten, kto do tej pory zajmował się związkami Singera z Polską, skupiał się przeważnie na sylwetkach bohaterów pochodzenia polskiego: Wiszniewskim, Jampolskim, Zarzyckim, Jadwidze, Tekli, Janinie³, nie zagłębiając się w bogactwo jego lektur i kontaktów osobistych⁴. Badacze słusznie zwracali uwagę na polskich autorów cytowanych przez niego (J.I. Kraszewski, B. Prus, S. Przybyszewski) lub znanych powieściopisarzy trzech pierwszych dziesięcioleci wieku, takich jak Stefan Żeromski oraz Zofia Nałkowska⁵. Nikt do tej pory – o ile wiem – nie zadał sobie pytania, czy autor *Rodziny Muszkatów* czerpał z kultury swojego pokolenia, szczególnie z twórczości pisarzy pochodzenia hebrajskiego, przedstawicieli awangardy literackiej i artystycznej, rozwijającej się w Warszawie, gdzie Singer spędził część dzieciństwa i młodość.

Zdaję sobie w pełni sprawę, iż tego rodzaju hipoteza może wydać się ryzykowna, zwłaszcza że autor nie pozostawił żadnych świadectw mogących ją potwierdzić zaś wielokrotnie wypowiadał się krytycznie wobec ówczesnych twórców futury-

zmu i ekspresjonizmu⁶. Trzeba jednak pamiętać, że jego deklaracje dotyczące przynależności kulturowej nie zawsze są wiarygodne, gdyż stanowiły próbę stworzenia własnej autobiografii literackiej, wolnej od wszelkich wzorów. Jeżeli okazywał się nad wyraz powściągliwy w mówieniu o swoich związkach z kulturą języka polskiego, to i tak właśnie ten język, przyswojony w młodości wbrew ojcu⁷, stanowił jedną z dróg prowadzących do praktyki pisarskiej, która dojrzała dzięki lekturze dzieł wielkich powieściopisarzy dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, jak Fiodor Dostojewski, Knut Hamsun, Gabriele D'Annunzio i Thomas Mann. Zresztą na początku lat dwudziestych Singer, wraz z bratem, zetknęli się ponadto z formacją artystyczną „Chaliastre” (co w jidysz oznacza „hołota”), stworzoną przez malarzy i pisarzy żydowskich związanych z rosyjskim ekspresjonizmem oraz futuryzmem.

Autorem piszącym w języku polskim, z którym chciałabym porównać Singera, jest jeden z twórców międzywojennej awangardy – poeta i pisarz Aleksander Wat (jest to pseudonim Aleksandra Chwata), urodzony w Warszawie w 1900 roku, zmarły śmiercią samobójczą we Francji w 1967.

Tak jak Zejdl, bohater opowiadania *Papież Zejdl*, Aleksander pochodził, ze strony matki, z rodu Raszi z miasta Troyes (rabina Szlomo Icchaki), znanego komentatora biblijnego żyjącego w XI wieku, którego ród – przypominał Singer – „wywodził [się] od króla Dawida”⁸. Rodzina Wata nie posiadała siedziby w dzielnicy żydowskiej, ale babka mieszkała przy ulicy Złotej nr 40, niedaleko Krochmalnej. Ojciec godził silne tendencje mistyczne i wizyty u chasydów w Górze Kalwarii (w jidysz Ger) z zamiłowaniem do filozofii Kierkegaarda⁹, matka zaś należała do rodziny bardzo otwartej na świat słowiański. W domu rozmawiano po polsku i w jidysz (był to jedyny język, w którym dobrze mówił ojciec, choć czytał w pięciu innych) oraz obchodzono święta żydowskie. Dzieci mówiły po polsku m.in. dzięki obecności wiernej domownicy – chłopki, będącej na służbie przez czterdzieści sześć lat, a z powodu swojego przywiązania zgładzonej przez nazistów.

² Tamże, s. 300-301.

³ Zob. T. Gladsky *The Polish Side of Singer's Fiction*, „Studies in American Jewish Literature” 5 (1986); Ch. Shmeruk *Stosunki polsko-żydowskie w powieściach historycznych*, w: *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, red. M. Adamczyk-Garbowska, Lublin 2003; M. Adamczyk-Garbowska *Polska i Polacy w powieściach I. B. Singera*, „Akcent” 1980, 1; teje *Ziemia Święta w Bilgoraju. O polskich aspektach twórczości Isaaka B. Singera*, „Więź” 1991, 1; E. Wolicka, *Wśród swoich obcy. Problem stosunków żydowsko-polskich w utworach Isaaka Bashevisa Singera*, „Krytyka” 1993, s. 40.

⁴ Na ten temat zob. Ch. Shmeruk *Stosunki polsko-żydowskie w powieściach historycznych*, M. Adamczyk-Garbowska *Polska Isaaca Bashevisa Singera. Rozstanie i powrót*, Lublin 1994, s. 38-45; A. Tuszyńska *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1994, s. 152-164.

⁵ Wielu bohaterów Singera czyta literaturę polską i dyskutuje na jej temat, skupiając się na poetach i dramaturgach (romantykach: Adamie Mickiewiczu i Juliuszu Słowackim, symbolistach: Stanisławie Wyspiańskim i Stanisławie Przybyszewskim), a także powieściopisarzach. Zob. M. Adamczyk-Garbowska *Polska Isaaca Bashevisa Singera*, s. 38-42. Ta sama autorka porównuje niektóre powieści Singera z *Ludźmi bezdomnymi* Żeromskiego i *Granicą* Nałkowskiej, zob. *Jews and Poles in Yiddish Literature in Poland between the Two World Wars*, POLIN 5 (1990), s. 294, 298. O związkach między dziełami Singera i *Panem Tadeuszem* Mickiewicza pisze I. Buchen *Isaac Bashevis Singer and the Eternal Past*, New York 1968, s. 48.

⁶ M. Adamczyk-Garbowska *Polska Isaaca Bashevisa Singera*, s. 32.

⁷ „Było wielu Żydów, którzy uczyli się języka polskiego, ale ja wzrastałem w tak pobożnej rodzinie, że dla mojego ojca stanowiło to grzech. Pamiętam, że pewnego razu, gdy miałem szesnaście bądź siedemnaście lat oznajmiłem ojcu, że chcę uczyć się polskiego. Wtedy ojciec zapytał, jak mogę myśleć o nauce języka polskiego, skoro Mesjasz może w każdej chwili nadejść. Taka była odpowiedź mojego ojca. Musiałem zatem odłożyć naukę na jakiś rok lub dwa. Wtedy zrozumiałem, iż Mesjasz nie nadejdzie” – I.B. Singer *Portraits of Famous American Artists*, wywiad udzielony M. Paris, zamieszczony na stronie internetowej www.matthew-paris.com.

⁸ I.B. Singer *Papież Zejdl*, w: *Krótki piątek*, przeł. D. Bogutyn, Gdańsk 1992, s. 147. Grób Szlomo Icchaki (1040-1105) znajduje się w Kutnie, o czym wspomina A. Wat *Kartki na wietrze*, w: *Dziennik bez samogłosek*, Warszawa 1990, s. 242.

⁹ Tamże, s. 264. Należy wziąć pod uwagę interesujące uwagi Wata na temat związków środowiska chasydzkiego z komunizmem: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, Londyn 1981, t. 1, s. 132.

Duma z bycia Żydem i Polakiem oraz chęć zachowania jednakowego dystansu do obu kultur odegrają znaczącą rolę w jego twórczości i życiu. W notatkach opublikowanych pośmiertnie, a sięgających lat pięćdziesiątych, Wat napisał:

Nigdy nie czułem się Polako-Żydem czy Żydo-Polakiem. Nie znosiłem Metysów. Zawsze czułem się i Żydem-Żydem, i Polakiem-Polakiem [...]. Jednocześnie trudne do wytłumaczenia, ale prawdziwe. Zawsze byłem dumny (o ile wolno w ogóle być dumnym z przynależności do tej czy innej grupy ludzkiej), że jestem Polakiem, że jestem Żydem. A także zrozpaczony: że jestem Polakiem, że jestem Żydem. Fura nieszczęść!¹⁰

Owo podwójne pochodzenie stanowi przyczynę jego niechętniej postawy wobec każdej formy nacjonalizmu. W latach dwudziestych Wat był niejednokrotnie oskarżany przez syjonistów o propagowanie antysemityzmu. Do legendy przeszła kłótnia, wywołana jego parodią mowy antysemitki¹¹. W odróżnieniu od innych młodych pisarzy debiutantów, takich jak Julian Tuwim i Antoni Słonimski, obracał się w rozmaitych kręgach inteligencji żydowskiej¹². Niewykluczone, że zetknął się z braćmi Singer w okresie ich przynależności do wspomnianej już grupy „Chaliastre”¹³. Kolejna okazja spotkania nadarzyła się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, gdy rozpoczął działalność w KPP, a Singer związał się z czynną komunistką Ronie (Runią) Szapirą.

Trzeba dodać, że tak jak Singer, również Wat łączył swoją działalność pisarską z aktywnością tłumacza (z języka francuskiego, rosyjskiego i niemieckiego). Lista przekładanych przez niego autorów jest długa i obejmuje Georgesa Bernanosa, Dostojewskiego – pisarza ważnego również dla Singera – Antona Czechowa, Iwana Turgieniewa, Maksima Gorkiego, Rotha i Heinricha Manna. Współpracował ze znanym wydawnictwem Rój, tym samym, w którym ukazała się w języku polskim powieść Izraela Joszuy *Josze Kalb*. W 1966 Singer mówił o nim w „Forwerts”, po spotkaniu w Nowym Yorku z jego właścicielką Hanną Kister¹⁴.

Mimo iż należeli nieomal do jednej generacji, obaj pisarze kroczyli po zupełnie innych ścieżkach. Wat dokonywał wyczerpujących eksperymentów charakterystycznych dla „Ostjudentum”. Został futurystą i reprezentował nurt awangardowy (m.in. jako pionier zapisu automatycznego), był dyrektorem w wydawnic-

twie Orgelbranda, gdzie ukazała się monumentalna encyklopedia. Przyjaźnił się z Władimirem Majakowskim, Paulem Eluardem i Louisem Aragonem, „towarzyszem walki” z partii komunistycznej. Po wybuchu wojny został aresztowany przez NKWD za utrzymywanie kontaktów z KPP, niedawno rozwiązanej przez Stalina. Spędził prawie dwa lata w radzieckich więzieniach i na zesłaniu w Kazachstanie. Powrócił do Polski w 1946 roku, przeszedł na katolicyzm. W 1963 roku wyemigrował na Zachód. Po krótkim pobycie we Włoszech (gdzie pełnił funkcję dyrektora małej, ale znaczącej instytucji kulturalnej, jaką było wydawnictwo Silva), a następnie w Stanach Zjednoczonych, osiadł we Francji. W wieku 67 lat odebrał sobie życie, dręczony przez bolesną chorobę, będącą wynikiem brutalnego traktowania w więzieniu.

Mimo że liczne dzieła Wata zostały opublikowane w Stanach Zjednoczonych, Singer – o ile wiadomo – nie czynił do nich odniesień, choć wielokrotnie wspominał innych polskich pisarzy żydowskiego pochodzenia z okresu międzywojennego¹⁵. Należy pamiętać, iż w wielu kręgach żydowskich wyrażano dezaprobatę dla wyborów dokonanych przez czołowych przedstawicieli awangardy, którzy byli pochodzenia żydowskiego. Utrzymywano, iż utracili tożsamość kulturową i nie byli ani Żydami, ani Polakami. Wypowiedź rozjaśniającą ten problem zawiera dyskusja z Philipem Rothem na temat Brunona Schulza, opublikowana na łamach „New York Times Review”:

Żydzi mieli wielu ważnych pisarzy piszących po polsku i wszyscy oni urodzili się mniej więcej w tym czasie, w latach dziewięćdziesiątych. Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Józef Wittlin – wszyscy ci pisarze byli mniej więcej w tym wieku. Byli to dobrzy, utalentowani pisarze, ale nic specjalnego. Jednak niektórzy z nich pisali świetną polszczyznę. Tuwim był mistrzem polskiego. Słonimski był wnukiem Chaima Zelig Słonimskiego, który założył hebrajską gazetę „Hastefira” w Warszawie. Słonimskiego rodzice ochrztili w Kościele katolickim, gdy był dzieckiem, natomiast Tuwim i Wittlin pozostali Żydami, choć tylko formalnie. Mieli bardzo mało wspólnego z twórcami piszącymi w jidisz. Mój starszy brat, Izrael Joszua Singer, urodził się mniej więcej w tym samym okresie i był znanym w Polsce pisarzem w jidisz, a nie miał z tymi pisarzami żadnych kontaktów. Ja w Polsce byłem dopiero początkującym twórcą i nie miałem z nimi nic wspólnego. My piszący w jidisz patrzyliśmy na nich jak na ludzi, którzy porzucili swe korzenie i kulturę, stając się częścią kultury polskiej, którą my uważaliśmy za młodszą i może mniej ważną niż naszą. Oni uważali, że my piszący w jidisz tworzymy dla ciemnego, biednego ludu bez wykształcenia, natomiast oni piszą dla czytelników, którzy chodzili na studia. Mieliśmy zatem słuszne powody, by gardzić sobą nawzajem. [...] Dotyczyło to pisarzy żydowskich, którzy tworzyli po polsku; wszyscy byli lewicowi albo uważani za lewicowych przez starych polskich pisarzy, którzy patrzyli na tych żydowskich pisarzy właściwie jak na intruzów. [...] Mimo to w latach trzydziestych ci pisarze żydowscy stali się bardzo ważni. Po pierwsze dlatego, że byli dobrymi pisarzami, choć nie wielkimi; po drugie dlatego, że byli lewicowi, a taka była wtedy tendencja; a trzeci powód jest taki, że byli energiczni, aktywni, często publikowali w czasopiśmie „Wiadomości Literackie”,

¹⁰ A. Wat *Moralia*, w: *Dziennik bez samogłosek*, s. 19.

¹¹ O zdarzeniu, w którym uczestniczył także futurysta Anatol Stern, pisze Wat w: *Wspomnienia o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki” 1930, 2, s. 72.

¹² Wata łączyły bliskie więzi przyjaźni z dziennikarzem Bernardem Singerem (pseud. Regnis), współpracownikiem dzienników „Nasz Przegląd” (1923–1939) i „Hajnt” (1908–1939).

¹³ Wśród członków grupy, związanej w Warszawie w 1922 roku, byli pisarze M. Broderson, M. Brauner, M. Rawicz, U.C. Grinberg oraz artyści J. Sztern, W. Weintraub, H. Gotlib.

¹⁴ Zob. „Forwerts”, 14.04.1966, przedruk w: I.B. Singer *Kilka godzin z Polakami*, w: *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. T. Kuberczyk, Warszawa 1993.

¹⁵ Zob. tamże, s. 91–99.

pisali do kabaretu i tak dalej. Czasami ci żydowscy pisarze pisali rzeczy, które Żydom wydawały się antysemickie. Oczywiście nie zgadzałem się z tym, że jest to antysemityzm, ponieważ krytycy mówili to samo o mnie.¹⁶

Singer odniósł się tu do cenionych poetów, którym prasa żydowska zarzucała odciepienie się od własnych korzeni. To stanowisko dotyczy także innych intelektualistów zgrupowanych na lewicy, takich jak Wat.

Zwracałam już uwagę, iż Singer znał język kraju, w którym urodził się i żył do 1935 roku oraz że wywiady, których udzielał zawierają wypowiedzi świadczące o znajomości polskiej literatury. Od 1923 roku, czyli od kiedy rozpoczął pracę jako korektor w „Literarisze bleter”, zetknął się z najciekawszymi zjawiskami w literaturze jego czasów. Polska lat dwudziestych – nie zapominajmy – była prawdziwym tygłem kultur i prądów artystycznych otwartych na nowe tendencje w literaturze nadchodzące zarówno ze Wschodu jak z Zachodu (konstruktywizm, futurizm, ekspresjonizm). Jak wspominałam młodzi Żydzi urodzeni w latach dwudziestych XIX wieku oraz na początku wieku następnego stanowili znaczącą część populacji. Młoda literatura polska po pierwszej wojnie światowej była zjawiskiem bezprecedensowym, zyskującym nowe siły i w mniejszym stopniu narodowym. Oczywiście wybór innego języka literackiego niż jidysz mógł wydawać się odstępstwem. Jednakże intelekt wolny od schematyzmu, taki jak jego, mógł z pewnym zainteresowaniem zagłębiać się w nowe tendencje, gdzie jednostki pochodzenia żydowskiego odgrywały znaczącą rolę. Z tego powodu nie należy akceptować *in toto* wypowiedzi Singera, w których przyznaje się do słabej znajomości polskich autorów i dzieł dwudziestolecia międzywojennego (w szczególności tych, które ukazały się po jego wyjeździe do Stanów Zjednoczonych)¹⁷. Pewne, że świat tej kultury nie był mu nieznanym. Zresztą „Literarisze bleter”, z którym współpracował razem z bratem, nie pozostawał zamknięty na kulturę polską. Wystarczy przejrzeć kilka numerów, aby znaleźć artykuły i recenzje tego rodzaju¹⁸. Między

¹⁶ P. Roth, I.B. Singer *O Brunonie Schulzu*, przeł. T. Bieroń, „NaGłos” 1992, 7, s. 50-51, 52.

¹⁷ Trzeba uwzględnić przypadek *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, opublikowanych w 1933, których Singer – jak sam twierdzi – nie znał przed 1963, kiedy opublikowano tłumaczenie angielskie. Zob. *Recenzja książki Brunona Schulza*, w: *Felietony, eseje, wywiady* oraz *O Brunonie Schulzu*. Konstatacje Singera dziwią tym bardziej, że powieść Schulza była ogromnym wydarzeniem literackim i pisało się o niej wiele w Polsce połowy lat trzydziestych, tj. przed wyjazdem Singera do Stanów Zjednoczonych, a także dlatego, iż Schulz współpracował ze znaczącymi czasopismami żydowskimi, takimi jak „Chwila” i „Opinia”.

¹⁸ Zawdzięczam te informacje uprzejmości Włodka Goldkorna, w którego posiadaniu znajduje się rocznik 1926 „Literarisze bleter”. Tylko w tamtym okresie ukazała się recenzja (z 11 czerwca) wspomnień Przybyszewskiego (J. Szacki *Przybyszewski un zeyne zichrones*) oraz artykuł L. Finkelsteina o J. Kasprzowiczu (z 13 sierpnia). Czasopismo miało profil międzynarodowy i informowało o najnowszych wydarzeniach kulturalnych w Polsce.

rokiem 1928 a 1930 w czasopiśmie opublikowano m.in. serię wywiadów Samuela Lejba Schneidermana ze Stanisławem Przybyszewskim¹⁹, Juliuszem Kadenem-Bandrowskim (ówczesnym szefem PEN Clubu), Zofią Nałkowską, Julianem Tuwimem, Andrzejem Strugiem i Wacławem Berentem²⁰. Owo otwarcie na nowe tendencje pozostawiło ślady w dziełach Singera. W *Trzech spotkaniach*, opowiadaniu zawierającym wiele elementów autobiograficznych, młodemu protagoniście „pochowanemu” w „zabitym deskami grajdole”²¹ prowincjonalnego miasteczka, brat zaproponował posadę korektora w nowym czasopiśmie literackim w Warszawie, w którym sam pracował. W pierwszym numerze, obok tekstów Oswalda Spenglera, Thomasa Manna, Aleksandra Błoka, Majakowskiego i Siergieja Jesienina pojawiła się także „recenzja tomiku poezji”, dziwacznie zatytułowanego *But w butonierce* (w tłumaczeniu włoskim brzmi to niefortunnie *Uno scarpone all'occhiello*, dosł. *Bucior w butonierce*)²². Chodzi o tom napisany w języku polskim w 1921 roku przez Brunona Jasińskiego (był to pseudonim Wiktora Brunona Zysmana) który – podobnie jak Wat – był najpierw futurystą, później komunistą²³. Mało znany jest fakt, iż jego kontrowersyjna powieść *Pałę Paryż*, opublikowana w 1928 roku przez „Humanité” wzbudziła zainteresowanie także w kręgach polsko-żydowskich, po tym jak została przetłumaczona dla „Neye Kultur” przez Shneidermana pt. *Ch'var-bren Paris*. Singer przytaczał Jasińskiego niejednokrotnie czy to w swoich dziełach, czy w *Mayn tatns bes-din-sztub*²⁴, zarzucając mu zawilgość, efekciarstwo i ideologizację.

¹⁹ Postać Przybyszewskiego równie znana jak kontrowersyjna wzbudzała wielkie zainteresowanie w środowisku posługującym się jidysz. Singer odwołuje się do jego dzieł wielokrotnie w swoich opowieściach i opowiadaniach. Zob. ponadto tłumaczenia dramatu *Śnieg: Shnee*, Mayzel & Co., Nyu York 1911 oraz powieści *Der bal seychl*, przeł. R. Zvilinski, wstęp Sh. Yanowski, Mayzel & Co., Nyu York 1917, t. 1-2.

²⁰ Samuel Lejb Schneiderman (1906-1996) był jednym z tych intelektualistów, którzy opowiadali się za dialogiem między kulturą jidysz a polską, tłumacząc wiele współczesnych utworów oraz utrzymując stałe kontakty z przedstawicielami polskiej awangardy (Jasińskim, Kazimierzem Wierzyńskim, Sternem i Adamem Ważykiem). Czerpię te informacje z: S.L. Schneiderman *Notes for an Autobiography* (2001). Są zamieszczone na stronie www.lib.umd.edu/SLES/donors/autobio.html.

²¹ I.B. Singer *Trzy spotkania*, w: *Namiętności. Opowiadania*, przeł. E. Petrajtis-O'Neil, Gdańsk 1992, s. 300.

²² Tamże, s. 296.

²³ Na temat Jasińskiego i Wata zob. A. Wat, *Mój wiek*, t. 1, s. 23.

²⁴ Chodzi o strony *Ich lejen die moderne literatur* w oryginalnym wydaniu w języku jidysz *Urzędu mojego ojca*, gdzie Singer zajął krytyczne stanowisko zarówno wobec poezji Jasińskiego, jak i Pereca Markisza (I.B. Singer *Mayn tatns bes-din-sztub [Urząd mojego ojca]*, selection and introduction by Ch. Shmeruk, Jerusalem 1996, s. 290. Tłumaczenie polskie *Urząd mojego ojca*, przeł. I. Wyrzykowska, Warszawa 1992). Ten fakt sprawił, że krytycy wykluczyli jakiegokolwiek zależności między

Przejdźmy od konstatacji ogólnych do szczegółowej analizy dwóch opowiadań Wata zatytułowanych *Bezrobotny Lucyfer* i *Żyd Wieczny Tulacz*, napisanych w latach 1924-1925 i wkrótce opublikowanych (1925-1926) w znanym i wpływowym awangardowym czasopiśmie „Skamander” (założonym m.in. przez Tuwima i Antoniego Słonimskiego), a następnie włączonych do zbioru *Bezrobotny Lucyfer*, który ukazał się w 1926 (istnieje wersja włoska w dwóch tomach z lat 1994-1995)²⁵. Warto pamiętać, że mówi się o przedsięwzięciu, które odniosło niespodziewany sukces. „Wiadomości Literackie” (które Singer cytuje w swoim wystąpieniu na temat Schulza)²⁶ uznały książkę za najlepsze wydawnictwo tamtego roku²⁷.

Wat nie był jeszcze marksistą, zostanie nim kilka lat później. W *Kartkach na wiatr* przyznał, iż czuł się jak Faust młodym prowokatorem, który jest gotowy podać pod dyskusję każdy dogmat i ideologię. W swojej obrazoburczej publikacji, prowadząc narrację od jednego do drugiego paradoksu wyśmiewał wszystko i wszystkich – religie, tradycję judaistyczną, kult nowoczesności, relacje między płciami, zaangażowanie społeczne i polityczne. Współczesne społeczeństwo uważało się za laickie i otwarte? Autor napisał opowiadanie o Lucyferze, zbytecznym demonie w świecie wyznającym kult techniki. Antysemita zarzucał zjudaizowanie społeczeństwa polskiego? On opowiadał o młodym talmudyście, który zasiadł na tronie Piotrowym i o spektakularnej zamianie ról między Żydami i chrześcijanami w średniowieczu, które dopiero miało nadejść. Było to pewnego rodzaju „intelektualne chuligaństwo” – wedle trafnego wyrażenia użytego przez niego czterdzieści lat później – które burzyło stereotypy, doprowadzając je po prostu do ostatecznych konsekwencji. „Jeżeli tak nowelę po noweli przejrzyć systematycznie, zebrałem w tym zbioru w *Lucyferze* konfrontacje wszystkich podstawowych idei ludzkości. To znaczy: moralności, religii, nawet miłości” – wspominał Wat w *Moim wieku*, wywiadzie rzece przeprowadzonym przez Czesława Miłosza²⁸. Skorodowane niejako od wewnątrz

Singerem i awangardą (zob. Ch. Shmeruk *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, Lublin 2003, s. 160: „wielokrotne powtarzanie absurdałnego tytułu *But w butonierce* [...] jest tylko wyrazem zakorzenionej awersji Baszewisa do futuryzmu”). Niewykluczone, iż Singer mógł interesować się innymi przedstawicielami awangardy, w szczególności ich prozą.

²⁵ Zob. pełne wydanie polskie A. Wat *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, wybór i opracowanie W. Bolecki i J. Zieliński, wstęp W. Bolecki, Warszawa 1993. Istnieją następujące tłumaczenia włoskie: *Lucifero disoccupato*, a cura di L. Marinelli, Roma 1994; *Lebreo errante*, a cura di L. Marinelli, Roma 1995.

²⁶ Na temat znaczenia „Wiadomości Literackich” dla inteligencji żydowskiej zob. Ch. Shmeruk *Hebrew-Yiddish-Polish*, s. 301 oraz E. Prokop-Janiec *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, Kraków 1992, s. 106-115.

²⁷ A. Wat, *Mój wiek*, t. 1, s. 23.

²⁸ Tamże, s. 78. Zob. Cz. Miłosz *Foreword*, w: A. Wat *Lucifer Unemployed*, Evanston Illinois 1990, s. IX-XII oraz T. Venclova *Aleksander Wat obrazoburca*, przeł. J. Gośliński, Kraków 2000, s. 138-142.

ideały i święte pojęcia ojczyzny i religii zachowały pewną pozorną konkretność, ale w rzeczywistości pozostawały bez jakiegokolwiek znaczenia²⁹.

Oczywiście obrazoburczy sceptycyzm zbioru wzbudził negatywne reakcje także w środowisku żydowskim. Isaac Deutscher, w owym czasie współpracownik ważnego dziennika syjonistycznego „Nasz Przegląd”, poddał go krytyce, oskarżając o nihilizm i dekadentyzm³⁰. Niewykluczone, iż podobne ataki ze strony Deutschera, który kilka lat później ocenił negatywnie mitycznego Szoloma Asza na łamach literackiego czasopisma partii komunistycznej, mogły przyciągnąć uwagę młodego Singera, krytykowanego nie tylko za amoralność i perwersję, ale także za wzbudzanie przesądów antysemickich.

Jak już stwierdziłam, bohater tytułowy *Bezrobotnego Lucyfera* pozostaje ostatnim diabłem, który nie nadąza za biegiem czasów i nie potrafi jak dawniej przywozić na pokuszenie. Analogicznie do swojego współbrata z opowiadania Singera *Ostatni demon*, zdobywając tę świadomość staje się powoli bardziej ludzki. Stworzone na gruzach pozostawionych przez pierwszą wojnę światową ówczesne społeczeństwo oddające się innym perwersjom pogardza nim jednak, redukując do postaci patetycznej i pikarejskiej. Lucyfer napotyka historyków, okultystów, wynalazców, lekarzy, tancerki, podejmuje pracę w gazecie o wymownej nazwie „Śmierć Bogom”, wszędzie króluje jednak nuda i sceptycyzm, przypominające o końcu metafizyki i wszelkiej tajemnicy. Postanawia więc przejść na katolicyzm, później popełnić samobójstwo, lecz nawet minister wojny i biskup z podejrzliwością podchodzą do jego deklaracji. Od staromodnego diabła woła pokusy nowoczesnej metropolii stwarzającej iluzję odradzającego się postępu. Lucyfer, to współczesny Don Kichot, który uparcie pragnie czerpać przyjemność z działalności, która nie jest mu już przeznaczona. To demon błądzący między ruinami przeszłości, tak jak niegdysiejszy turysta wyposażony w bedekera. Czyniąc go niemodnym, sprowadzając jego sztukę do iluzjonistycznych sztuczek, społeczeństwo neguje swoją tradycję, nie rozpoznając się już w systemie wartości i przyjmując amerykański sposób życia, polegający na poszukiwaniu dobrobytu i przyjemności. Opowiadanie kończy się niespodziewanie komiczną sceną, której nie powstydziliby się bracia Marx³¹. Lucyfer przemienia się w Charliego Chaplina, który w swojej sztuce wyraził dehumanizację współczesnego świata.

²⁹ Charakteryzując swój stan psychiczny w tamtych latach Wat odwołuje się do paradoksalnej sytuacji przedstawionej w opowiadaniu Grahama Greena: „Ktoś wyjechał ze swojego domu na urlop i młodzi chuligani zajęli ten dom. I wyjęli cały środek, rozebrali schody wewnątrz, wszystko wynieśli, zostały tylko ściany. Kiedy ten ktoś wrócił potem, zobaczył z daleka swój dom zupełnie w porządku, taki jak był. I znalazł wyjedzoną wewnątrz pustą przestrzeń. Właściwie moja złośliwość ówczesna, jakaś straszliwa, zacięta złośliwość polegała na tym intelektualnym chuligaństwie”, w: A. Wat *Mój wiek*, t. 1, s. 78-79.

³⁰ T. Venclova *Aleksander Wat obrazoburca*, s. 140.

³¹ Cz. Miłosz *Foreword*, s. XII.

Włodzimierz Bolecki napisał, iż Lucyfer stał się zbyt cenny „nie dlatego, że zło przestało istnieć, lecz dlatego, że stało się wszechobecne”³². U Wata w groteskowej formie zostaje ujawniony proces desakralizacji współczesnego świata, w opowiadaniach Singera zaś „zmierzchu prawa”, gdyż – jak zauważył Claudio Magris – wszystko usprawiedliwiono, a „*ratio i religio*” zanikają³³. W *Ostatnim demonie* prosty diabełek, który właśnie przeprowadził się z miasta na prowincję, wdaje się z kolegą w rozmowę, którą mogliby prowadzić komiwojażerowie bądź czynownicy z epoki carów („tydzień w Tyszowcach to tak jak rok w Lublinie”³⁴). Pogmatwaną drogą dochodzą obaj do podobnych wniosków, które sformułował Lucyfer w opowiadaniu Wata, piętnując szerzenie się świeckiej literatury, najważniejszego środka transgresji:

To Oświecenie! [...] Żydzi dorobili się teraz pisarzy. Jedni piszą w jidysz, drudzy po hebrajsku i odbierają nam chleb. Zdzieramy sobie gardła, próbując przekabacić każdego podlotka i подростka, a oni drukują swoje kicze w tysiącach egzemplarzy i rozprowadzają je wśród Żydów. Znają wszystkie nasze sztuczki – szyderstwo, pobożność. Wymyślają sto powodów, dla których nawet szczur musi być koszerne. Chcą jedynie zbawić świat.³⁵

Wedle demona z Tyszowiec ów rozkwit nowoczesności sprawia, iż „ani sędziego, ani wyroku”³⁶ oraz potwierdza opinię narratora innego opowiadania Singera o konwersji: „jeżeli bowiem istnieje coś takiego jak prawda, jest ona tak skomplikowana i tajemnicza jak korona z piór”³⁷. Pewne, że u młodego Wata, wyznającego prawie dadaistyczny nihilizm, oświeconego ideą przekształcania wszystkiego w żart, brakuje dojmującej tęsknoty za mikrokosmosem *shtetl*, który stał się przedmiotem parodii. Opowiadanie umiejscowione całkowicie w typowej nowoczesnej metropolii, uprzywilejowuje zjawiska charakterystyczne dla współczesnej cywilizacji, które kilka lat później znajdą wyraz w *Ferdynandzie* Gombrowicza. Są nimi nowoczesne środki komunikacji, sport oraz rozrywki społeczeństwa masowego. Owa wizja odwołuje się z pewnością do toposu występującego w kulturze środkowoeuropejskiej na przełomie XIX i XX wieku, czyli do refleksji na temat roli demona jako wcielenia absurda i absolutnego zła, a także satanizmu w stylu Huysmansa z jego odgałęzieniami polskimi i rosyjskimi, wiodącymi do Przybyszewskiego i do Briusowa³⁸. Poddana krytyce klisza ta została pozbawiona jakiej-

kolwiek treści i stała się pusta jak muszla mięczaka. Być może na początku dwudziestego wieku także Singer interesował się pewnymi literackimi wariantami demonologii. Stworzona przez niego gromadka nieszczęsnych demonów, odzwierciedlająca nowe paradoksy hebraizmu, posiada swoje źródło w synkretycznej kulturze, na którą złożyła się nie tylko tradycja chasydzka i słowiańsko-orientalny folklor, ale i pozostałe obrazoburcze ujęcia tego tematu z początków XX wieku.

Podoba mi się myśl, iż dzięki temu sympatycznemu i biednemu diabłu mieszkającemu, blisko spokrewnionemu z ucziłowiczonymi demonami w wysokiej kulturze Zachodu, takimi jak Belfagor i Asmodeusz albo przebiegły diabeł z Mickiewiczowskiej ballady *Pani Twardowska*, Singer znalazł inspiracje prowadzące do wzbogacenia tradycji zachodniej o pewną dozę dziwacznej, ludowej, mistycznej drwiny, posiadającej korzenie w popularnej kulturze chasydzkiej.

Przyjrzyjmy się teraz kolejnej bezbożnej apologii Wata – *Żydowi Wiecznemu Tulaczowi* – fantastycznej opowieści, która przenosi nas z lat dwudziestych XX wieku w przyszłe tysiąclecie ludzkości. Natan, młody ortodoksyjny Żyd z hebrajsko-chrześcijańskiej miejscowości Zebrzydów, miejsca na wpół wyobrazonego³⁹, na którego murach widać jeszcze „liczne ślady kul Chmielnickiego”⁴⁰, uczestniczy w snach o wielkości barona Goulda, oryginalnego konwertyty ze wschodniej Galicji. Obaj mają ambicje stworzenia „arki przymierza między Żydami a Europą, między Zachodem a Wschodem”⁴¹ oraz pojednania „z krzewem płonącym Mojżesza, z Kalwarią, z Marksem”⁴². Projekt pogodzenia przeciwieństw wydaje się możliwy do zrealizowania tylko wtedy, gdy uruchomi się mechanizm mający zatrzymać historię. Edukacja Natana przechodzi zatem przez kilka etapów. Ze swojej *jeshiwy* przeprowadza się on do Wiednia, Paryża i Nowego Yorku, studiuje ekonomię polityczną i materializm dialektyczny (będący scholastyką XX wieku), po zmianie wiary, zostaje księdzem. W podeszłym wieku, w 1964 roku (opowiadanie zostało napisane czterdzieści lat wcześniej!) zasiada na tronie Piotrowym przyjmując imię Urbana IX. Rozpoczyna się nowe średniowiecze – teokracja hebrajsko-chrześcijańsko-komunistyczna zmusza wszystkich Żydów do konwersji i powołuje do życia nową Inkwizycję. W odpowiedzi antysemita pod wodzą *Yankee*

³² W. Bolecki *Wstęp*, w: A. Wat *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, s. 10.

³³ C. Magris *I.B. Singer*, w: *Novecento americano*, opera diretta da E. Zolla, Roma 1983, t. 2, s. 261 i nn.

³⁴ I.B. Singer *Ostatni demon*, w: *Krótki piątek*, przeł. D. Bogutyn, Gdańsk 1992, s. 105.

³⁵ Tamże, s. 102.

³⁶ Tamże, s. 109.

³⁷ I.B. Singer *Korona z piór*, w: *Korona z piór. Opowiadania*, przeł. P. Śpiewak, Poznań 1994, s. 27.

³⁸ W literaturze Młodej Polski pojawia się nader często postać wszechmocnego demona, anarchisty i niszczyciela, zob. *Pieśń* Kazimierza Przerwy-Tetmajera,

hymn *Dies irae* Jana Kasprowicza przede wszystkim zaś powieści Przybyszewskiego – *Satans Kinder* (1897), *Synowie ziemi* (1904-1911) oraz *Il regno doloroso* (1924) (gdzie pod postacią pajaka wysysa duszę z bohatera – Czerkawskiego). Ponadto zob. W. Gutowski *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza szatana w literaturze Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

³⁹ W Polsce znajdują się dwie miejscowości o nazwie Zebrzydów, ale nie w Galicji, gdzie w 1648 doszło do walk z Chmielnickim.

⁴⁰ A. Wat *Żyd Wieczny Tulacz*, w: *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, s. 105.

⁴¹ Tamże, s. 109.

⁴² Tamże, s. 110.

Jana Forda opuszczają Zachód i skrywają się w *shtetl* Zebrzydowie – ostatnim bastionie zamierającego judaizmu, którego czystość odkrywają, a następnie zmieniają wiarę. Kontakty między Żydami i gojami odwracają się spektakularnie – Natan oraz jego współrodacy obejmują najważniejsze funkcje w hierarchii kościelnej, podczas gdy ostatni (ex)chrześcijanie-antysemici są prześladowani. Po wiekach walk, w końcu opowieści, gdy nastaje czwarte tysiąclecie, nowe średniowiecze, właśnie w Zebrzydowie powtarza się znana sytuacja – inny Natan, tym razem antysemita, który przyjął judaizm nie jest już w stanie – to samo przydarzyło się jego imiennikowi sprzed tysiąclecia – odróżnić twarzy proboszcza (Żyda) od rabi-
na (antysemity).

W opowiadaniach Wata dochodzi do wzajemnej anihilacji wszelkich mitów i ideologii, do zakwestionowania rozmaitych i wykluczających się form życia hebrajskiego pierwszych dziesięcioleci XX wieku, do śmiałego wykorzystania antysemitycznych stereotypów (Gould jest plutokrata, który włada pięcioma kontynentami, Natan sprzeniewierza się swoją konwersją fundamentom *christianitas*). Autor poddaje dyskusji także toposy pisarstwa w jidysz – mit *shtetl* jako centrum świata oraz kultu ortodoksyjnych i uczonych Żydów. *Żyd Wieczny Tulacz* rozpoczyna się i kończy w małej typowej miejscowości, gdzie „bloto jest zawsze. Na wiosnę strumieniste, falujące – latem gęste, grząskie, czarne – jesienią lepkie, kleiste – zimą chrząszczące pod nogami”⁴³. W podobny sposób są ukazane Tyszowce w *Ostatnim demonie* – zapadła miejscina, gdzie „Adam nie wdepnął [...] nawet po to, aby się wysikać [...] w błocie od Sukkot aż do Tisza be-Aw”⁴⁴. Również podróż Natana z Zebrzydowa do Nowego Yorku zostaje parodystycznie przedstawiona jako pielgrzymka na wzór wizyt u cadyków w opowiadaniach chasydzkich.

Czytelnicy Singera uchwycą pewne wspólne elementy wizji *shtetl* zawartej w jego opowiadaniach oraz wspólne momenty historii Natana i opowiadania *Papież Zejdl*, opublikowanego w 1943 roku, w pełni działań wojennych, przedstawiającego – jak wiadomo – przypadek gorliwego rabina, który uległ diabelskiej pokusie łudzac się, iż pozostanie papieżem. Niewykluczone, iż Singer zapoznał się z *Żydem Wiecznym Tulaczem*, gdy opowiadanie ukazało się drukiem i że po prawie dwudziestu latach, zaczerpnął z niego pewne motywy.

Obie opowieści dotyczą niespodziewanego przejścia na katolicyzm dwóch pobożnych Żydów. Przedstawiają bohaterów nad wyraz religijnych, odwołując się do poetyki właściwej opowieściom i legendom mówiącym o cudownych rabinach. Oto student *jesziwy* Natan z Zebrzydowa:

W ósmym roku życia recytował na pamięć sto stron Gemary. W piętnastym słynął z mądrości i z nadzwyczajnej pamięci. Czytał w księgach o brązowych, złotem wyciskanych oprawach, o podartych, skórzanych grzbietach, i tylko czasem spoglądał w górę na księgę zapisaną nieznanym pismem bożym. Wówczas modlił się żarliwie pełen zachwytu

i podziwu dla Wiekuistego. [...] W dziewiętnastym roku życia Natan umiał więcej niż wszyscy talmudyści zebrzydowscy.⁴⁵

A oto rabin z Janowa Zejdl Cohen:

W wieku pięciu lat studiował Gemarę i Komentarze; mając siedem lat znał na pamięć Prawa o Małżeństwie i Rozwodzie, a jako dziewięcioletni chłopiec wygłosił kazanie, przytaczając cytaty z tak wielu ksiąg, że nawet najstarsi spośród uczonych poczuli się zażenowani. Doskonale znał Biblię i nie było nikogo, kto by mu dorównał w znajomości gramatyki hebrajskiej. Ponadto bezustannie studiował: zimą i latem wstawał wraz z jutrzeńką i zaczynał czytać. [...] Kiedy tylko przekraczał próg domu nauki [...] natychmiast podbiegał do półek z książkami i kartkował woluminy, wdychając w płuca tony kurzu pokrywającego pradawne stronicie. Miał tak świetną pamięć, że wystarczył mu jeden rzut oka na jakiś fragment Talmudu lub jakąś nową interpretację w Komentarzu, aby zapamiętał je na zawsze.⁴⁶

Pewne, że obaj pisarze wykorzystują i poddają dyskusji te same stereotypy. Ich bohaterowie są wykształceni ponad swój wiek, posiadają wspaniałą pamięć, chcą być wielcy i czują się niezrozumiani w „zapomnianej przez Boga mieścinie”⁴⁷, w której przyszło im żyć. Zejdl marzy o „wielkim skoku”, który zaprowadziłby go do Watykanu, gdzie zostałby wybrany papieżem Zejdusem Pierwszym oraz o tym, aby podziwiano jego wizerunek „w Rzymie, Madrycie i Krakowie”⁴⁸. Z tego powodu demon z łatwością nakłania go do przyjęcia katolicyzmu. Tak jak w opowiadaniu Wata, Żyd, który zgłębił całą literaturę talmudyczną, lepiej potrafi przystosować się do warunków religijnych i społecznych. Zejdl jest przyjmowany z honorami przez dobrze urodzonych i duchownych, zostaje ochrzczony przez biskupa pod imieniem Benedykta Janowskiego, opanowuje do perfekcji łacinę i poświęca się studiom nad żydowskimi apokryfami w bibliotekach Lublina i Krakowa. Jego inteligencja i brawura wzbudzają zazdrość wśród innych księży, którzy się od niego odsuwają. Kiedy traci wzrok, popada w nędzę i kończy jako żebrak pod katedrą w Krakowie. Powraca w sekrecie do judaizmu i „marzy jedynie o tym, by poznać prawdę”⁴⁹, lecz umiera pogardzany i zdradzony.

Zresztą w wielu opowiadaniach Singera podobny los – śmierć i porzucenie – spotyka Żydów, którzy odchodzą ze wspólnoty i wybierają świat chrześcijan (myślę o Feli z *Jednego dnia szczęścia* oraz o rebie Jomtowie, który został nakłoniony przez diabła do chrztu, a następnie powieszony [*Opowieść o parze kłamców*])⁵⁰.

⁴⁵ A. Wat *Żyd Wieczny Tulacz*, s. 105 i 106.

⁴⁶ I.B. Singer *Papież Zejdl*, s. 147.

⁴⁷ I.B. Singer *Ostatni demon*, s. 100.

⁴⁸ I.B. Singer *Papież Zejdl*, s. 152.

⁴⁹ Tamże, s. 155.

⁵⁰ Na temat tragicznych losów konwertytów w twórczości Singera zob. Ch. Shmeruk *Stosunki polsko-żydowskie w powieściach historycznych*, s. 139 i nn; M. Adamczyk-Garbowska *Polska Isaaca Bashevisa Singera*, s. 77-83.

⁴³ Tamże, s. 105.

⁴⁴ I. B. Singer *Ostatni demon*, s. 100.

W opowiadaniu *Papież Zejdl* zmiana wyznania prowadzi do jeszcze poważniejszych konsekwencji. Powoduje nie tylko utratę kontaktu ze światem (umierający Zejdl traci poczucie czasu i miejsca, jest przekonany, że znajduje się „w Atenach albo w Rzymie, albo może w Kartaginie”⁵¹), ale także odrzucenie samej historii. W obu przypadkach konwersja kieruje historię na ślepy tor. U Wata historia kręci się wokół siebie. U Singera – jak zauważył S. Schatt: „człowiek, który asymiluje się i traci żydowską wiarę traci także łączność z historią i wypada z niej”⁵². Koniec historii jest ściśle powiązany z utratą związków z hebraizmem albo wręcz z jego własnym kresem.

Uwaga interpretatorów opowiadania *Żyd Wieczny Tulacz* koncentrowała się przede wszystkim na jednym z możliwych odczytań. Traktowali je jako metaforę masowego akcesu intelektualistów do stalinizmu. Stało się to powodem wielkiej popularności, jaką opowiadanie cieszyło się w momencie drugiego wydania, w 1957 roku, a więc w trakcie Odwilży. W efekcie Wat zainteresował się historią maranów i zjawiskiem neofickiego fanatyzmu wśród apostatów widząc w nim prefigurację stalinowskiego powołania wśród wielu intelektualistów tamtego okresu⁵³. Nie wstrzymuje to jednak dalszych poszukiwań. Jest pewne, że Wat odwołuje się przede wszystkim do legendy o pontyfikacie Andreasa, występującej w żydowskim folklorze i odnotowanej w *Mayse Buch* (*Księdze opowieści*), która ukazała się w roku 1602⁵⁴. Ciekawe, że wedle tradycji legendarny Andreas był wspaniałomyślny i solidaryzował się ze swoimi współwyznawcami, w *Żydzie Wiecznym Tulacz* zaś pozostaje prześladowcą, który niszczy fundamenty hebraizmu. W bezbożnej wizji Wata każda droga może doprowadzić do przemocy, a każda rzecz jest tożsama ze swoim przeciwieństwem.

Nie jest wykluczone, iż motyw ten został zaczerpnięty z innych dzieł. Także w świecie chrześcijańskim powraca postać papieża lub inkwizytora żydowskiego pochodzenia, co ma wydźwięk obrazoburczy i antyżydowski (m.in. legenda o żydowskim inkwizytorze stanowi istotę historii Alfonsa, bohatera *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Potockiego).

Również motyw zamiany ról między chrześcijanami i Żydami, a ponadto obecności przechrztów we wszelkich dziedzinach życia społecznego pojawia się w publicystyce antyjudajstycznej i antysemitycznej. Pomysł żydowskiego papieża mógł nasunąć się Watowi w wyniku jednoczesnej lektury dwóch innych tekstów. Pierw-

szym z nich jest *Moszkopolis. Rok 3333 czyli sen niesłychany*, antysemitcka opowieść napisana w 1817 roku przez Jana Nepomucena Niemcewicza, autora pierwszej polskiej powieści umiejscowionej w środowisku żydowskim noszącej tytuł *Lejbe i Siora* (1821)⁵⁵. Wykorzystał tu w sposób antyjudajstyczny znany motyw świata na opak, w którym doszło do znaczącego odwrócenia relacji sił między Żydami i chrześcijanami. Narrator we śnie przenosi się do Warszawy roku 3333, która nosi teraz nazwę Moszkopolis (Moszko to zdrobnienie w jidysz od „Mosze”, imienia, którym często określano pogardliwie wszystkich Żydów) i gdzie Żydzi oraz polska arystokracja zamienili się rolami – pierwsi zajęli wszelkie ośrodki życia ekonomicznego i politycznego, a także przyjęli arystokratyczne tytuły i maniery, drudzy zaś przejęli obowiązki służby, woźniców i karczmarzy. To prawie pewne, że Wat znał opowieść Niemcewicza, gdyż była ona dostępna m.in. w wielu wydaniach, które od początku lat dziesiątych przygotowywano w kręgach nacjonalistycznej prawicy⁵⁶. Drugą prawdopodobną lekturę Wata stanowi znany fragment *Dziennika pisarza* Dostojewskiego. Wat, który znakomicie znał język rosyjski i przetłumaczył niektóre dzieła Dostojewskiego, cytował je niejednokrotnie w swoich pismach. Jeżeli nawet nie mamy tu do czynienia z żydowskim papieżem, to napotykamy motyw pokrewny – papież, zagrożony w wyniku likwidacji Państwa Kościelnego, chcąc urzeczywistnić marzenie o teokracji, akceptuje socjalizm i bosy opuszcza Watykan stając na czele zbuntowanego tłumu⁵⁷.

55 O antysemitckich obsesjach Niemcewicza zob. bardzo interesujący esej M. Janion *Czarne królestwo Judeo-Polonii*, w: *Do Europy, tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, szczególnie s. 120-124.

56 J.U. Niemcewicz *Rok 3333 czyli sen niesłychany*, Warszawa 1911; kolejne wydania: „Dziennik Poznański” 1912 i Warszawa 1913. Ponownie utwór przedrukowano w 1926 roku w dodatku do „Gazety Polskiej”. O rozpowszechnianiu tekstu w latach trzydziestych traktuje artykuł R. Brandstaettera: *Moszkopolis*, „Miesięcznik Żydowski” 1932.

57 Zob. ten fragment *Dziennika pisarza* z 1877 roku, gdzie ujawnia się obsesyjny strach, że papież, po zajęciu Państwa Kościelnego przez Królestwo Włoch, stanie na czele rewolucji socjalistycznej: „Ale bardzo możliwe, że [...] papieństwo zostanie kiedyś porzucone i odrzucone przez rządy tego świata, to całkiem możliwe, że rzuci się w objęcia socjalizmu i zespoli się z nim. Papież wyjdzie do wszystkich nędzarzy boso i powie, że to wszystko, co oni głoszą i czego chcą, jest już od dawna w Ewangelii, że dotychczas nie pora im jeszcze było dowiedzieć się o tym, a teraz czas nadszedł [...]. Rzymskiemu katolicyzmowi [...] potrzebny jest nie Chrystus, lecz władza nad światem”, w: F. Dostojewski *Dziennik pisarza 1877-1881*, t. 3, przeł. M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 167 (szkic pt. *Gniewni i mocni*), zob. też w t. 2 szkic pt. *Siła martwa i siły nadciągające*. Podobne opinie na temat możliwej milczącej zgody między katolicyzmem i socjalizmem (związane z analizą hasła „Wolność, równość, braterstwo albo śmierć!”) występują także w innych częściach *Dziennika pisarza* i były przedmiotem komentarzy Wata w: *Mój wiek*, t. 1, s. 132. „Bosy papież”, który po utracie władzy doczesnej odwołuje się do ludu stanowi również postulat wywrotowego programu Piotra Wierchowienieńskiego z *Biesów*. Warto przypomnieć, iż

51 I.B. Singer *Papież Zejdl*, s. 156.

52 S. Schatt *The Dybbuk had Three Wives. Isaac Bashevis Singer and the Jewish Sense of Time*, „Judaism” 23 (1974), 1, s. 108.

53 Zob. A. Wat *Moralia*, s. 17-18.

54 H.G. Enelow *Jewish Pope: Andreas*, hasło zamieszczone w internetowej *Jewish Encyclopedia* (jewishencyclopedia.com.). Zob. także A. Jellinek *Beth ha-Midrash*, Leipzig–Wien 1877, t. 5, s. 148 i t. 6, s. 137 oraz C. Gatto Trocchi *Leggende e racconti popolari di Roma*, Roma 1982 (obie informacje zaczerpnęłam z artykułu R. Di Segni *La cultura folclorica degli ebrei d'Italia* udostępnionym na stronie www.morasha.it.).

Co łączy oba opowiadania o żydowskim papieżu? W obu zostaje podjęty temat asymilacji, a akcja umieszczona w nieokreślonej przeszłości (nie jest istotne, iż u Wata mówi się o przyszłości, skoro ma ona być nowym średniowieczem, wiecznym powrotem prześladowań i walk). *Żyd Wieczny Tułacz* ujmując w sposób parodystyczny skłonność do asymilacji, którą objawiało wielu intelektualistów żydowsko-polskich i czyni aluzję do socjokulturalnych przemian zachodzących w żydowskim świecie na przełomie XIX i XX wieku:

Dawniej nie miałby kłopotu. Natan obrastałby mądrością Talmudu w domu bogatego teścia. [...] – powiada narrator – Aliści dziś wszystko zmieniło się na gorsze.⁵⁸

Po naruszeniu odwiecznej równowagi i zniesieniu różnic między Żydami i chrześcijanami, historia powraca jak piłka odbita od muru. Właśnie z tego powodu groteskowa zamiana ról między Żydami i szlachtą nabiera katastroficznego wydźwięku, charakterystycznego także dla Singera, u którego przypowieść o Zejdlu – dedykowana intelektualistom łudzącym się, iż można znieść granice – mówi o niebezpieczeństwie zaniku judaizmu, spowodowanym przez wyzbycie się własnego języka i tradycji. W opowiadaniu napisanym na początku lat dwudziestych, obok drwiny z determinizmu marksistowskiego, mesjanistycznych nadziei na zbawienie i apokaliptycznych zapowiedzi końca cywilizacji Zachodu Wat demonstruje wyjątkową umiejętność posługiwania się i łączenia archetypów oraz legend, a także ujmowania kwestii asymilacji w sposób kpiący i nowatorski. Jest to aktualne zagadnienie, przez cały czas pojawiające się w prasie antysemitycznej, które pisarze żydowscy tworzący w języku polskim zwykle pomijali (wyjątek stanowi ostra satyra Słonimskiego *Murzyn warszawski* z 1928). Właśnie owo przemilczenie mogło wydać się Singerowi pociągające. Nie zapominajmy, że w jego dziełach pokusa ze strony świata gojów znajduje się w centrum uwagi oraz iż także postać głównego bohatera w opowiadaniu *Papież Zejdl* została przedstawiona ironicznie.

Zbiór *Bezrobotny Lucyfer* stanowił ponadto eksperyment, który stawiał pod znakiem zapytania samo pojęcie prawdopodobieństwa. Wat przypominał, iż:

Dając realistyczne konstrukcje paradoksów, uprawdopodobniając realistycznie wszystko, co może być pomyślane, usiłowała kompromitować nie tylko realizm, ale i samo prawdopodobieństwo [...] Jeżeli wszystko może się stać prawdopodobne, czymże jest prawdopodobieństwo i czym się staje sama prawda? Skoro wszystko jest możliwe i da się uprawdopodobnić, czy jest ten świat?⁵⁹

marzenie o papieżu, który opuszcza boso Watykan pojawia się także w *Pożegnaniu jesieni* i *Nienasyceniu* Witkacego.

⁵⁸ A. Wat *Żyd Wieczny Tułacz*, s. 106.

⁵⁹ A. Wat *Przedmowa do drugiego wydania*, w: Archiwum Wata, teczka 35, cyt. z: T. Venclova *Aleksander Wat obrazoburca*, s. 139.

To twierdzenie nie odbiega od rewizji rzeczywistości, którą podjął Singer w swoich dziełach. Gimpel Głupek wspomina: „bez wątpienia świat jest wyłącznie zbiorem naszych wyobrażeń, które tylko jedyny raz ustępują przed rzeczywistością”⁶⁰.

Z pewnością pisarz posługujący się językiem polskim może mnożyć ambiwalencje i podwojenia, uwzględniając każdy punkt widzenia, podczas gdy Singer wyznacza centralne miejsce mikrokosmosowi *shtetl*, jednemu stałemu miejscu w świecie, który chyli się ku upadkowi. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż obaj polscy pisarze żydowscy poświęcili swoje dzieła tematowi końca: ostatnim demonom i pokusom, kresowi kultury hebrajskiej. Tam, gdzie ulega ona asymilacji i ustępuje chrześcijaństwu, pojawiają się tony groteskowe i katastroficzne. Konwersje Natana i Zejdla, mimo że jednostkowe, zapowiadają pewnego rodzaju kres samej historii. U podstaw tego zjawiska znajduje się podważanie przez Wata kultu postępu. Upojony do niedawna futuryzmem, gra on elementami spengleryzmu, rozpowszechnionego w międzywojennej Polsce. Nie inaczej u Singera, gdy jasna świadomość Shoa wyraża się w obsesji Hermana Brodera, bohatera *Wrogów. Opowieści o miłości*, związanej z ciągłym powrotem pogromu:

To się naprawdę stało. [...] Czcze obietnice postępu nie były niczym więcej niż pluciem w twarz męczennikom wszystkich pokoleń. Jeśli czas jest tylko formą percepcji, czy kategorią rozumu, to przeszłość jest równie obecna jak teraźniejszość: Kain nadal morduje Abła, Nabuchodonozor morduje synów Zedekiasza i wylupuje mu oczy. Pogrom w Kiszyniowie nigdy się nie skończy. Żydzi na zawsze są paleni w Oświęcimiu.⁶¹

Przełożył Mikołaj Sokołowski

⁶⁰ I.S. Singer *Gimpel Głupek*, w: *Gimpel Głupek*, przeł. A.A. Zasadiński, Warszawa 1994, s. 25.

⁶¹ I.B. Singer *Wrogowie, opowieść o miłości*, przeł. L. Melchior-Yahil, Warszawa 1992, s. 71, 28-29.

Abstract

Giovanna TOMASSUCCI
University of Pisa

Last demons, last temptations: I.B. Singer vs. Aleksander Wat's short stories

Did Isaac Bashevis Singer know the works of Polish avant-garde masters, particularly of those of Jewish descent? Singer himself would deny, here and there, although he did acridly allude to Tuwim or Jasieński in some of his writings. My present attempt is to prove that I. B. Singer knew not only the Skamander group members' output but also Polish futurists' works. He has also built up on Aleksander Wat's *Bezrobotny Lucyfer* ['Lucifer Unemployed'], the Polish literary hit of 1920s, learning on it the techniques of nonsense and pastiche. In specific, I have compared two novels by Wat: *Bezrobotny Lucyfer* and *Żyd wieczny tułacz* ['Jew the Eternal Wanderer] against *The Last Demon* and *Pope Zejdl*, the two short stories by Singer.

Wojciech MICHERA

○ weterologii Stanisława Lema

W *Fantastyce i futurologii*, w podrozdziale „Borges i Stapledon”, Stanisław Lem przedstawia jeden ze swoich schematów klasyfikujących literaturę fantastyczną. Sam schemat – po sokratejsku dialektyczny – wydaje się dość prosty: najpierw Lem dokonuje podziału tekstów na fikcjonalne (etykieta: *agnosis*) i niefikcjonalne (*gnosis*), następnie te pierwsze – na „sądy” i „stany faktyczne”¹.

<i>Agnosis</i>		<i>gnosis</i>
(1) fikcjonalne sądy (ontyczne, epistemiczne, etyczne itd.)	(2) fikcjonalne stany faktyczne	(3) niefikcjonalne retrognozy, prognozy, hiopotezy

Zdecydowanie mniej jednoznaczny jest wprowadzający tę klasyfikację w ruch dalszy komentarz: nawet przy uważnej lekturze pozostaje trochę zawikłany i nie całkiem też daje się uzgodnić z wyjściowym schematem. W istocie jednak owa uczona zawilość, i wynikająca z niej nieprzejrzystość, wydają się istotną cechą poetyki tego fragmentu – jest okolicznością, która sama kryje znaczenie. Najpierw jednak krótko o tym, co ją w n e.

¹ S. Lem *Fantastyka i futurologia*, t. 2, WL, Kraków 2003 (wyd. 1. 1970), s. 370.

*

Otóż według Stanisława Lema typowa literatura s.-f. ma charakter (2): tekstu fikcjonalnego opisującego „stany faktyczne” (opatrzonego „znakami asercji «faktycznej»”) – jedynie powiadamia o rozmaitych „dziwach”, niczego zazwyczaj za ich pomocą nie próbując przekazać „w postaci sensów”: jest jedynie formalną, pustą semantycznie grą. Czym innym są (1) fikcjonalne „sądy” – opatrzone „(domyślnym) znakiem asercji ontologicznej”: tutaj przedstawiony świat „jest artykulacją twierdzenia o przyrodzie bytu, a funkcję wypowiedzi dyskursywnej pełni p o k a z fikcyjnego uniwersum [...]; nie jest jakimś stanem faktycznym, fikcyjnie postulowanym, ale jest sygnalizacyjną aparaturą semantyczną”. Przykładem takiej literatury (przykładem w fantastyce nadzwyczaj rzadkim, „czterolistną koniczyną”) są właśnie opowiadania Borgesa².

Lem dodaje jednak, że teksty fikcjonalne (kategoria *agnosis*) aspirują niekiedy do bycia hipotezą empiryczną (*gnosis*) – oczywiście nie wprost, ale *implicite* – gdy fikcyjna powiedzmy ontologia (czy też teologia lub etyka) jest czymś więcej niż tylko „pustą grą”. Dotyczy to znowu opowiadań Borgesa (a domyślnie także Lema), dzięki ich „jakości ontologicznej”, będącej „całościową własnością utworu”, a nie tylko – dopowiedzmy od siebie skrótowo – nazewniczą maskaradą. Borges (i Lem) miesza zatem „modalności asertywne” i za pomocą swojej fikcjonalnej twórczości mówią coś o realnym świecie.

Lema i Borgesa, jako autorów literatury fantastycznej – przy całym ich podobieństwie – różni wszakże coś istotnego, mianowicie postawa historiozoficzna. Dla Borgesa „historia jest kulturową grą znieruchomiałą”, o charakterze jak gdyby cyklicznym lub ponadczasowym, i nie odnosi się do ruchu historii, który – jak uważa Lem – pochwylił nasz świat i „wykręca w niewiadomym kierunku, czyniąc minioną przeszłość coraz bardziej bezpowrotną i [...] b e z r a d n ą jako interpretatorkę uniwersalnych przekształceń, co są właśnie w toku”. Dlatego Borges „wyłączył swoje dzieła z uczestnictwa w szturmach futurologicznych”.

*

W tym teoretycznoliterackim dyskursie Lema – mniej lub bardziej przekonującym – najbardziej interesujący wydaje się szczegół natury raczej „literackiej”, pozostający w niejasnym związku z intencją autora: pewien brak, ślad braku, być może drobny symptom czegoś, o czym j a w n i e p i s a ć m u s i ę n i e c h c i a ł o. Otóż

² Nie jest więc tak – o ile ja sam dość uważnie czytam Lema – jak pisze w bardzo interesującym skądinąd artykule Piotr Michałowski: „tymczasem nowele autora *Fikcji* [w przeciwieństwie do literatury s.-f. – W.M.] opatrzone są znakiem asercji i zawierają «fikcjonalne stany faktyczne»”. Jest odwrotnie – wspomniany status Lem przypisuje właśnie typowym tekstom s.-f., które od Borgesa różni nie sama obecność „znaku asercji”, tylko modalność tego znaku – „faktyczna” w s.-f. bądź „ontologiczna” u Borgesa. Zob. P. Michałowski *Babel XXI wieku. Biblioteka Stanisława Lema i Jorge Luisa Borgesa*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski i A. Sulikowski, WL, Kraków 2003, s. 333.

w rubryce *gnosis* przedstawionej wyżej klasyfikacji literatury fantastycznej (aspirują do niej – mimo że fikcjonalne – dzieła zarówno Lema, jak i Borgesa) wymienione są trzy kategorie tekstów niefikcjonalnych: r e t r o g n o z y, p r o g n o z y i h i p o t e z y. Tymczasem w komentarzu swym Lem przywołuje tylko dwie ostatnie, konsekwentnie pomijając pierwszą. Także różnica między (obecną tu domyślnie) jego własną twórczością i utworami Borgesa nie wyraża się wcale w opozycji „prognoza – retrognoza”, lecz w takich kwalifikacjach, jak z jednej strony: „obiektywna prognoza przyszłości”, z drugiej zaś: „wypowiedzi zawsze nieprognozytyczne intencjonalnie”. Przyjmując zatem, że utwory Borgesa otrzymują etykietę „retrognoza” Piotr Michałowski rzecz upraszcza – dokonuje swego nadpisania na tekście Lema, na własną rękę niejako uzgadniając komentarz z treścią tabeli. Uzupełnia w ten sposób oczywisty b r a k, traci jednak okazję, by ten brak uchwycić – literacki, czy też retoryczny „ruch w samym tekście”, naruszający jednoznaczność, wprowadzający znaczący moment niepewności.

Dlaczego więc Lem nie zdefiniował twórczości Borgesa wprost jako retrognozy? Skąd ta powściągliwość? Trudno przypuszczać, że chodzi o zwykłą ekonomię słów, skłaniającą do połączenia w jedną kategorię retrognozy i hipotezy. Właściwej przyczyny trzeba raczej szukać w problematycznym statusie samej „retrognozy”.

Słowo to jest skonstruowane jako antyteza, zwierciadlane odbicie „prognozy”: zachowując wspólny z nią rdzeń, zmienia prefiks wyznaczający wektor czasu³. W tabelce więc *pro-* i *retrognoza* funkcjonują łącznie, ilustrując dialektyczną pełnię na osi czasu (obok hipotezy, temporalnie obojętnej). Inaczej jest jednak w części dyskursywnej, rozplatającej treść tej zwężłej klasyfikacji: tutaj, gdy trzeba uwzględnić konsekwencje użycia każdego z pojęć, owa lustrzana symetryczność, równoważność obu słów (pożądana w logice wykresu), staje się kłopotliwym paradoksem naruszającym o d ś r o d k a konstrukcję Lemowych wywodów. Obie kategorie bowiem, jeśli się im dokładnie przyjrzeć, nie tylko się nie dopełniają, ale wręcz wzajemnie wykluczają.

Czym bowiem jest – lub musi być – „retrognoza”? Otóż należy w niej widzieć (jeśli tylko przyjmujemy, że nie oznacza ona po prostu tradycyjnie rozumianych badań historycznych) aktywność poznawczą analogiczną do prognozowania, zwróconą jednak ku przeszłości. Mówiąc precyzyjniej: jeśli wysiłek prognostyczny, służący „szturmom futurologicznym”, polegać ma na tworzeniu m o ż l i w e g o obrazu przyszłego świata (czyli w wymiarze jego wielorakiej potencjalności wyłaniającej się z diagnozy stanu aktualnego), to poszukiwania o charakterze retrognostycznym uznać wypada za aktywność w służbie, powiedzmy, „weterologii” (neologizm utworzony od łac. *vetus*, albo *veter*, „dawny”) – stanowiącą próbę opisu przeszłości, ale j a k o również istniejącej w wymiarze potencjalności, nie zaś w trybie bezwzględnie dokonanej.

³ Ale właściwa jest mu pewna łacińsko-grecka hybrydyczność: *pro* i *gnosis*, to słowa greckie, choć przyswojone przez Rzymian, *retro* zaś jest już całkiem łacińskie (jego greckim odpowiednikiem byłoby *palin*).

Prognozowanie musi opierać się na danych, na faktach; na „faktach”, które są „dane”, czyli na „teraźniejszości” realnego świata; także na teraźniejszości już minionej, do k o n a n e j i utrwalonej w określonych dziełach przeszłości (*factum* – to, co zrobione). Na jakich zaś „danych” miałyby się opierać retrognoza, skoro z definicji pozbawia ona nasze rozważania czasu przeszłego dokonanego, doskonałości *perfectum*? Co gorsza, na jakich danych – jeśli tylko dopuścimy samą m o ż l i w o ś ć retrognozy – miałyby się opierać przewidywanie przyszłości? Każda g n o z a przecież, każde klasycznie rozumiane poznanie ma z konieczności strukturę p r o - g n o z y; nawet wtedy, gdy dotyczy przeszłości: wpisana jest w nią twarda logika następstwa czasowego, zgodnie z którą realność interpretowanych faktów musi poprzedzać wszelką ich interpretację; znaczenie zaś owych faktów („tekstu”) wypełnia się jako logiczny skutek poprzedzających je przyczyn („kontekstu”).

Sprzeczności między pro- i retrognozą nie da się więc w żaden sposób pogodzić albo znieść, po heglowsku, mocą jakiejś dialektyki. Nie ma tu szansy na jakąkolwiek syntezę, retrognoza bowiem z konieczności wnika do wnętrza prognozy i rozsadza ją od środka – jako ‘przyszłość’ w d o k o n a n e j ‘przeszłości; ‘przyszłość’, która bynajmniej nie przeminęła, nie straciła zatem wcale swojej złowrogiej nieskończoności i nieokreśloności. Retrognoza jest wprawdzie negatywem prognozy, ale domaga się pełnych praw pozytywu, co oznacza w pewnym sensie stwierdzenie istnienia niebytu.

Niezdecydowanie Lema jest być może ciekawym śladem szczególnej jego słabości (słabości – ujmijmy to metaforycznie – do „smoków”), tu wprawdzie szybko zwalczonej, jakby z obawy, że posądzony zostanie o niestosowny irracjonalizm, powracającej jednak wytrwale pod przeróżnymi postaciami.

*

Znakomity przykład retrognozy – i związanych z nią paradoksów – przedstawia Borges w słynnym opowiadaniu *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, któremu poświęcony jest także istotny fragment omawianego tu rozdziału *Fantastyki i futurologii* („Borges i Stapledon”).

Składa się ono z trzech części; druga z nich jest zwięzłym wykładem (opartym na *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*, opracowanej przez – wymyślone przez Borgesa – pewne tajemne stowarzyszenie) zasad organizujących historię, mitologię, języki, literaturę, filozofię, matematykę z geometrią, czyli całą klasyczną kulturę mieszkańców nieznanej planety *Tlön*, „którzy pojmują wszechświat jako serię procesów myślowych”. We fragmencie cytowanym przez Lema czytamy między innymi:

Metafizycy *Tlön*u nie wyruszają na poszukiwanie prawdy ani nawet prawdopodobieństwa: szukają oni – Zdumienia.⁴

⁴ Cytat przytaczam za tekstem Stanisława Lema. W tłumaczeniu A. Sobol-Jurczykowskiego zdanie to brzmi: „Metafizycy *Tlön*u nie poszukują prawdy ani

Dzięki tej postawie – skrajnie idealistycznej, jak pisze Borges, choć kwalifikacja ta może budzić wątpliwości – sama rzeczywistość *Tlön*u nabiera nadzwyczajnych właściwości (nadzwyczajnych z naszego punktu widzenia), czego egzemplifikacją są *hröniry*: niezwykle obiekty, powstające w wyniku odnalezienia zagubionych wcześniej przedmiotów, które jednak – za sprawą intencji znalazcy – r ó ż n i ą s i ę od samych siebie sprzed zagubienia. Gdy znaleziska dokonuje niezależnie kilka osób, *hröniry* mogą się podwoić a nawet zwielokrotnić.

Do niedawna *hröniry* były przypadkowymi dziełami roztargnienia i zapomnienia. Do ich metodycznej produkcji – wydaje się to niemożliwe, ale tak wynika z „jedenastego tomu” – przystąpiono przed zaledwie stu laty. [...] Masowe poszukiwania dają w rezultacie przedmioty sprzeczne ze sobą; dziś daje się pierwszeństwo pracom indywidualnym i prawie zaimprovizowanym. Metodyczne wytwarzanie *hrönirów* (podaje „jedenasty tom”) dostarczyło nieocenionych usług a r c h e o l o g o m. Pozwoliło na badanie, a nawet m o d y f i k o w a n i e p r z e s z ł o ś c i, która stała się nie mniej plastyczna i uległa niż p r z y s z ł o ś ć.⁵

Jeśli uznamy badanie/tworzenie *hrönirów* za przykład retrognozy, to – rzecz jasna – nie jest nią jeszcze samo opowiadanie Borgesa; *hröniry* stanowią obiekt niejako w nim zagnieżdżony, i to na drugim poziomie, jako element świata przedstawionego (w świecie przedstawionym). I choć mogą być ewentualnie częścią „sygnalizacyjnej aparatury semantycznej”, służącej wyrażaniu sądów, z pewnością w oczach Lema nie czynią z samego utworu Borgesa „retrognostycznej hipotezy empirycznej”. Hipoteza taka, jak już wiemy, w ramach porządku konceptualnego, który jawnie akceptuje Stanisław Lem, jest zwyczajnie niemożliwa.

A jednak intuicja podpowiada (tego typu intuicję określa się czasem jako kobiecą), że ta przemilczana i poskąpiona Borgesowi (zastąpiona eufemizmem „wyowiedzi nieprognostyczne”), nieprawa kategoria retrognozy nie bez powodu pojawia się w skondensowanej graficznie formule tabeli; jako subtelny ślad Borge-sowskich inspiracji; utajniona postać *hrönirów*, o których Lem zresztą nawet nie wspomina.

*

Koncepcja archeologii uprawianej na *Tlön*ie nie jest wcale tak absurdalna. Pamiętam, że kiedy przed wielu laty zdarzyło mi się studiować na uniwersytecie całkiem zwykłą, ziemską, archeologię pradziejową – krótko po tym zresztą, jak zacząłem też czytać Borgesa – bardzo duże wrażenie zrobiła na mnie jedna z metodologicznych tez tej nauki. Otóż mówi ona (dlaczego po latach nadal ją pamię-

nawet prawdopodobieństwa, a tylko zadziwienia”. Opowiadanie *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* pochodzi ze zbioru *Fikcje* (wyd. polskie: PIW, Warszawa 1972, s. 11-28; tu korzystam z wydania w: J.L. Borges *Antologia osobista*, WL, Kraków 1974. s. 74-89).

⁵ J.L. Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, s. 84-85 (podkr. – WM).

tam?), że ponieważ w trakcie eksploracji archeologicznej rozkopywane stanowisko ulega całkowitej destrukcji (czyli w pierwotnym kształcie nie da się go już ponownie „odnaleźć”), za właściwe źródło archeologiczne należy uznać sporządzoną wówczas dokumentację (rysunki, fotografie, zapiski, inwentarze). Wówczas, przynajmniej, nie skojarzyłem – przynajmniej świadomie – wykonywanych podczas wykopalisk zdjęć i rysunków (które w mniejszym stopniu dotyczą odkopywanych przedmiotów, w większym zaś ich lokalizacji *in situ*) z *hrönirami*; dziś jednak byłbym skłonny dostrzec tu niejakie podobieństwo.

(Krótkie pouczenie dla zainteresowanych dyletantów: praca archeologa-eksploratora polega najczęściej na interpretacji rysującej się na dnie wykopu plamy ciemnego piasku – lub raczej: rozciągniętej w czasie serii plam, zmieniających zarys i barwę na kolejno zdejmowanych poziomach – będącej śladem jakiegoś prehistorycznego obiektu, na przykład chaty, grobu, śmietnika lub czegośkolwiek innego. Najważniejsza w tej procedurze – często ważniejsza nawet niż wydobywanie zachowanych w środku przedmiotów – jest rejestracja: badacz przenosi w określonej skali, na papier milimetrowy, kształty owej plamy, oddając też jej barwy za pomocą zestawu kolorowych kredek. Przenosi rzecz jasna to, co w kontekście swoich zainteresowań uznaje za *z n a m i e n n e* dla badanego obiektu: wybór tego, co rejestruje, wiąże się z *d l a c z e g o*. Z tego powodu „żywe” rysunki bywają dla archeologów cenniejsze nawet niż fotografia. Doświadczenie badacza zatem zostaje tu wykorzystane w charakterze aparatu detekcyjnego i w powiązaniu z określonym zestawem kredek oraz siatką milimetrową na papierze staje się specyficznym medium, urządzeniem, którego właściwości projektowane zostają na „źródło”. W pewnej mierze – zwłaszcza jeśli uznamy, że „doświadczenie” nie zawsze da się odróżnić od badawczego „życzenia” albo „pragnienia” – odpowiada to performatywnej funkcji „intencji” u odkrywcy *hrönirów*.)

Ten swoisty borgesowski status sporządzonej przez „znalzacę-badacza” dokumentacji (tekstu/obrazu) jako właściwego źródła archeologicznego (czyli reprezentacji całkowicie zastępującej unicestwiany oryginał) był, jak dzisiaj sędzę, moją nieświadomą inicjacją w „ponowoczesną” koncepcję historii, z jej przekonaniem, że – mówiąc najogólniej – czystej przeszłości, preegzystujących faktów, nie da się wydestylować z reprezentującego go tekstu, oddzielić od narracji i uwolnić od retorycznych (tu: również graficznych) figur.

Co ciekawe, do metafory archeologicznej (zachowującej może nawet jakiś ślad poetyki z *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) ucieka się Stanisław Lem, gdy pisze o nieuniknionej, nieusuwalnej *z m i e n n o ś c i* tekstu literackiego, rozumianej jako konieczny skutek późniejszej lektury: „Tekst jest mniej więcej tym, czym jest to, co archeolog znajduje w pewnym wykopalisku. Jeśli znalazł 5 kostek i trzy pierścienie, to nie znalazł siedmiu i jedenastu: oto niezmiennosc genotypu. Lecz to, czego się dowie z wykopaliska (=fenotyp), nie obowiązuje ani jego na zawsze, ani jego kolegów. [...] Powiadam: niezmiennosc tekstu okazuje się *de facto* zmiennością i dlatego nie warto upierać się przy jego niezmienności *de iure*. Czytać, nie ingerując w tekst, nie można [...]. [Błędem jest] przekonanie, jakoby tekst był czymś

takim, do czego można dotrzeć w ramach czynności lektury”⁶. Jak stwierdza Jerzy Jarzębski, „poglądy wyrażone powyżej zbliżają Lema do takich filozofów, których oficjalnie nie lubi – od Nietzschego do Derridy”. Powiedziałbym, że – po drodze – także do Freuda, w którego retoryce „archeologia” zajmuje centralne wręcz miejsce i stanowi „potężną metaforę”⁷.

Psychoanaliza uwielbia archeologię ze względu na właściwości przedmiotu jej badań, mianowicie geologiczną przestrzenność i stratyfikację, pozwalające generować najrozmaitsze modele topologiczne, metody topograficzne, spacjotemporalne porządki⁸. Nie ma tu oczywiście miejsca, by temat ten zreferować choćby najpobieżniej, warto jednak pamiętać, że sama psychoanaliza przypominała Freudowi „technikę odkopywania pogrzebanego miasta”, co wynika z faktu, „że zasadą budowy aparatu psychicznego jest uwarstwienie”. Co jeszcze ważniejsze, z tak rozumianym mechanizmem pamięci wiąże się szczególnego typu (powiedziałbym: retrognostyczna) niepewność poznawcza, bowiem traumatyczne wspomnienia, pogrzebane w głębszych warstwach pamięci, powracają w akcie wspomniania – „ekshumacji” i „archiwizowania” – jako „odnaleziony obiekt”, przybierający jednak widmową postać „ekranu”, czyli nowszych wspomnień „maskujących” (*Deckerrinerung*) wcześniejsze. Mówiąc już tylko hasłowo: zgodnie z tym psychoanalitycznym, palintropicznym modelem psychiki (Freud: „czy w ogóle mamy jakiegokolwiek wspomnienia z naszego dzieciństwa; wszystko, co mamy, to wspomnienia [jedynie] o d n o s z ą c e się do dzieciństwa”) teksty-obrazy pamięci są nieustannie „przepisywane” („przerysowywane”), przepracowywane *ex post* i wstecznie nazywane (*nachträglich*) jako źródłowe; otóż model ten – przypominający retoryczną figurę *metalepsis* („inwersja chronologiczna” według formuły Nietzschego–de Mana), umożliwiający też proceder dekonstrukcji – zachowuje coś istotnie wspólnego zarówno z Borgesowskim odkrywaniem *hrönirów* na Tlön, jak i rzeczywistą praktyką dokumentacyjną ziemskich archeologów⁹.

⁶ Cytuję za: J. Jarzębski *Lektura świata. Stanisław Lem jako czytelnik*, w: tegoż *Wszelświat Lema*, WL, Kraków 2002, s. 253-254.

⁷ D. Kuspit *A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis*, w: L. Gamwell i R. Wells (red.) *Sigmund Freud and his Art: His Personal Collection of Antiquities*, Harry N. Abrams, New York 1989, s. 133-153. Zob. też G. Pollock *The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor*, w: G. Pollock (red.) *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Blackwell Publishing 2006.

⁸ Por. S. Hake *Saxa Ioquuntur: Freud's Archaeology of the Text*, „boundary 2”, 20, 1/1993, s. 146-173.

⁹ Więcej piszę na ten temat w przygotowywanej do druku książce *Piękna jako bestia*. Zob. też W. Michera, *Ekranizacja pamięci. O filmie Memento Christophera Nolana*, w: Sz. Wróbel (red.) *Iluzje pamięci*, Wydawnictwo WPA UAM, Kalisz 2007, s. 81-97.

*

Paradoksy i sprzeczności, na których najczęściej opierają się koncepty Borgeśa, to zdaniem Lema „struktury powstałe z inwertowania”:

Loteria [babilońska] zamienia bowiem miejscami Ład i Chaos; to, co było chaotyczne, okazuje się przez zdeterminowanie (loterią) – właśnie uporządkowane; przypowieść zaś o Pałacu przetrzuca nazwy rzeczy na stronę – samych rzeczy.

Zasada ta bywa zdaniem Lema „nadużywana przez Borgeśa”, ale podobna inwersja określa też konstrukcję tych opowiadań, którymi Lem się zachwycił, między innymi właśnie *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*:

Tlön, urzeczywistniony, z nieba fikcji sprowadzony do realności ziemskiej – to całościowy zabieg inwersyjny, który sprawia, że literackość, artystyczność fikcji ma się stać ontyczną jakością bytu rzeczywistego. [podkr. S. Lem]

Rzeczywistość Tlönu Lem określa jako „egalitaryzm ontologiczny”, bowiem: „każdy [z mieszkańców tej planety] może sporządzić sobie taki obraz świata, jaki mu najbardziej odpowiada”. Dlatego na Tlönie – nie ma nauki. A raczej – nauka może być wszystko. Brakuje bowiem, powiedziałbym, stabilnego „kontekstu”, który poprzedzając aktualny stan rzeczy, pozwoliłby określić tożsamość każdego z przedmiotów. Albo też, dokładniej – na Tlönie (by skorzystać ze sformułowania Derridy) „istnieją tylko konteksty, w których nie ma żadnego bezwzględnego ośrodka zakotwiczenia”¹⁰: metafizycy tej planety, jak pisze Borges (ci, którzy „nie poszukują prawdy ani nawet prawdopodobieństwa, lecz tylko zdziwienia”): „wiedzą, że dany system jest jedynie podporządkowaniem wszystkich aspektów wszechświata któremukolwiek z tychże aspektów” (81). Lem jednak natychmiast dodaje asekuracyjnie: „Lecz tak się dzieje nie w filozofii, ale w literaturze” (370).

Tlön stanowić ma zatem model świata literackiego, świata jako „literatury”, który jest jednak, który musi być oddzielony od (badanej przez „filozofię”) rzeczywistości empirycznej nieprzekraczalną barierą. To jednak, co Lemowi wydaje się najbardziej podejrzane – mianowicie ignorowanie albo kwestionowanie tej bariery – dla innych stanowi powód do zachwyty: w tekstach Borgeśa (napisanych w latach 30. i 40., ale przetłumaczonych na angielski na początku 60.) widzi się zapowiedź owych dokonujących się w XX-wiecznej teorii literatury i kultury zmian, określanych ogólnie jako „zwrot lingwistyczny” (czy też „retoryczny”, lub – nieco później – „ikoniczny”). Właśnie dobrze znane obsesje Borgeśa – poszukiwanie lustrzanych figur nadających światu postać niekończącej się tekstualności (bądź obrazowości), odwołującej „znaczenia”, odbijającej jedynie swą własną strukturę narracyjną; kwestionowanie pojęcia kopii i oryginału, logiki początku i końca – czynią z niego pisarza wyznaczającego granicę między

modernizmem i postmodernizmem, bohatera formalistów, strukturalistów czy dekonstrukcjonistów, podważających, mówiąc najogólniej, metafizyczny model poznania, podkreślających niereferencjalność literatury i nieusuwalną retoryczność samego języka¹¹.

Znamienną ciekawostką jest to, że w pewnym artykule, będącym totalną krytyką poglądów Stanleya Fisha, egzemplifikacją absurdu, z którym jedynie może się ponoć równać teoria rezonansu czytelniczego, bardzo „palintropiczna” w swej konstrukcji, jest właśnie świat planety Tlön, „gdzie nasze codzienne pojęcia tożsamości, przyczynowości i ciągłości widziane są jako perwersyjne aberacje herezjarchów”¹². Czy jest to również („rzeczywisty”?) pogląd Lema? Na pytanie to nie ma łatwej odpowiedzi.

*

O wzajemnej zależności literatury i świata, dwóch sfer, które odsyłają do siebie w nieskończonym ruchu zwierciadlanych odbić, pisze Maurice Blanchot w poświęconym Borgeśowi krótkim esejie *L'infini littéraire: l'Aleph*.

Doświadczenie literatury – czytamy najpierw – jest prawdopodobnie fundamentalnie bliskie paradoksów i sofizmatów wyrażających to, co Hegel, by ją odsunąć, nazywał złą nieskończonością [*le mauvais infini*]. Prawda literatury polegałaby na błędzie nieskończoności.

Ową nieokreśloność Blanchot odnajduje następnie po stronie „świata”:

jeśli księga jest możliwością świata [*la possibilité du monde*], musimy z tego wyciągnąć taki wniosek, że również dziełu świata właściwa jest nie tylko zdolność tworzenia, ale i owa wielka umiejętność udawania, oszukiwania, zwodzenia, którego każde fikcyjne dzieło jest wytworem tym bardziej oczywistym, że umiejętność ta jest w nim lepiej ukryta.

Jednak, jak czytamy na kolejnej stronie:

literatura nie jest zwykłym oszustwem, jest ona niebezpieczną zdolnością dążenia ku temu, co istnieje przez nieskończoną mnogość wyobrażeń. Różnica między realnym i nie-realnym, nieoceniony przywilej realnego, polega na tym, że mniej jest realności w realności, będącej jedynie zaprzeczoną nierealnością, usuniętą przez energiczną pracę negacji oraz przez ową negację, którą jest także praca. Jest to owo mniej, rodzaj wychudzenia, wyszczuplenia przestrzeni, które pozwala nam przejść z jednego punktu do drugiego

¹¹ Ogromną literaturę na temat Borgeśa inauguruje artykuł P. de Mana *A Modern Master* z „The New York Review of Books”, marzec 1964. Z nowszej literatury zob. C. Rincon *The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, Garcia Marquez, and Alterity*, „boundary 2”, 20, 3/1993, s. 162-179; J.S. Boulter *Partial Glimpses of the Infinite: Borges and the Simulacrum*, „Hispanic Review” 69, 3/2001, s. 355-377.

¹² G. Graff *Interpretation on Tlön: A Response to Stanley Fish*, „New Literary History”, 17, 1/1985, s. 115.

¹⁰ Por. J. Derrida *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, w tegoż *Marginesy filozofii*, KR, Warszawa 2002, s. 392.

zgodnie ze szczęśliwą zasadą linii prostej. Ale właśnie to, co bardziej nieokreślone, co stanowi istotę wyobrażonego, sprawia, że K. nigdy nie dotrze do Zamku.¹³

Zacytowałem obszernie Blanchota, bowiem o „indeterminizmie” jako właściwości tekstów literackich zaskakująco podobnie pisze Stanisław Lem w *Filozofii przypadku*: pisze o tym, że kluczowa dla tych tekstów jest „pustka artykulacyjna”, „walor niepełności”, domagająca się dopełnienia „niesamoistość bytowa”. Co ciekawe, przykładem takiej redukującej (nadawczo) jednoznacznej referencjalności praktyki literackiej jest tu także, jak u Blanchota, Kafka jako autor *Procesu* i *Zamku* („jako pierwszy najdalej poszedł w tym kierunku”) ¹⁴. Następnie Lem dowodzi, że dzieła literackie, w swej funkcji poznawczej, dzięki owej niekompletności upodabniają się do formalnych struktur teoretycznych i jak one mogą służyć za „przedmiotowe modele” ¹⁵. Chodzi o to bowiem, że sam „świat” jest „wielowymiarowy” i nie można opisać go raz na zawsze za pomocą jednej, przesądzonej, zamkniętej na niespodziewane możliwości konstrukcji. Dlatego też:

kto przypisuje dziełom literackim – częściową przynajmniej – „pustkę”, jako semantyczne niedopełnienie, które może być likwidowane rozmaitymi włączeniami w określone układy odniesienia, takim postępowaniem podkreśla, jakkolwiek niejawnie, podobieństwo, jakie zachodzi pomiędzy tekstami dzieł i teoriami naukowymi z jednej strony – a rzeczywistością, której układy te są przypisane, z drugiej. (346)

Wobec odmienności obu języków trudno orzec, czy w istocie Blanchot i Lem mówią to samo. Jeśli jednak przyjąć, że mamy do czynienia z tekstami literackimi, a nie tylko twardym metadyskursem o literaturze, czyli że i one zachowują pewną „otwartość” fikcji lub poszukującego modelu, wtedy – mimo oczywistych wątpliwości – trudno oprzeć się wrażeniu podobieństwa obu tych opisów.

*

Zależność Świata i Literatury – czy też „lingwistyczna ontyczność kreacji”, jeśli użyć sformułowania Stanisława Lema – to temat intensywnie eksploatowany

¹³ M. Blanchot *L'infinité littéraire: l'Aleph*, w: tegoż *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 2005 [1959], s. 130, 132 i 133-134.

¹⁴ S. Lem *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. 2, WL, Kraków 1975, s. 344.

¹⁵ Warto choćby wspomnieć o bliskości, która również zdaniem Freuda łączy „teorię” z „fantazją” („Bez metapsychologicznych spekulacji i teoretyzowania – omal nie rzekłem: fantazjowania – nie sposób tu ruszyć z miejsca”, *Analiza skończona i nieskończona*, w: *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1975, s. 234). Również tym, co analityk może zaoferować pacjentowi, nie jest „interpretacja” wspomnień, lecz (przypominająca archeologiczną) „rekonstrukcja” brakujących elementów. Zob. R. King *Memory and Phantasy*, „MLN”, 98, 5/ 1983, s. 1206.

zarówno przez autora *Fikcji*, jak i *Cyberiady*. Ostatecznie świat planety Tlön, owa błuźnicza kosmogonia, przenika do opowiadania Borgesa za pośrednictwem Księgi – *A First Encyclopaedia of Tlön*, i to jednego tylko, jedenastego tomu (zawierającego wszakże „odsylacze do tomów następnych i poprzednich”), co wydaje się podkreślać jej „indeterminizm” literacki, „walor niepełności”. Otóż ten przypadkowo wyrwany z całości tom (*Vol XI. Hlaer to Jangr*, w którym szczęśliwie znalazło się hasło poświęcone *hrönirom*) – liczący wszakże 1000 i jedną stronę! – kojarzyć się może z maszyną Trurla, „która umiała zrobić wszystko na literę n”, z *Cyberiadowej* noweli *Jak ocalał świat*.

Lem opatruje ją autorskim komentarzem w *Fantastyce i futurologii*, w rozdziale *Fantastyka kosmogoniczna*, co wydaje się lokalizacją symptomatyczną – w mocnym znaczeniu tego słowa – bowiem uwagi na jej temat pojawiają się dopiero na koniec rozdziału, już poza właściwym dyskursem dotyczącym „Sprawcy”, „Zła” czy „teodycei”. Ma ona jedynie – taka jest jawna intencja autora – ilustrować spostrzeżenie, że „kosmiczność” problematyki bywa w wielu opowiadaniach fantastycznych tylko pozorem. W przeciwieństwie do całej masy słabych utworów, *Jak ocalał świat* „wcale nie udaje, jakoby odnosił się do realnego świata”: „Chodzi o pewien autonomiczny świat, który o tyle tylko przypomina realny, że się z nim miejscami pokrywa n a z w o w o [...]. Toteż byłoby nonsensem nazwać moją nowelkę – utworem o tematyce astroinżynieryjnej”. To jasne, że nie chodzi w niej o empiryczną inżynierię. Jednak z tej okoliczności, że opisany w niej świat jest „zbudowany wyłącznie z języka”, wynika coś więcej, coś bardziej paradoksalnego niż tylko – jak sugeruje Lem – zadanie logiczne do rozwiązania („podług zasady właściwej robotom dedukcyjnym”).

Jak ocalał świat jest opowiadaniem o stworzonej przez Trurla maszynie, która na życzenie Kłapaucjusza robi „Nic” („wiem, co to Niebyt, Nicość, czyli Nic, ponieważ te rzeczy należą do klucza litery n, jako Nieistnienie”), doprowadzając nieomal do zagłady świata. Można więc powiedzieć, że „niesamoistość bytowa” właściwa mu jako tekstowi literackiemu dopełnia się przedmiotowo w sposób niejako autotematyczny (skoro nie jest on „utworem o tematyce astroinżynieryjnej”) – jego treścią okazuje się owa naznaczona niepełnością ontologia literatury. Jest to literacki model tych zagadnień, które Lem poruszał w końcowym rozdziale *Filozofii przypadku*, mianowicie podobieństwa dzieła literackiego i świata.

Opowiadanie jest oczywiście parodią mitu kosmogonicznego o charakterze etio logicznym, objaśniającego pochodzenie zła. W tym wypadku zło nie zostaje wprowadzone z p o c z ą t k u wszechświata, czyli chaosu, który w najbardziej popularnym typie kosmogonii pokonany zostaje w heroicznym akcie kreacji, ale z dramatycznego u p a d k u, stanowiącego – jak pisze Paul Ricoeur – „irrationalne wydarzenie po zakończonym stworzeniu” ¹⁶. W chwili zatem, gdy Trurl konstruuje swoją maszynę, świat już istnieje, ale n i e j e s t to jeszcze n a s z świat

¹⁶ P. Ricoeur *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz i M. Ochab, IW Pax, Warszawa 1986, s. 163 (podkreślenie w oryginale).

(być może chodzi o czasy „Kiedy Kosmos nie był jeszcze tak rozregulowany jak dziś...” – zgodnie ze słowami rozpoczynającymi *Wyprawę pierwszą w Cyberiady*). Znana nam dzisiaj, uboższa, „dziurawa” jego postać powstaje dopiero na skutek uruchomienia nieszczęsnej maszyny.

Istotą tego drugiego, choć z naszego punktu widzenia właściwego aktu kreacji, jest wartość, jaką w matematyce wyraża zwykle litera *n*: jej wybór pomina jeszcze w tym lingwistycznym procederze stopień indeterminizmu. To Litera(tura) – zwłaszcza jako *n* – z przypisanym jej brakiem określonej tożsamości, a zatem nieistnieniem, niekompletnością, jest rzeczywistym „programem”, złowrogim „algorytmem” kierującym działaniami demiurgicznej maszyny. Dzięki niemu powstaje nasz dzisiejszy, „przenicowany”, „rozregulowany”, „wielowykładalny” Świat-jak-Księga, naznaczony groźną cechą nieograniczonej nieokreśloności i potencjalności. Potencjalność bowiem – w kategoriach metafizyki przeciwstawiona „aktualności” (*actualitas*) – oznacza zarazem nieskończoność (*le mauvais infini*), jak i nieistnienie. I to jest dopiero świat, który – jak literacka fikcja, „będąca właściwym językowi rozziwem”¹⁷ – z powodu owych diabelskich dziur i rozsunieć, wypełnianych pleniącymi się bez końca obrazami i duplikatami – potrzebuje interwencji, wyszczuplającej terapii przedmiotowych Określeń i Definicji, a także myślącego z wnętrza swej subiektywności Podmiotu-Autora.

*

W *Jak ocalał świat* dwaj bohaterowie toczą krótki (bo szybko praktycznie rozstrzygnięty przez maszynę) spór o to, czym jest Nic.

Zrobić Nic, a nie zrobić nic – twierdzi Trurl – znaczy jedno i to samo.

– Skądże! – odpowiada Klapaucjusz – Nic bowiem, mój ty przemądrzały kolego, to nie takie sobie zwyczajne nic, produkt lenistwa i niedziałania, lecz czynna i aktywna Nicość, to jest doskonały, jedyny, wszechobecny i najwyższy Niebyt we własnej nieobecnej osobie!!

Temat tego dialogu – podobnie jak sama dialogowa forma – jest dość oczywistym nawiązaniem do starej, jednej z najstarszych filozoficznych tradycji, sięgającej Platona, a poprzez niego – Parmenidesa. Jak bowiem wiadomo, ten ostatni twierdził (podobnie jak Trurl), że „niebyt” nie istnieje, bo co „jest”, nie jest niebytem, co zaś „nie jest” – nie jest. Tymczasem Platon w *Sofiscie* stara się wykazać, że „pozorne istnienie” jednak jest możliwe. W tym celu rozważa roboczo przykłady z dziedziny sztuk plastycznych: „umiejętność wykonywania podobizn” (*eidola*). Udowodniwszy zaś możliwość istnienia „fałszywego wyglądu” (*phantasmata*), stwierdza też, że – wbrew Parmenidesowi – „nie-byt” (jednak) *jakoś* ‘jest’. Ale ów nie-byt

(*to me on*) nie jest zwykłym, banalnym ‘nieistnieniem’, niebytem absolutnym (*to medamos on*). Tym razem chodzi (co z grubsza zdaje się też twierdzić Klapaucjusz) o pewien aspekt samego istnienia, jedną z pięciu kategorii ontologicznych, mających udział w bycie, mianowicie o „różność” przeciwstawioną „tożsamości”.

W ujęciu Platona ów nie-byt (jakoś jednak istniejący), jest – w najbardziej podstawowym sensie – warunkiem możliwości zarówno reprezentacji figuralnej, przeciwstawionej oryginałowi, jak i najszerzej rozumianej literatury jako fikcji. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że właśnie on jest uruchomionym przez Klapaucjusza programem Trurlowej maszyny¹⁸.

*

„Nie-byt” jest tematem innego jeszcze opowiadania z *Cyberiady*, zatytułowanego *Wyprawa trzecia, czyli smoki prawdopodobieństwa*, w którym Stanisław Lem wprowadza wręcz pojęcie „neantyki”, zaczerpnięte zapewne z Sartre’a lub Merleau-Ponty’ego. A zaczyna się ono tak:

Trurl i Klapaucjusz byli uczniami wielkiego Kerebrona Emtadry, który w Wyższej Szkole Neantycznej wykładał przez 47 lat Ogólną Teorię Smoków. Jak wiadomo smoków nie ma. Prymitywna ta konstatacja wystarczy może umysłowi prostackiemu, ale nie nauce, ponieważ Wyższa Szkoła Neantyczna tym, co istnieje, wcale się nie zajmuje; banalność istnienia została już udowodniona zbyt dawno, by warto jej poświęcać choćby jedno jeszcze słowo. Tak tedy genialny Kerebron, zaatakowawszy problem metodami ścisłymi, wykrył trzy rodzaje smoków: zerowe, urojone i ujemne. Wszystkie on, jak się rzekło, nie istnieją, ale każdy rodzaj w zupełnie inny sposób.

W dalszej części opowieści Trurl, „ponieważ chodziło o zjawiska nieprawdopodobne, wynalazł wzmacniacz prawdopodobieństwa”, a następnie „uprawdopodobnił smoka”. Jednak na skutek nieuwagi innych uczonych, „znaczna ilość smoczego pomiotu [...] wydostała się na swobodę”, i szybko smokami wypełnił się cały świat. Bohaterowie podejmują więc akcję ratunkową, po to zaś, by przyspieszyć działanie, wyruszają osobno.

Najważniejsza część opowieści przedstawia przygody Klapaucjusza na planecie Trufflofora, stylizowanej na wzorową średniowieczną krainę, przykładnie zafaną i zabobonną. Klapaucjusz musi uporać się tam z przeraźliwym potworem o imieniu Echidna, zadanie jednak okazuje się wyjątkowo trudne. Choć w decydującym starciu uczony pogromca smoków uruchamia cały swój arsenał – wszelakie depossybilizatory i miotacze nieprawdopodobieństwa – smok nie chce zniknąć. Dlaczego? Bo okazuje się, że jest on udawany, że to tylko wypchana maskara, którą po aktorску mistrzowsko animował Trurl (wcześniej unicestwiwszy prawdziwego smoka).

¹⁷ M. Foucault *Dystans, aspekt, źródło*, przeł. T. Komendant, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 90.

¹⁸ Temat ten omawiam dokładniej w artykule *Kompleks Echidny. (Bestia wizualna)*, „Konteksty” 1/2006, s. 47-67.

*

Opowiastkę tę bardzo fachowo zinterpretował Maciej Dajnowski, ujawniając zawarte w niej przebiegle gry intelektualne autora, zręcznie ukrywającego w tekście pojęcia zaczerpnięte z nauk ścisłych¹⁹. Opracowana na przykład przez wielkiego Kerebrona Emtadratę klasyfikacja smoków, które mogą być „zerowe, urojone i ujemne”, pochodzi z matematycznej teorii liczb. „Poligonem wyobraźni autora” ma być jednak przede wszystkim współczesna fizyka, z mechaniką kwantową na czele. „Smoki obdarzone zostały mianowicie własnościami cząstek subatomowych. Stworzenia te podlegają u Lema prawom Schrödingerskiej mechaniki falowej – ich pojawieniem się rządzi zagęszczenie fali prawdopodobieństwa”. Prócz falowej interpretacji mechaniki kwantowej, w opowiadaniu pojawiają się też, choć głębiej ukryte (jako „smokomacierze”), „aluzje do macierzowej interpretacji tej teorii” Heisenberga, Borna i Jordana. „Odtąd – stwierdza Dajnowski – musimy traktować Lemowskie smoki jako byty łączące naturę falową (takiemu opisowi sprzyja ujęcie Schrödingera) i korpuskularną (zgodnie z Heisenbergiem i współpracownikami)”.

Ten mikrofizyczny aparat pojęciowy – groteskowo kontrastujący z dość siermiężnym makrofizycznym realizmem opisanych przez Lema zdarzeń, a także całym baśniowym sztafażem – jest kluczem, który pozwala Dajnowskiemu odczytać opowieść w sposób jednolity, klarowny i konsekwentny. Być może jednak – zbyt konsekwentny, bowiem taka ścisła interpretacja tematyczna, szukanie pełnej koherencji między tekstem a ukrytym znaczeniem, zamienia opowiadanie w rodzaj szarady, która podejrzenie łatwo daje się już rozwiązać za pomocą pozostawionego nam pod wycieraczką autorskiego klucza szyfrów. Tymczasem warto pamiętać o zasadzie, jaką August Dupin, bohater trzech opowiadań E.A. Poe’go, sformułował przy okazji poszukiwania skradzionego listu: że mianowicie nazbyt metodyczne badanie podejrzanego mieszkania – w stylu Monsieur G., prefekta paryskiej policji, nadzorującego śledztwo – utrudnia zauważenie tych śladów, których owa ścisła, „panoptyczna” rzekłbym metoda (choć doskonała „w kręgu jego specjalności”) nie przewidywała. Zasada Dupina przydaje się zwłaszcza wtedy, gdy sprawca (jak przebiegły Minister D.) jest jednocześnie i matematykiem (znanym „z cennej pracy o rachunku różniczkowym”), i poetą²⁰.

Nie podważając zatem szczegółowych ustaleń Dajnowskiego, chciałbym jego ujęcie nieco rozhermetyzować, nie wahając się zresztą przed użyciem w tym celu smoka, którego tak niesłusznie on lekceważy, pisząc: „Już na pierwszy rzut oka można

stwierdzić, że prócz nazwy potwory Lema z tradycyjnym smoczym zoo nie mają wiele wspólnego – pojawieniem się smoka w świecie przedstawionym *Podróż trzeciej* rządzi rachunek probabilistyczny...”. Istotnie, w interesującym nas opowiadaniu smoki zrodziła, jak się zdaje, sztuka liczb, *ars numeraria*; nie znaczy to jednak, że jakością istnienia znacząco ustępują swoim starym, literackim krewniakom. Mówiąc inaczej: w temacie Lemowych smoków – choć wydają się zaledwie śmieszne – m o ż e się nam przydać, w charakterze pomocniczej literatury, jakiś porządny bestyariusz lub grecki czy łaciński *Philologus*. Rola tych potworów w opowiadaniu (a zwłaszcza Echidny) nie sprowadza się do bajkowej stylizacji, komizmu, groteski; przeciwnie, smoki są tu figurą dość ściśle przylegającą do znaczenia opowieści; być może nie mniej ściśle niż wspomniane figury matematyczno-fizyczne.

*

W interpretacji Dajnowskiego najciekawsze wydaje się podkreślenie konsekwencji, jakie przynosi tak znacząca w opowiadaniu obecność mechaniki kwantowej. „Zgadając się na mechanikę kwantową musimy przeformułować nasz dotychczasowy obraz świata i zaakceptować leżący u fundamentów tego świata indeterminizm”. Indeterminizm, który obalił XIX-wieczną pozytywistyczną filozofię nauki i optymizm poznawczy, „plan wyrugowania lęku przed nieznanym”. Trudno się jednak zgodzić, że kwantowy indeterminizm, symbolizowany tu przez smoki, dla Stanisława Lema ma wymiar zasadniczo psychologiczny, będąc zaledwie unowocześnioną postacią owych naiwnych strachów (pochodzących z okresu sprzed „krystalizacji pierwotnych mitów” [W.M.]). Wydaje się, że zarówno w odniesieniu do owych rzekomych „dawnych lęków”, jak i współczesnej fizyki, takie ujęcie jest niepotrzebnym uproszczeniem i banalizacją. Jeśli mechanika kwantowa wprowadza do opowieści moment „indeterminizmu”, to konsekwencje tego są znacznie ciekawsze.

Zastanówmy się bowiem, o jaką matematykę i fizykę w istocie tu chodzi? Z jednej strony – zgoda, Lemowy *draco probabilisticus*, w jego trzech liczbowych odmianach, zdatny do uprawdopodobnienia, przejęty został z akademickich podręczników matematyki. Z drugiej jednak – nie można wykluczyć, że ukrytą inspiracją jest znowu Borges, który pisze tak:

Podstawą arytmetyki Tlön jest pojęcie liczby nieokreślonej. Matematycy podkreślają znaczenie pojęć „większy” i „mniejszy”, które nasi matematycy wyrażają przy pomocy symboli „i”. Twierdzą, że operacja liczenia modyfikuje wielkości i z m i e n i a j e z n i e o k r e ś l o n y c h w o k r e ś l o n e. [podkr. – W.M.]

Wydaje się też, że – w sensie ogólniejszym – eksperyment possybilizacji smoków (zmieniania „nieokreślonych w określone”?)²¹ pozostaje w logicznym związ-

¹⁹ M. Dajnowski *Z problemów Lemowskiej groteski. O ogólnej natarczywości smoków prawdopodobieństwa*, w: *Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek*, s. 230-242.

²⁰ E.A. Poe *Skradziony list*, przeł. S. Wyrzykowski, w: tegoż *Opowieści niesamowite*, WL, Kraków 1976. Nie trzeba przypominać o wielorakim pożytku, jaki z opowiadania Poe’go (*The Purloined Letter*, *La Lettre volée*) czerpała teoria literatury drugiej połowy XX w.

²¹ Ściślej rzecz ujmując, eksperyment Trurla-Klapaucjusza byłby raczej „aktualizacją”, a nie „possybilizacją”, czyli właśnie „określeniem”, „wyszczupleniem” tego, co wcześniej było zaledwie/aż nieskończoną „możliwością”.

ku z obowiązującą na planecie Tlön (meta)fizyką wszechświata, relatywizującą wszelkie istnienie, w wyniku czego „każdy rzeczownik [...] posiada jedynie wartość metaforyczną”, a „metafizycy Tlön [...] uważają metafizykę za gałąź literatury fantastycznej”.

Szczególnie interesująca w tym kontekście jest końcowa część opowiadania Borgesa („*Postscriptum* z r. 1947.”), pozorująca pisany z dystansu epilog, w którym narrator donosi o narastającym o b e c n i e procesie wnikania tego „świata fantastycznego do świata rzeczywistego”. Dokonuje się on przede wszystkim w wymiarze intelektualno-ideologicznym (pod wpływem kontaktów z Tlönem zmieniły się programy szkolne, a także „została zreformowana numizmatyka, farmakologia i archeologia. Przypuszczam, że również biologia i matematyka oczekują na swój awatar...”), ale niekiedy – także fizycznym. Przykładem jest znaleziony przy pewnym martwym człowieku „stożek z błyszczącego metalu o średnicy naparstka”, którego charakterystyczną cechą stanowi „nieznośny ciężar”, sprzeczny z naszym doświadczeniem fizycznym, wywołujący „przykre wrażenie zdumienia i niepokoju”²². Czy ta wprowadzona w obszar naszej rzeczywistości nierealność, to nie jest „nie-realałość” wspomniana przez Blanchota, literacka ze swej istoty nieskończoność, która – jeśli nie poddana zaprzeczeniu – nie „pozwala nam przejść z jednego punktu do drugiego zgodnie ze szczęśliwą zasadą linii prostej”?

Ów fantastyczny świat Tlön – bluźniercze „Opus Maior Rodzaju Ludzkiego”, znakomicie skonfigurowany, spójny i zorganizowany „świat przedstawiony” – to „literatura” w jej groźnym, choć fascynującym, ale właśnie dlatego groźnym, ideologicznym aspekcie (w tym sensie opowiadanie to zbliża się asymptotycznie do *Pamiętnika znalezionej w wannie* Lema). „Tlön, być może – pisze Borges – jest labiryntem, ale jest labiryntem utkanym przez ludzi, przeznaczonym do odczytania przez ludzi”. Lem zaś, jak pamiętamy, w swoim komentarzu do Borgesa stwierdza: „Tlön, urzeczywistniony, z nieba fikcji sprowadzony do rzeczywistości ziemskiej – to całościowy zabieg inwersyjny, który sprawia, że literackość, artystyczność fikcji ma się stać ontyczną jakością bytu rzeczywistego”.

Podobna jak się zdaje logika określa kondycję uprawdopodobnionych (zaktualizowanych) smoków, potrafiących przenikać z „przestrzeni realnej” do „przestrzeni konfiguracyjnej”, i odwrotnie, pozostawiając przy tym cuchnący zapach i spaleniznę. Pisze Lem: „Jak wiadomo smoków nie ma”. Pisze Foucault: „jak wiadomo, [fikcja] nie istnieje”. Pisze Lacan: „Kobieta nie istnieje”. Plotyn: „Zaprawdę, materia nie ma nawet owego «jest» – gdyby je zaś miała, to by miała tutaj coś z dobra – lecz jej «jest» tylko brzmi jednako, tak iż naprawdę znaczy tyle, co «nie jest»”. Przestrzega wreszcie św. Hieronim: za czytanie pogańskich ksiąg grozi

²² „Niewłaściwy” status fizyczny tego obiektu, czyli jego realną obecność w świecie narratora (na pierwszym poziomie diegezy w opowiadaniu Borgesa) potwierdza pozorna ekstrapolacja „przypis autora” o następującej treści: „Pozostaje oczywiście do rozwiązania problem «tworzywa» niektórych z tych [rozsiewanych po świecie] przedmiotów”.

ogień piekielny. Jeśli tak, to tematem żartobliwej opowieści byłyby nie (tylko) matematyka lub fizyka – indeterminizm mechaniki kwantowej – lecz (przede wszystkim) literackość, artystyczna fikcja (w mocnym, ontologicznym znaczeniu), niebezpiecznie uobecniająca się w procesie „lektury”. Z tego też powodu za nie całkiem chybione można uznać włoskie tłumaczenie tekstu, w którym wykryte przez Kerebrona trzy odmiany smoków nazwane zostały: *il mitico, il chimerico, e quello puramente ipotetico*.

*

W *Beginning Logic* Edwarda Lemmona, bardzo popularnym na Zachodzie, mającym wiele wydań i tłumaczeń podręczniku logiki (w każdym razie w jego włoskiej wersji, z którą miałem do czynienia)²³, część poświęconą logice istnienia niebytu rozpoczynają dwa cytaty: fragment z *Sofisty* Platona oraz – właśnie początek *Smoków prawdopodobieństwa*. Następnie zaś autor pisze tak: „Cytat z utworu Stanisława Lema, pisarza fantastyczno-naukowego, autora *Solaris*, jest ironią dotyczącą problemu filozoficznego, który jest przynajmniej tak stary, jak przytoczony wyżej fragment z *Sofisty*. Czy można mówić o czymś, co nie istnieje, nie przypisując «temu czemuś» jakiejś formy istnienia? Problem, choć doskonale nadaje się do wykorzystania w satyrze Lema, jest w istocie poważnym problemem filozoficznym i wprowadza zasadnicze tematy współczesnej ontologii analitycznej, takie jak referencja, istnienie, tożsamość, konieczność i możliwość, ontologiczna natura fikcji literackiej, ontologiczny argument na istnienie Boga”.

Czy n e a n t y k a zatem – wykładana w Wyższej Szkole Neantycznej, gdzie wszystko się zaczyna – to u Lema mało znaczący sztafaż, dodatek, mający jedynie urozmaicić fizyczno-matematyczny krajobraz opowiadania? To po pierwsze. A po drugie: co z E c h i d n ą? Przecież już na pierwszy rzut oka widać, że straszidło to stanowi osobliwy punkt niekoherencji w opowiadaniu interpretowanym przy użyciu redukcyjnego klucza nauk ścisłych. No bo właściwie – dlaczego ona? Nie jest to jakiś typowy *draco simplex*, smok jeden z wielu. Przeciwnie, potwór to nadzwyczaj, chciałoby się rzec, *speciosus, specialis et spectabilis*; przede wszystkim zaś – nie mający nic wspólnego z sugerowanym przez kontekst opowieści bohaterskim toposem rycerskim, w typie św. Jerzego (czyżby Lem o tym nie wiedział?).

Z tego chyba powodu, jako indywidualność nazbyt wyrazistą, nie dającą się uzgodnić z szablonem smoka z bajki, porywającego dziewice i gromionego następnie przez samotnego rycerza, Dajnowski problem Echidny całkowicie pomija, informację na jej temat wyrzucając do krótkiego przypisu. Na dodatek – dość licha jest to informacja: nie tylko przemilcza zasadnicze źródła (Hezjod, Herodot, *Fizjolog*), w zamian podsuwając czytelnikowi dość poślednie opracowanie (*Mitologia* Zygmunta Kubiaka), ale przede wszystkim – rzecz zdumiewająca – zupełnie ignoruje to, co w postaci Echidny akurat najbardziej znaczące: jej złożoną anatomię.

²³ E. Lemmon *Elementi di logica*, przeł. M. Prampolini, Roma-Bari 1986.

Czytamy jedynie: „Imię owej bestii zaczerpnięte zostało z mitologii i odnosi się do uosabiającej pierwotne moce potwornej córki tytanów Forkysa i Keto”. Tymczasem Echidna, to przecież nade wszystko *natura biforma*: w połowie wąż, „wielki i potężny”, w połowie zaś (od pasa w górę) młoda dziewczyna, „o pięknym obliczu”.

To szczególne gapiostwo jest zapewne skutkiem owej nazbyt ścisłej metody poszukiwawczej, nie pozwalającej na stawianie pytań wykraczających poza schemat. Ale nawet wtedy – nadal dziwi. Skoro Dajnowski podkreśla mikrofizyczną złożoność Lemowych potworów („smok o naturze korpuskularno-falowej jest hybrydą znacznie bardziej niepokojącą, niż «pospolita» krzyżówka węża z orłem...”), to choćby z tego powodu gwałtowna i pożądliva węzodziewica wydaje się metaforą jak najbardziej uzasadnioną.

Stanisław Lem dobrze zaś wie, że Echidna jest „smokinią”, potworem rodzaju demonstracyjnie żeńskiego („Przyszło mu [Klapaucjuszowi] do głowy, że może dlatego nie życzy sobie dziewczic”). Nie przypominam jednak sobie, by ktokolwiek z lemologów (lemolożek) tropiących kobiecość w opowieściach Mistrza zainteresował się tym faktem. Można wprawdzie sprawę bagatelizować, mówiąc że smok-Echidna z *Cyberiady* to nie żadna żeńska istota, tylko efekt maskarady, a dokładniej – podszywający się pod nią Trurl; marny to jednak argument, bo wśród postaci kobiecych u Lema – niezbyt przecież licznych („w twórczości Lema kobiety-bohaterki nie pojawiają się często”)²⁴ – te „niezupełnie prawdziwe”, często też tworzone przez mężczyzn, są być może najważniejsze (narratorka *Maski*, Harey z *Solaris*, topografia kontynentu Ewana na planecie Regis). Dlaczego więc lekceważyć Echidnę, skoro – jak słusznie pisze Małgorzata Glasenapp – kobiecość u Lema „ukryta jest w symbolu, zawiera się w metaforze, przedstawieniu alegorycznym, zakodowanym obrazie”? Czy nie lepiej spojrzeć na nią czujnie i podejrzliwie, „poza kadrem”, jak na ów skradziony królowej list, przez Ministra „odwrócony jak rękawiczka” i ostentacyjnie pozostawiony na wierzchu?

Zasadnicze w tej sytuacji pytanie musi brzmieć: czy Echidna ma coś wspólnego z neantyką (coś więcej niż jakikolwiek inny smok, niż „smok” jako taki, *draco proprius*)? Otóż z braku miejsca – a przede wszystkim dlatego, że temat ten gdzie indziej dość obszernie omówiłem²⁵ – odpowiedzieć mogę już tylko solennym zapewnieniem, że tak: „Echidna”, rozumiana jako kobiecość węzowa, lub raczej sfeminizowany wąż-smok, jest bardzo silnie uwikłana w ów toczący się od starożytności dyskurs, który (jak u Plotyna i platonizujących Ojców Kościoła, ale i w egzegezie biblijnej oraz sztuce i literaturze po XIII w.) konceptualizował „zło” jako „materię-bez-formy”, czyli metafizyczny „niebyt”, utożsamiany z pierwiastkiem kobiecym, będący podstawą artystycznej „fikcji”, retorycznym „ludzeniem”, zwozującą „pokusę”...

²⁴ M. Glasenapp 'Femina astralis' – kobiecość w powieściach fantastycznonaukowych Stanisława Lema, w: Stanisław Lem. Pisarz, myśliciel, człowiek, s. 257.

²⁵ *Kompleks Echidny*, zob. wyżej, przyp. 17, a także: *De la féminisation du mal*, „Bien dire et Bien Apprendre, „Revue de Médiévistique”, 24/2006, s. 71-80.

Najdziwniejsze jest jednak to, że owo szczególne uwikłanie „Echidny” nigdzie w literaturze fachowej nie zostało dotąd jasno sformułowane. W jaki więc sposób Stanisław Lem wpadł na pomysł „zaktualizowania” w swoim neantologicznym opowiadaniu tego akurat smoka? Jest to dla mnie powodem głębokiej zadumy. „Weterologia”, o której pisałem wcześniej, podstępna siostra futurologii, wyraża raczej wątplenie w pewność naszej wiedzy o minionych zdarzeniach. W tym zaś wypadku mamy do czynienia z przejawem niemal profetycznej przenikliwości (choć odnoszącej się do przeszłości kultury), która – niby ów Borgesowy „stożek z błyszczącego metalu” – wykracza poza „nierealny” wymiar literatury i przenikając na tę stronę w a ż y poznawczo więcej, niż podług zwykłych praw fizyki powinno.

Abstract

Wojciech MICHERA
Warsaw University

On veterology in Stanisław Lem

The issue of 'existence of the nonentity' in Stanisław Lem's discourse is usually connected with the description of an ontic quality of 'literature'; secretly, it also refers to 'the world'. First, the notion of 'retrognosis' is discussed, as a 'symptom', in the Author's opinion, of Lem's hidden weaknesses: it appears in the text on Borges and instantly disappears mysteriously. It is a 'subversive' notion, by necessity undermining the certainty of data of a perfect tense, thus making any forecasting unfeasible. Next, two 'neantological' short stories from *Cyberiad* collection: *Jak ocalał świat* ['How the world was saved'] and *Wyprawa trzecia, czyli smoki prawdopodobieństwa* ['Trek Three, or, Dragons of probability'] are analysed.

Mateusz ANTONIUK

Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną. Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego

Przygoda z formą dramatyczną – takim określeniem próbuję objąć całość dramaturgicznego doświadczenia Zbigniewa Herberta, zebranego w latach 1948–1956. Wskazany okres był dla przyszłego autora *Pana Cogito* czasem pisarskich inicjacji oraz pospiesznych działań, mających na celu zagarnięcie szerokiego spektrum literackiej wypowiedzi: od liryki, przez prozę, aż do dramatu¹. Już pod koniec lat czterdziestych poeta doszedł do przekonania, iż nie stanie się pełnym, suwerennym artystą słowa, jeśli nie opanuje formy dramatycznej². Świadomy tego warunku przystąpił do ciekawego eksperymentu, polegającego na sprawdzaniu walorów i przydatności różnych języków dramatycznych i, co się z tym wiąże, teatralnych. Niniejszy szkic jest próbą diachronicznego opisanie tych działań. Centralne miej-

sce przyznaje *Jaskini filozofów*, sztuce po raz pierwszy ogłoszonej drukiem na łamach „Twórczości” w roku 1956. Ten najczęściej i najobszerniej komentowany dramat Herberta³ nie będzie jednak analizowany sam w sobie, ale jako punkt dojścia długiej, bo około ośmioletniej, przygody z formą dramatyczną. Takie ustawienie perspektywy badawczej możliwe jest tylko i wyłącznie dzięki kwerendzie archiwalnej, odsłaniającej teksty nigdy dotychczas niepublikowane i niekomentowane. Pragnę serdecznie podziękować Pani Katarzynie Herbertowej za wyrażenie zgody na to przedsięwzięcie. Dziękuję także Panu Henrykowi Citce, który wprowadzał mnie w świat warszawskiego archiwum poety.

Dokonana kwerenda początkowo kieruje uwagę w stronę dwu ciekawych dokumentów. Pierwszy z nich to stary (drukowany jeszcze w latach trzydziestych XX wieku) zeszyt do rachunków handlowych, z napisem na okładce: „Skład Papieru i Galanterii Z. Ziembicki, Kraków, Pl. Mariacki 2”. Herbert wykorzystał ów zacny rekwizyt kupieckiego stanu w sposób cokolwiek niezgodny z jego właściwym przeznaczeniem. Na okładce sporządził inskrypcję tytułową – *Sokrates. Dramat*, natomiast w rubryki oznaczone nagłówkami „Dochód”, „Bilans” etc. wpisał imiona i dialogi swoich *dramatis personae*. Niestety, w żadnym miejscu rękopisu nie postawił daty.

¹ W świetle badań archiwalnych wypada stwierdzić, iż pierwszym sezonem intensywnej i prawdziwie owocnej aktywności poetyckiej Zbigniewa Herberta był rok 1949, kiedy powstały takie liryki, jak *Dwie krople*, *Napis* czy *Pożegnanie września*. Równocześnie poeta zapoczątkował pisanie opowiadań. Do roku 1956 powstało ich ponad 20, spośród czego większość nigdy nie opublikowanych.

² Por. list do J. Zawieyskiego z 10 V 1949 r. „Chodzi mi raczej o uchwycenie problemu, który wymyka się kategoriom filozoficznym, ale w dramacie, jak sądzę, nabierze życia i wagi. Wierzę bowiem, że jest jakieś odrębne – myślenie dramatyczne. I są dramatyczni myśliciele, tacy jak na przykład Søren Kierkegaard”. (Zbigniew Herbert, Jerzy Zawieyski *Korespondencja 1949-1967*, wstęp J. Łukasiewicz, oprac. i przyp. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002).

³ Tradycję interpretacyjną *Jaskini filozofów* wyznaczają między innymi następujący autorzy i ich teksty: M. Piwińska *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, „Dialog” 1963 nr 8; B. Wojdowski *Jaskinia filozofów (list do reżysera)*, w: tegoż *Próba bez kostiumu (szkice o teatrze)*, PIW, Warszawa 1966; S. Kruk *Teatr Byrskich i dramat Herberta*, „Więź” 1968 nr 9; A. Czerniawski *Herbert, Homer i Sokrates*, „Oficyna Poetów” 1971 nr 4; J. Dudek *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... (O poezji Zbigniewa Herberta)*, „Ruch Literacki” 1971 nr 5; Z. Jarosiński *Dramaty Herberta*, „Tygodnik Kulturalny” 1971 nr 2; B. Mamoń *Teatr Herberta*, Tygodnik Powszechny 1971 nr 35; M. Szpakowska *Kuszenie Sokratesa*, Twórczość 1971 nr 1; J. Marczyński *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 1974 nr 5; E. Miodońska-Brookes *W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu*, w: tejże *Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej. Szkice o twórczości St. Wyspiańskiego*, Universitas, Kraków 1997; E. Guderian-Czaplińska, E. Kalembe-Kasprzak *Teatr poety* i A. Krajeńska *Teatralna persona*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński i in., Wydawnictwo Naukowe UAM–Wydawnictwo WiS, Poznań 1995. W ostatnich latach zainteresowania badawcze skupione wokół *Jaskini filozofów* rysują się bardzo wyraźnie, por.: H. Filipowicz *Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta* oraz B. Sienkiewicz *Platon Herberta, czyli o rozumie, namiętnościach, pustce i lęku*, „Teksty Drugie” 2000 nr 3; K. Ruta-Rutkowska *Poetyka dysonansu w dramatach Herberta*, w: *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, red. E. Czaplewicz, W. Sadowski, DiG, Warszawa 2002; M. Kalembe *Jaskinia filozofów – analiza herbertowskiej wizji Sokratesa* oraz M. Adamiec „Zanim zdejmemy mu maskę, ustalmy ostatnie słowa...” *Jaskinia filozofów – tradycja, poezja i manipulacja*, w: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje. Studia*, red. W. Ligęza, współudz. M. Cicha, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2005.

Dokument drugi to notatnik nr 2, zawierający nie tyle gotowy tekst dramatyczny, co raczej szkic partii dialogowych⁴. Tematem głównym jest sprawa Sokratesa, a całość opatrzona została adnotacją: *Do mojej Jaskini Platona*. W notatniku nr 2, podobnie jak w zeszycie do rachunków handlowych, nie ma daty postawionej ręką poety.

Oba rękopisy uważam za kluczowe dla rekonstrukcji punktu wyjścia Herbertowskiej przygody z formą dramatyczną, dlatego konieczny jest w tym miejscu pedantyczny wywód z zakresu metodologii datowania. Rozumuję w sposób następujący: notatnik nr 1 zawiera dwie daty: 25 I 1948 oraz 1 III 1948. Po czym następuje sekwencja notatników bez dat, przerwana dopiero notatnikiem nr 14, gdzie zaznaczony jest czerwiec i lipiec roku 1949. Wyprowadzam stąd „zdroworozsądkowy” wniosek: notatnik nr 2 (zawierający tekst *Do mojej Jaskini Platona*) zapisany został w roku 1948. Dalej: tekst w zeszycie do rachunków handlowych traktuję jako wcześniejszy od zapisu z notatnika (założenie to opieram na analizie formalnych aspektów obu prób dramatycznych). Po uwzględnieniu wszystkich wynikłych przesłanek rozumowanie przyjmuje postać dwuczłonowej hipotezy:

- a) pracę nad dramatem o Sokratesie Zbigniew Herbert rozpoczął w roku 1948 lub nieco wcześniej⁵;
- b) pierwszy etap tej pracy dokumentują dwa rękopisy: wcześniejszy, czyli *Sokrates. Dramat*, zapisany w zeszycie do rachunków i późniejszy, czyli *Do mojej Jaskini Platona*, zapisany w notatniku nr 2.

Wedle tej hipotezy prowadzona będzie próba rekonstrukcji Herbertowskiej przygody z formą.

Dramat z Akropolem w tle

„Scena przedstawia pustynię w pobliżu Aten. Widać Akropol” – od tych słów rozpoczyna się tekst *Sokrates. Dramat*, zapisany w zeszycie do rachunków handlowych. Sposób sformułowania didaskaliów ujawnia bardzo tradycyjne i stereotypowe myślenie o sztuce scenicznej. Iluzjonistyczny prospekt, plastyka sceniczna jak w dziewiętnastowiecznym teatrze miejskim, przedstawienie Akropolu w podwójnej funkcji (sygnał antycznego kolorytu lokalnego oraz konkretyzacja miejsca akcji) – przynajmniej dla pierwszej sceny dramatu wystarczające okazują się

⁴ Co najmniej od roku 1948, aż do roku 1998 Herbert miał w zwyczaju prowadzenie tak zwanych „notatników”. Były to zeszyty, notesy, w których poeta czynił zapisy bardzo różnego rodzaju, ale mające jeden wspólny mianownik: wszystkie związane z procesem twórczym. Na kartach notatników powstała większość Herbertowskich wierszy.

⁵ Np. w roku 1947, zamykającym krakowskie lata w biografii Herberta. Taka sugestia zgodna jest ze wspomnieniem Leszka Elektrowicza, wedle którego poeta czytywał fragmenty dramatu o Sokratesie na spotkaniach towarzyskich w Krakowie. Zob. L. Elektrowicz *Wspomnienie o przyjacielu*, w: *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.

te spetryfikowane i dawno już wyklęte (przez najróżniejsze awangardy) metody kreowania teatralnej rzeczywistości. Tradycjonalizm w praktyce pisarskiej kontrastuje z teoretycznymi wypowiedziami młodego Herberta, by przywołać *passus* z listu do Jerzego Zawieyskiego z dnia 22 VIII 1949 roku, gdzie początkujący autor jako swój ideał formalny wskazał „dramat klasyczny”, który „nie kopiuje rzeczywistości [...] – ale poszukuje jej istoty”⁶.

Przebieg fabularny I sceny jest burzliwy. Zgromadzeni na pustyni uczniowie Sokratesa, wśród których brakuje jedynie Platona, oskarżają swojego nauczyciela o nieludzkie postępowanie, wyliczają cały rejestr doznanych krzywd. Wszyscy porzucili przed laty dotychczasowe życie, nadzieje kariery, stabilność, ład, by od Sokratesa nauczyć się prawdy. Tymczasem filozof nie podarował im żadnej pewnej wiedzy. Stracili zatem wszystko – nie uzyskali nic. „Czy myślicie, że szukanie prawdy jest jak wędkarstwo a poznawanie jej to tycie? [...] Myślałem, że się coś z tego wykluje. No i udało się. Teraz kopie” – replikuje atakowany mędrzec.

Scena I jest jedyną napisaną sceną aktu I. Brakuje również całego aktu II. Następny zapis to już scena I aktu III. W rękopisie nie widać śladów po wrywaniu kartek, więc najprawdopodobniej Herbert, po napisaniu inicjalnej sceny dramatu, postanowił zmierzyć się z aktem ostatnim. Na później odłożył zatem opracowanie wydarzeń prowadzących do skazania Sokratesa.

Akt III rozpoczyna się od następujących didaskaliów: „Cela Sokratesa w ateńskim więzieniu. Na środku prycza, nad nią okienko, po lewej stronie schody”. Nadal tkwimy zatem w konwencji realistycznych dekoracji i scenicznej ilustracyjności. W centrum uwagi pozostają relacje filozofa z uczniami. Herbertowska „rzecz o Sokratesie” rozwija się konsekwentnie jako „drama pedagogiczna”: samotność nauczyciela, ograniczenie adeptów nierozumiejących, że prawdę muszą poznawać na własny rachunek, a nie dostawać w formie gotowego rezultatu, naiwność, podatność na wpływy – oto lista problemów, które młody Herbert wydobywa z tematu Sokratejskiego.

W sekwencji kolejnych scen następuje jednak punkt, w którym dramat – zarówno tematycznie, jak formalnie – ulega gwałtownej metamorfozie. Wszystko zaczyna się od didaskaliów:

Celę zalega głęboki cień. Szeleści piasek w klepsydrze [...] Zacierają się granice czasu
Scena alegoryczna

głos: Oto zaskarżył pod przysięgą Meletos, syn Meletosa z Pittos, Sokratesa, syna Sofronika z Alopeków(?): Zbrodnię popełnia Sokrates, bogów, których państwo uznaje nie uznając, zaś nowe duchy wprowadzając; zbrodnię też popełnia psując młodzież. Kara śmierci.

scena przedstawia sąd, w środku Sokrates, sędziowie w szkarłatnych maskach

Na tle tradycyjnej faktury dramatycznej aktu I oraz inicjalnych scen aktu III ta nowa odsłona wyróżnia się w sposób ostentacyjny. Didaskalia brzmią jak instrukcja dla potencjalnego inscenizatora: ukazać widzowi, że dotychczas obowiązujące

⁶ Z. Herbert, J. Zawieyski *Korespondencja...*, s. 26.

reguły kreowania teatralnej rzeczywistości zostają zawieszone. Sygnały podkreślające nagłą przemianę materii dramatycznej są wyraźne: wyciemnienie sceny, głos o nieustalonym pochodzeniu, trudny do zidentyfikowania, dochodzący z nieokreślonej przestrzeni. Takie rozwiązania, zastosowane w sztuce po raz pierwszy, wywołują efekt „wytrącenia widza” z ustalonego trybu odbioru. (Mówimy tu cały czas o przedstawieniu teatralnym. W przypadku lektury tekstu najmocniejszym sygnałem przemiany jest nowa kwalifikacja genologiczna: „scena alegoryczna”). W miejsce unieważnionych konwencji dramatycznych „scena alegoryczna” wprowadza inne reguły i zasady. Najogólniej można by je określić mianem „poetyki alegorii”, tworzącej system wyrazistych znaków scenicznych o czytelnym i precyzyjnym komunikacie. I tak, rekwizyt klepsydry pojawia się jako sygnał upływu czasu, co jest konceptem tyleż skutecznym i sugestywnym, co oczywistym i konwencjonalnym. Podobnie jednoznacznie, tylko w sposób bardziej rozwinięty, wykorzystany został rekwizyt maski. Tu również zwraca uwagę przede wszystkim poszukiwanie silnego efektu scenicznego. Nagłe wyłonienie się z ciemności grupy postaci w szkarłatnych maskach ma zaskoczyć widza, przyzwyczajonego już do oglądania aktorów w antykizujących kostiumach. Nieprzypadkowy jest także wybór koloru, budzącego skojarzenie z ikoną kata. Można przypuszczać, że asocjacja ta miała charakteryzować kolegium sędziowskie, w sposób niewerbalny, ale jednoznaczny, jako zgromadzenie oprawców.

Młody autor dramatyczny sam „wplątuje się” w łańcuch przyczyn i skutków, w crescendo scenicznych efektów, z których jeden domaga się następnego, jeszcze bardziej wyrazistego i gwałtownego. Decydując się na wprowadzenie rekwizytu masek, poeta musiał rozstrzygnąć kwestię zasadniczą: czy maski zostaną na twarzach, czy też będą uchylone? W tej scenie, gdzie wszystko zdaje się ciążyć ku efektom jaskrawym i wyostrozonym, trudno oczekiwać innego rozwiązania niż odsłonięcie, rozwiązanie tajemnicy. Jeśli jednak samo pojawienie się masek posiadało w sobie tyle sensacyjności, w jaki sposób rozegrać teraz sytuację dekamufłażu?

Przewodniczący: Motywy odczytanej skargi są niejasne i mówiąc szczerze nieważne. Dlatego otwieram ponownie obronę Sokratesa, aby tej całej sprawie nadać oblicze ludzkie. Przeto wzywam zebranych do zdjęcia masek.

(Sędziowie zdejmują maski. Twarze degeneratów. Sokrates cofa się)

Zastąpienie twarzy – maską okazuje się kolejnym etapem „osądzenia” sędziów, a monstrualność wyglądu nie pozostawia już złudzeń co do właściwego charakteru całego „sądu” nad Sokratesem. W dalszej części dialogu Herbert próbuje jeszcze wykorzystać znaczeniowo motyw maski:

Przewodniczący: Czy to (pokazuje zebranych) nie jest ludzkie?

Sokrates: Arcyludzkie

Przewodniczący: A teraz ty, Sokratesie, zdejm maskę

Sokrates: (Przeciąga palcami po twarzy raz i drugi) Ja mam twarz

Przewodniczący: Proszę zaprotokołować: oskarżony oświadcza, że maska zbrodniarza jest jego twarzą.

I znów wypada zauważyć, że gra motywem maski przebiega według reguł przewidywalnych, konwencjonalnych i utartych. Konfrontacja maski i twarzy staje się wyrazem konfliktu między prawdą i kłamstwem, autentycznością i zafałszowaniem.

Wraz z postępem akcji sens „sceny alegorycznej” zostaje stopniowo wyjaśniony. Jesteśmy oto świadkami procesu Sokratesa, symbolicznie wznowionego i podniesionego na nowy, wyższy poziom sztuki sądowej:

Przewodniczący: Co ciebie łączy ze Spartą? [...]

Sokrates: Nie byłem agentem Sparty. Ich złoto płynęło do innych domów. Przeszkajcie lepiej swoje [...]

Przewodniczący: Zwracam ci uwagę, Sokratesie, że oskarżony, który oskarża jest podwójnym przeczeniem, które się znosi [...]. Czy w Sparcie rządzi lud?

Sokrates: Nie.

Przewodniczący: A więc arystokraci?

Sokrates: Niby tak.

Przewodniczący: A może zaprzeczysz Sokratesie, że całe życie obracałeś się wśród arystokratów? Alcybiades, Platon to twoi najlepsi przyjaciele. A ich polityka jest reakcyjna, antyludowa. [...] I dalej: czy ktoś, kto łamie solidarność klasową w czasach walki mas ludowych o władzę, nie zasługuje na karę? [...] Dialektyka to cudowna broń, Sokratesie.

Wydaje się jasne, że intencją Herberta było stworzenie dramatu nie tyle historycznego, co historiozoficznego, nasyconego pesymistycznym dyskursem o dziejach człowieka. Proces historyczny rozumiany został jako progresja siły totalitarnej władzy, zyskującej coraz większą dominację nad jednostką. Treści te należało jeszcze wyrazić w języku teatru – i właśnie w tym celu powstała „scena alegoryczna”. Odrębnienie przestrzeni scenicznej, oniryczna konsystencja przedstawianej rzeczywistości pozwalały wziąć w nawias antykwaryczny akt I. Utwór miał mówić jednocześnie o sprawie Sokratesa i o polskiej rzeczywistości końca lat czterdziestych, identyfikowanej za pomocą czytelnich aluzji. Jako istotny rys dwudziestowiecznego totalitaryzmu pokazane zostało panowanie nad rzeczywistością, osiągnięte dzięki fałszowaniu jej obrazu.

I tak dramat otwarty iluzjonistycznym propektem dotarł do sceny onirycznej, meta-czasowej i meta-przestrzennej...

Zwrot ku teatralności teatru

„Scena alegoryczna” stanowi ostatni zapis w zeszycie do rachunków handlowych. *Sokrates. Dramat* pozostał tym samym niedokończony. Pora teraz przyjrzeć się drugiemu rękopisowi, mieszczącemu się, jak już zostało powiedziane, w notatniku nr 2. Zastawania już zmiana formuły tytułowej: *Do mojej Jaskini Platona*. Czy oznacza to, że Herbert w pewnym momencie tak właśnie tytułował swój projektowany dramat – *Jaskinia Platona*?⁷ Jak wspomniano, notatka nie jest formalnie upo-

⁷ Tytuł *Jaskinia Platona* inaczej niż *Sokrates. Dramat* nie zawiera prostego odniesienia do tekstu (wskazanie protagonisty oraz ogólnej kwalifikacji genologicznej), ale

ządkowanym zapisem dramatu, z didaskaliami, podziałem na akty i sceny, gdzie każdą kwestię wypowiada osobna, obdarzona imieniem postać. To po prostu ciąg sytuacji, których wyróżnik stanowi zmiana tematu i okoliczności rozmowy. Uczestniczące w dialogu głosy nie są opatrzone imionami, kolejne kwestie Herbert oznacza pauzami. Można powiedzieć, że na kartach tej notatki przemawiają głosy, stanowiące dopiero materiał na pełnowymiarowe postaci dramatyczne, albo, jeszcze inaczej, będące projektami *dramatis personae*.

Przykładowo: Ateńczycy rozprawiają o trudnym położeniu swego małego państwa.

z prawa Persja z lewa Sparta w środku malarja. Fatalne położenie geopolityczne!
Słuszne zwracanie uwagi na ? geopolitycznie, to ładne [...] i usprawiedliwiające
Do czynników politycznych dodałbym jeszcze pojęcie państwa buforowego. I do tego napór sił neokolonialnych na naszą młodą demokrację. [...]
W naszych rozważaniach nie uwzględniłem jeszcze czegoś, co nazwałbym kulturalnym zużyciem.
Aha, dekadencja na tle malarii i dialektyki.
Mówisz obrazowo: słońce nasze zachodzi

Warto poświęcić chwilę uwagi językowi tych dialogów, jakże dalekiemu od tonacji stylistycznych, obowiązujących w utworze *Sokrates. Dramat*. Wszystkie kwestie ustawione zostały w rejestrze specyficznej parodii i autoparodii. Głosy mówiące sięgają po zużyte klisze językowe, sztuczne bądź kiczowate sformułowania, i czynią to z pełną świadomością ich wewnętrznej pustki oraz bezwartościowości. Ale też właśnie pustka i bezwartościowość stanowią dla nich walor. Źródłem satysfakcji okazuje się być bezsens. Nieprzypadkowo konstytutywnym składnikiem świadomości projektowanych bohaterów jest mit dekadencji, wyobrażenie nadmiernej wyrafinowanej, przeestetyzowanej cywilizacji, która utraciła siły żywotne i skazana jest na powolne umieranie. Wobec takiego wzorca kulturowego przyrównują własny los szkicowani przez Herberta ateńscy mieszcianie.

Najgorsze jest to, że giniemy, nie będąc nawet ani na chwilę arystokratami. Oczywiście względem czegoś lub choćby względem nicości.
Nawet nie będziemy arystokratami względem nicości.
Tak, obskurnym sposobem schyłkowości jest parweniuszowski dekadentyzm.

Jeden z rozmówców proponuje plan pozwalający ukrócić ogólne rozprzężenie, anarchię, kryzys aparatu państwowego. Należy znaleźć oskarżonego i wytoczyć mu proces polityczny zakończony wyrokiem skazującym i egzekucją. W ten sposób

stanowi próbę tegoż tekstu zinterpretowania. Wskazuje też chyba na chęć podjęcia przez Herberta problematyki ontologicznej i epistemologicznej, praktycznie nieobecnej we wczesnych rękopisach dramatycznych (przynajmniej nie w zachowanych), natomiast od około 1949 roku podejmowanej w liryce (np. *Dialektyka*). Problematyka ta została ujęta w zwięźczeniu projektu dramatycznego – w *Jaskini filozofów*.

państwo odzyska energię, siłę działania, inicjatywę i zdolność organizacji. Całą scenkę zamyka kwestia:

No, kończmy już. Nie wiem tylko czy jesteśmy już dość obrzydliwi

Idea sądowego morderstwa powraca jako temat w sytuacji drugiej. Odbyna się narada w sprawie procesu. Wysuwane są kandydatury oskarżonych. Arystokrata, który zgwałcił swoją córkę, okazuje się być złym kandydatem: „arystokraci są już tak bardzo zastrachani, że już i tak nie możemy nawet marzyć o najskromniejszej rewolucji z ich strony, trzeba ich trochę ośmielić”. Upada projekt wytoczenia publicznego procesu przeciw kapłanowi, fałszującemu wyrocznię. Procesy religijne stały się bowiem w ostatnich czasach nagminne, a tu potrzebny jest proces szokujący, jedyny w swoim rodzaju. Jeden z uczestników spotkania przypomina, iż wpłynęło oskarżenie przeciw Sokratesowi, dotyczące demoralizacji młodzieży. Dyskusja nie prowadzi do ostatecznych rozstrzygnięć, ale obradujący skłaniają się ku ostatniej kandydaturze.

Ale kończmy już, panowie. Nie wiem tylko czy jesteśmy już dość obrzydliwi

pada po raz kolejny znana kwestia.

Jak nietrudno zauważyć, w cytowanych dialogach kontynuuje Herbert strategię mowy ezopowej, stosowaną wcześniej w „scenie alegorycznej”. Zjawiskiem gruntu nowym jest natomiast autotematyzm. Owo „kończmy już”, wypowiedziane kilkakrotnie w finale rozmowy, to sygnał, poprzez który mówiące głosy wyrażają znudzenie przedłużającą się grą. A równocześnie pytanie „czy jesteśmy dość obrzydliwi” ujawnia perwersyjną przyjemność w wywieraniu możliwie najgorszego wrażenia na świadkach owej gry. Tendencja autotematyczna przybiera na sile – w jednym z zapisków Herbert projektuje krótkie didaskalia, informujące o „głosie zza sceny”, wydającym stanowczą komendę:

Niech wejdzie chór

Rzeczywistość przedstawiona na scenie zostaje tym samym zdemaskowana jako rzeczywistość reżyserowana, organizowana – spoza sceny. Co więcej, reżyserowana niezbyt sprawnie, po partacku, skoro nie obeszło się bez mało dyskretnego instruowania wykonawców. W skutek ich nieporadności forma spektaklu kruszy się, zarysowuje; przez nadwątloną iluzję przeziiera liche rzemiosło. Podczas wygłaszania kwestii chórzyscy poprawiają kostiumy i charakteryzacje. Całości dopełnia znana kwestia: „No, kończmy, panowie. Nie wiem tylko czy jesteśmy już dość obrzydliwi”, tym razem wypowiedziana przez postać określoną jako Prolog I (wyjątek od zasady nieoznaczania kwestii imionami).

Warto postawić pytanie o funkcje autotematycznych chwytów w Herbertowskich dialogach. Czy w ogóle mamy tu do czynienia z czymś więcej niż z prostą radością początkującego autora, który odkrył nową dla siebie konwencję i teraz cieszy się nią jak zabawką? Skłonny byłbym twierdzić, że jednak – tak. Na scenie,

imitującej pejzaż antycznego miasta, stoją postaci w kostiumach kojarzących się z szatami antycznymi i rozprawiają o Sokratesie, antycznym filozofie. Dwie strony uczestniczące w wydarzeniu teatralnym, scena i widownia, zgodnie respektują pakt, w myśl którego przedstawione wydarzenia są wydarzeniami starożytnymi, a akcja rozgrywa się w starożytności. Jeśli nagle jedna z postaci oświadczy, że pora już kończyć występ, historyczna rzeczywistość przedstawiona zostanie obnażona jako tylko gra. A tym samym czas, za sprawą konwencji przemieniony w „epokę Sokratesa”, ujawni się w sposób fizycznie doświadczalny, jako tylko terażniejszość, to znaczy ta chwila obecna, w której widzowie siedzą na krzesłach, a aktorzy jawnie bawią się widowiskiem o Sokratesie. Ten mechanizm – tak oczywisty, że właściwie niewymagający objaśniania – spełnia w utworze Herberta ważną rolę. Staje się swoistym mechanizmem interpretującym, objaśniającym sens spektaklu. Jeśli bowiem podkreślenie fikcyjności czasu starożytnego skłania uwagę ku terażniejszości, to tym samym terażniejszość może ujawnić się jako właściwy temat utworu. Terażniejszość, to jest ta rzeczywistość, którą zgromadzeni w teatrze ludzie, aktorzy i widzowie, znają i do której wrócą – po skończonym spektaklu.

Tak więc dwie strategie określające kształt dialogów z notatnika – aluzyjność i autotematyzm – są ze sobą sprzężone we wspólnym działaniu i wzajemnie się uwypuklają. Autotematyzm obnaża rzeczywistość historyczną jako tylko grę, ale i aż grę. Bo właśnie „gra”, bardziej niż „naiwny” dramat historyczny, ma szansę stać się parabolą, zdolną opisywać rzeczywistość nieograniczoną do ram jednej epoki i jednej fabuły. Z kolei technika aluzji pozwala znaleźć punkt zaczepienia – we współczesności.

Przesilenie dramatu

Pora określić wzajemną relację omówionych powyżej rękopisów i prób dramatycznych. Oba teksty świadczą o historiozoficznej intencji autora; diametralnie różne są natomiast sposoby przekładania refleksji kulturowej i cywilizacyjnej na język dramatu oraz teatru. *Sokrates. Dramat* godzi anachroniczny model sceny sprzed Wielkiej Reformy z koncepcją widowiska odrealnionego, onirycznego. Dialogi zapisywane w notatniku nr 2 są opozycyjne w równym stopniu wobec obu tych możliwości. Przecistawiają im bowiem projekt teatru teatralnego, który zajmuje się sam sobą i – paradoksalnie – w ten sposób dociera do rzeczywistości historycznej, pozateatralnej.

Nasuwa się następujący komentarz: już w końcu lat czterdziestych Herbertowski projekt dramatyczny, skupiony wokół tematu Sokratejskiego, osiągnął taki punkt rozwoju, który można określić mianem przesilenia. Pierwsza próba pisarska zaowocowała stworzeniem ramy fabularnej, pomysłem na akcję, sekwencją gotowych scen, która jednakowoż posiadała pewne luki fabularne. Próba druga przyniosła szkice sytuacji scenicznych, mogących częściowo zapełnić puste miejsca, ale zarazem oznaczała nieodwracalną zmianę w samym sposobie kształtowania materii dramatycznej. Trudno było liczyć na możliwość porozumienia między

tymi wariantami. „Dramat bebeszy się we mnie” – tak pisał Zbigniew Herbert do Jerzego Zawieyskiego w liście z dnia 22 X 1949. Wielce prawdopodobne, że to kolokwialne, a zarazem ekspresywne określenie odnosi się właśnie do omawianej powyżej sytuacji. Nie tylko sukces artystyczny, ale w ogóle sam byt utworu jako całości skomponowanej i zamkniętej pod względem fabularnym, artystycznym i myślowym, uzależniony został od tego, czy młody autor zapanuje nad konfliktogenną wielością rozwiązań formalnych, wykazując się konsekwencją, świadomością i talentem.

Niestety, nawet archiwalna kwerenda nie pozwala zrekonstruować dalszej ewolucji projektu dramatycznego. Nie zachowały się żadne rękopisy bądź notatki związane z dramatem o Sokratesie, które pochodziłyby z lat 1950-1954. Chronologicznie następnym dokumentem (po dialogach z notatnika), poświadczającym rozwój projektu, jest dopiero pierwszy rękopis *Jaskini filozofów*, datowany na styczeń-kwiecień 1955. Dalsze ogniwa w łańcuchu to: drugi rękopis (czystopis) i wersja maszynopisowa, w której dramat uzyskuje niemal ostateczną postać⁸. Możemy zatem uchwycić początek i rezultat procesu twórczego. Co działo się z projektem dramatycznym pomiędzy wyznaczonymi datami krańcowymi, o tym trudno wyrokować. Wątpliwe, aby po dwóch wczesnych próbach z okolic roku 1948 Herbert zarzucił pracę nad dramatem o Sokratesie i wrócił do pomysłu dopiero w roku 1955. Przeczy temu fakt, iż pierwszy (zachowany) rękopis *Jaskini filozofów*, datowany na styczeń-kwiecień 1955, charakteryzuje się stosunkowo niewielką ilością skreśleń, dopisków i poprawek. Sprawia on tym samym wrażenie tekstu, pisanego w oparciu o jakieś warianty wcześniejsze, notatki czy próby.

Obraz komplikują jeszcze pewne wzmianki listowne i archiwalne, świadczące o tym, że w latach pięćdziesiątych Herbert pracował nad odrębnym projektem dramatycznym, skupionym wokół Nietzscheańskiej idei Powrotu. W liście do Haliny Misiolkowej z 12 III 1951 poeta wzmiankuje o „nowym dramacie” i dwu możliwych tytułach: *Koło* albo *Powrót*⁹. Dodajmy, że dwa lata później, w roku 1953, zwierza się Henrykowi Elzenbergowi: „Jestem pod świeżym wpływem Nietzschego. Doznałem bardzo wielu zapładniających i olśniewających myśli na temat «wiecznego powrotu»”¹⁰. Wreszcie w papierach z okolic roku 1954 zachowała się

⁸ Niemal, bo pewne różnice, szczegółowe, ale ważne, zachodzą pomiędzy rękopisem z 1955 roku, czystopisem, wersją w maszynopisie, tekstem publikowanym w „*Twórczości*” i wreszcie wydaniem książkowym. Zagadnienie to wykracza jednak poza niniejsze ujęcie.

⁹ Listy Zbigniewa Herberta do Haliny Misiolkowej zostały wydane (bez zgody spadkobierczyń poety) pt. *Listy do muzy* w sposób niedbały, nieprofesjonalny, co nie zmienia faktu, że pewne fragmenty tej korespondencji są ciekawym i ważnym kontekstem dla wczesnej twórczości Herberta (Z. Herbert *Listy do muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, Gdynia 2000).

¹⁰ Z. Herbert, H. Elzenberg *Korespondencja*, red. i posł. B. Toruńczyk, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2002, s. 54.

luźna karta z próbą dramatyczną i tytułem *Wieczny Powrót. Prolog*. Zapisane zostały jednak ledwie trzy wersy, z których pierwszy brzmi „Ach gdybym kiedy mógł wydobyć głos”, pozostałe są zaś prawie nieczytelne. Na tym próba tekstowa się urywa, choć poeta nie rozstał się jeszcze z myślą o dziwnym utworze. W notatniku z roku 1956, a więc zapisanym już po ukończeniu *Jaskini filozofów*, znajduje się krótki plan dramatu o Wiecznym Powrocie. Trudno wszakże na jego podstawie wyciągać głębsze wnioski, a to z dwóch powodów: niskiej czytelności zapisu i wysokiej enigmatyczności sformułowań. Tyle można się domyśleć, że dramat miał być ujęty w akty, każdy akt posiadał, wedle planu, strukturę dnia, dzielonego na trzy pory: rano, południe, wieczór. Bohater dramatyczny (bliżej niesprecyzowany) miał się budzić, zasypiać i chyba równocześnie – w planie symbolicznym – umierać, nadal żyć. Zagadką pozostaje jednak treść, która powinna ów schemat wypełnić. Być może zresztą treści takiej Herbert w ogóle się nie dopracował, a idea dramatu o Wiecznym Powrocie była tylko mglistą intencją?

Warto zwrócić uwagę na to, że sam motyw „powrotu”, „koła”, „nawrotu” koresponduje z motywem „powtórzenia”, „repetycji”, obecnym w projekcie dramatu sokratejskiego od samego początku. „Scena alegoryczna” przedstawiała przecież wznowiony proces filozofa. W *Jaskini filozofów* powrót stał się natomiast jednym z naczelných, organizujących całość chwytów kompozycyjnych¹¹. Bliżej przez Herberta niesprecyzowany zamysł dramatu o Wiecznym Powrocie nie musi być zatem postrzegany jako projekt silnie alternatywny wobec dramatu sokratejskiego.

Jaskinia filozofów – tragedia nieudana

W jaki sposób i w jakim sensie *Jaskinia filozofów* wieńczy Herbertowską przygodę z zapoczątkowaną około roku 1948 formą? Sądzę, że istotę problemu uchwycić można następująco. Herbertowski projekt dramatyczny z lat 1948-1955 przenika jedno, zasadnicze pytanie: jak powinien wyglądać dramatyczny/teatralny kształt pesymistycznej refleksji o historii, cywilizacji, kulturze, polityce. Próba mi odpowiedzi były wczesne realizacje z roku 1948. Odpowiedzią decydującą i dojrzałą okazała się *Jaskinia filozofów*. Herbert definitywnie odrzucił rozwiązanie przyjęte w utworze *Sokrates. Dramat*. W roku 1955 dla poety nie był już atrakcyjny zabieg odrealnienia przestrzeni scenicznej, łamiący umowność widowiska kostiu-

mowego i stwarzający „miejsce metahistoryczne”, na którym dopiero można mówić swobodnie – o historii. Herbert podjął natomiast program oparty o zasadę autotematyzmu, zarysowany w notatniku z roku 1948.

Manifestowana teatralność teatru stała się w *Jaskini filozofów* formalnym wyrazem autorskich przekonań o cywilizacyjnym, kulturowym, moralnym kryzysie współczesności. Teatr zdradza swą teatralność dlatego, że się nie udaje. Ale istotne jest, jaki to model teatru i jaki model dramatu nie udał się autorowi i aktorom (oraz widzom, oczywiście). Herbert przemyślnie skonstruował system sygnałów, identyfikujących formę dramatyczną i teatralną, podskórnie obecną w *Jaskini filozofów*, zawsze jednak w postaci karykaturalnej, pokracznej, wypaczonej. Adres odniesienia jest czytelny – tragedia grecka. Sygnałami informującymi są: ostentacyjne wręcz przestrzeganie tzw. trzech jedności (a więc ideałów formalnych, które w świadomości kultury europejskiej zostały ściśle związane z formą tragiczną), kompozycyjny podział na prolog, akty i epilog oraz obecność Chóru. Ten ostatni poddany został przemyślanym procedurom deprecjonującym. Świadczy o tym już sam sposób pojawienia się chórzystów w *Prologu*, tak jak został on opisany w didaskaliach: „Muzyka. Na tle hałasu bębna i miedzi przeszywający głos piszczałki. Scena pusta, bez żadnych dekoracji. Wchodzą osoby chóru ubrane w krótkie jasne sukienki, na głowach papierowe spiczaste czapeczki. Twarze mocno upudrowane”.

Warto zastanowić się nad sposobem, w jaki Herbert konstituuje byt Chóru w samym języku, w słowie mówionym ze sceny. Tutaj bowiem deprecjacja instancji Chóru przebiega, moim zdaniem, najciekawiej. Właśnie w języku realizuje się postawa, którą określiłbym jako skrajny cynizm¹², stosunek cyniczny do protagonisty, do świata, w którym bohater działa, do reguł rządzących rzeczywistością i wreszcie – do sztuki, czyli zdolności zdawania relacji o świecie i bohaterze. Cecha ta najostrzej odróżnia Chór Herberta od chóru antycznej tragedii, który wypełniając swą komentatorską rolę, respektował wizję świata, będącą fundamentem danej tragedii. Niewiele z tej postawy pozostało chórzystom *Jaskini filozofów*, którzy w Prologu operują językiem zblazowanych inteligentów, sprawnych w operowaniu pojęciami, gotowych zawsze do parodiowania aktualnie obranego stylu:

CHÓRZYSTA I
Sztuka, jako się rzekło, o filozofie
CHÓRZYSTA II
Który żył długo
CHÓRZYSTA III
Działal na niwie oświaty.

¹¹ Por. zdanie wypowiedziane przez Chór aż trzykrotnie: „Gramy do końca, a potem jeszcze raz”. Zdanie to jest wysoce wieloznaczne, funkcjonuje na kilku poziomach rzeczywistości. Po pierwsze, odnosi się do konkretnej czynności wykonywanej przez mieszczan – chórzystów, czyli do gry w kości. Po drugie, może być czytane jako stwierdzenie metateatralne, informujące o wznowieniu spektaklu (wypowiedzenie takiej kwestii w finale dramatu niejako zaprasza czytelnika do wznowienia aktu lekturowego). I wreszcie po trzecie, funkcjonuje także w planie refleksji historiozoficznej. Zwraca wówczas uwagę na problem powtarzalności zła, przemocy, kłamstwa i okrucieństwa w ludzkiej historii.

¹² Operując pojęciem „cynizmu” oddalam pojęcie „ironii”, tradycyjnie związane z poezją Herberta. Sądję bowiem, że właśnie „cynizm” opisuje postawę Chórzystów, której dominantą jest bierność, zgoda na amoralną rzeczywistość, dostosowanie do okoliczności oraz wszystko unicestwiająca kpina jako odniesienie do świata. Postawa ta wydaje się odmienna od „ironii” Herbertowskich podmiotów mówiących, będącej próbą demaskacji, osądzenia rzeczywistości.

CHÓRZYSTA IV
Ale nie umarł śmiercią naturalną
CHÓRZYSTA V
Co daje postaci posmak sensacji
CHÓRZYSTA VI
A także szczyptę heroizmu.

Prezentowanie treści sztuki – naturalna funkcja prologu – staje się dla Chóru jedynie okazją do kpin z utartych klisz językowych, gotowych schematów wypowiedzi. Właściwie każde sięgnięcie po słowo, każdy kontakt z żywą materią języka przeradza się w mniej lub bardziej wyraźne przywołanie jakiegoś s t y l u wypowiedzi. Tym samym akt mówienia staje się dla Chóru przede wszystkim grą, z której czerpie się satysfakcję. Jest to satysfakcja płynąca ze świadomości pełnego panowania nad grą, możliwego dzięki perfekcyjnej znajomości reguł.

Problem polega na tym, że Chórzyści nie potrafią – na płaszczyźnie języka – oddzielić samych siebie od owej gry. Są nie tyle użytkownikami parodii, ale raczej figurami oddanymi jej w użycie, niepotrafiącymi poza nią przemawiać. Precyzując: Chór Herberta jest już (i tylko) samą parodią Chóru. Zwróćmy uwagę – wyraźna ciągłość zachodzi pomiędzy taką wizją Chóru tragicznego, a kreacją ateńskich mieszczan – dekadentów, zarysowaną około siedem lat wcześniej w dialogach *Do mojej Jaskini Platona*. Obie zbiorowości sceniczne łączy nihilizm, zwątpienie w sens własnego działania, raczej igranie konwencjami i maskami niż aktywna i twórcza obecność. A także: poczucie uczestniczenia w schyłku formacji dziejowej i kulturowej.

Jaki jest zatem rezultat podjętej przez Herberta „gry z tragedią”? Najprościej można powiedzieć, iż tragedia się „nie udaje”. Owszem, są do dyspozycji gotowe materiały konstrukcyjne: prolog, epilog, chór. Zachowały się konwencje dramatyczne i można je zastosować. A jednak, złożone razem, elementy te nie tworzą całości. Tragedia chwieje się w posadach, pokracznie, przechodzi w tonację buf-fa, kpiny, w negację samej siebie. Z pewnością intencją poety nie było napiętnowanie formy tragicznej jako przestarzałej i już nieaktualnej. Jeśli nieudany eksperyment tragiczny miał stanowić akt oskarżenia, to celował on raczej w samego autora oraz w czytelników-widzów, wreszcie – we współczesną kulturę. Albowiem współczesność i jej obywatele nie dorastają do miary tragedii. „Nieobecność tragedii w jakimś obszarze lub w jakimś momencie rozwoju kultury uniwersalnej czy narodowej od dawna bywała postrzegana jako sygnał kryzysu duchowego¹³ – pisała Ewa Miodońska-Brookes w szkicu poświęconym *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego i jego szeroko pojętym kontekstom.

Widzenie rzeczywistości człowieka współczesnego, żyjącego w połowie XX stulecia, jako nietragicznej zdaje się stale towarzyszyć Herbertowi na poszczególnych etapach rozwoju projektu dramatycznego. Co jednak podlega zmianie, to diagnoza przyczyn „wyjałowienia z tragizmu”. Inna w młodzieńczym utworze *Sokrates*.

Dramat, inna w *Jaskini filozofów*. We wszystkich zachowanych próbach dramatycznych obecny jest jeden znamieny motyw, „obsługujący” temat zaniku tragiczności: wyobrażenie komarów-małych Erynii. Przemiany tego motywu w toku pracy nad projektem dramatycznym są znaczące i wiele mówią o ewolucji Herbertowskiego poczucia „tragizmu niemożliwego”. Warto przyjrzeć im się dokładniej.

Komary i erynie – historia jednego motywu

Po raz pierwszy małe Erynie pojawiły się w „scenie alegorycznej”:

PRZEWODNICZĄCY

Więc powiadasz, że bałeś się śmierci?

SOKRATES

Tak, obywatele, każdy zdrowy człowiek boi się śmierci. Pomyślcie: jestem a potem mnie nie ma. Ani tu, ani tam, nigdzie. Ani trochę, ani nawet tak jak we śnie. Nie ma. Ale my jesteśmy. Wy jesteście i ja z wami jestem. Ja jestem, jestem, jestem, jestem (zachłystuje się tym słowem).

Obywatele: Wulgarny egzystencjalizm

S: To jedyna filozofia. To lekarstwo na malarię.

O: Milcz. Zamknąć okna

S: (odzyskuje przewagę) Tak, obywatele, to straszne słowa. Bogowie odeszli od nas – zostały małe Erynie – komary

Komary brzęczą

Obywatele: Milcz, milcz. Zamknijcie okna.

Sokrates sformułował pewną propozycję filozoficzną: losem człowieka jest trwać w zawieszeniu między przerażeniem niebytem i zachwytem nad bytem. A następnie odsłonił źródła takiej filozofii: samotność człowieka opuszczonego przez bogów. Filozofia egzystencjalna, to jest taka, która rodzi się z przerażenia niebytem i z tej trwogi ucieka w ekstatyczną pochwałę samego faktu istnienia, uznana zostaje przez Sokratesa za jedynie możliwą w zrujnowanym pejzażu ludzkiej myśli, jaki pozostał po „odejściu bogów”.

Proweniencja motywu „odejścia bogów” wydaje się dość oczywista. Z pewnością zaważył tutaj silny wpływ refleksji i stylistyki (może bardziej stylistyki?) Fryderyka Nietzschego. Herbert pod koniec lat czterdziestych i w początkach pięćdziesiątych był pilnym czytelnikiem dzieł niemieckiego filozofa, o czym najlepiej świadczą zapiski w notatnikach, w postaci obszernych cytatów, komentarzy i podsumowań¹⁴. Świadomość Sokratesa w „scenie alegorycznej” jest świadomością „postnietzscheańską”; tkwi w niej wiedza o „śmierci Boga”, która postawiła przed człowiekiem konieczność stworzenia własnego sensu egzystencjalnego. Zwróćmy jednak uwagę na to, co zmienia w sferze znaczeń tej sceny wyobrażenie komarów-małych Erynii jako motyw diagnozujący rzeczywistość po „śmierci Boga”. Dopóki Sokrates przedstawiał grozę śmierci, czyli grozę nieistnienia, obywatele zachowy-

¹³ E. Miodońska-Brookes *Mam ten dar bowiem...*, s. 149.

¹⁴ Por. Z. Herbert, H. Elzenberg *Korespondencja*, s. 28.

wali spokój. Dopiero wtargnięcie komarów-Erynii wywołuje przerażenie. Grozę budzi nie – opuszczenie ludzi przez bogów, nie dekonstrukcja religijnej wizji świata, ale raczej fakt, iż okazała się ona częściowa. Likwidacji podlega bowiem idea opatrności – ale nie idea kary. Człowiek nie może już odwołać się do opieki innej niż własna, nie może szukać przebaczenia poza światem ludzkim, ale może i powinien oczekiwać kary – za sam fakt istnienia. Instytucja kary zostaje wydrążona – znika bowiem jej sens moralny – a pozostaje to, co wedle religijnej wizji świata miało stanowić tylko sposób działania: cierpienie. Wpływ Nietzschego na myślowy kształt wczesnej próby dramatycznej jest więc tyleż silny, co ograniczony, jakby natychmiast natrafiał na opór, kontrę. W świecie Herberta niemożliwy wydaje się „skok w wiedzę radosną”, przejście od świadomości opuszczenia przez Boga do afirmacji niewinnego stawania się. Nie ma niewinności tam, gdzie są erynie – choćby pod postacią komarów.

Cóż jednak oznacza skarlenie groźnych demonów zemsty? Sądzę, iż zawarte tu zostało pewne przesłanie. Wyzucie z religijnej wizji świata jest też wyzuciem z prawdziwie wielkiej skali refleksji i wyobraźni. Orestesa, który naruszył prawo bogów, mogły ścigać czarne, groźne, antropomorficzne postaci. Bohaterów dramatu Herberta, żyjących pod pustym niebem, ścigają już tylko owady. Przejście od antropomorficznej postaci do mniej rozwiniętej formy bytu staje się jakby wizualizacją degradacji, jaką przeszedł świat po „śmierci Boga”. Czy jednak w pełni właściwe jest stwierdzenie, iż Erynie bohaterów dramatu to już tylko owady? Chyba należałoby skorygować: tylko i aż. Małe Erynie straciły dostojeństwo Erynii Orestesowych, ale zachowały pełną moc prześladowania ludzi. Innymi słowy: świat po „śmierci Boga” jest mniej wzniosły, ale nie mniej straszny. Co więcej, perspektywa religijna, jaką dysponował twórca *Oresteï*, pozwalała zachować nadzieję na przeistoczenie Erynii – w Eumenidy. Takiej nadziei i takiej perspektywy wydają się pozbawieni bohaterowie Herberta.

Wystarczy jednak zajrzeć do drugiego zachowanego rękopisu, do dialogów z notatnika, by zobaczyć, iż motyw małych Erynii zyskał szybko odmienne naświetlenie:

- Wieczór z domu nie można wychodzić. Całe chmury
- Pobożni mówią, że komary to erynie
- Mitologia zmalala, zmalęły erynie
- To i Zeus też mały za przeproszeniem jak tygodniowy prosiak.
- Inflacja obywateli na całej linii

Herbert zdecydował się tym razem osadzić motyw komarów-Erynii w innym kontekście leksykalnym i w odmiennej aurze emocjonalnej. Jeśli poprzednio inwazja komarów spotkała się z reakcją gwałtowną, wyrażoną panicznymi eksklamacjami, teraz jest ona przedmiotem narzekania – to już istotna zmiana. Dalej, widoczne jest odjęcie powagi: metamorfoza Erynii staje się efektem *buffo*, składnikiem „dekadencej” świadomości mieszczańskiej, zaczątkiem prymitywnego konceptu, który wyraża ogólną frustrację, pogardę dla rozpadających się instytucji religijno-państwowych.

Takie ujęcie tematu jest już wyraźnym krokiem w kierunku *Źaskini filozofów*, gdzie komary-Erynie nie są zjawiskiem, które mogłoby przerażać. „No, żegnam. Tępcie komary i idealizm” – rzuca na odchodnym Opiekun Zwłok. Możliwość tragizmu podlega więc bardzo drastycznej redukcji. Obecność Erynii, nawet skarlatych, oznacza przecież choćby cień poczucia winy, a tym samym szansę – na oczyszczenie. Przekreśla ją dopiero recepta tępego doktrynera, przyjęta z wyraźną ulgą przez Chórzystów, którzy mogą spokojnie oddać się grze w kości. Zwycięża ludzkość, ta zapowiedziana już w Prologu, ludzkość wyzwolona: od wątpliwości i sztuki.

CHÓRZYSTA I

Autor kazał przeprosić i powiedzieć, że odpowiedzi nie da. [...]

CHÓRZYSTA VI

I my, którzy sztukę godzenia się na wszystko doprowadziliśmy do szczytu, także z tym musimy się pogodzić.

CHÓRZYSTA I

Okolicznością łagodzącą jest fakt, że sztuka pochodzi z czasów zamierchłych.

CHÓRZYSTA II

Wtedy technika przesłuchań stała na niskim poziomie.

CHÓRZYSTA III

Sokrates dopiero wynalazł dialektykę.

CHÓRZYSTA IV

Praktyczny podręcznik dla sędziów śledczych został opracowany znacznie później.

CHÓRZYSTA V

Dlatego oskarżony tak długo się bronił.

CHÓRZYSTA VI

A głowa jego, wyrzucona na wysoki brzeg naszych czasów, ma zamazane rysy.

CHÓRZYSTA I

My nie zrobimy potomnym takiego kawału.

CHÓRZYSTA II

Wszyscy wysłani na tamtą stronę będą mieli do szyi przytwierdzony kamień z paragrafem, na który umarli. [...]

CHÓRZYSTA V

W ten sposób ludzkość wyzwolona będzie od dramatów i od sztuki, która rodzi się z wątplenia.

CHÓRZYSTA I

I zostanie tylko historia dowiedziona sposobem geometrycznym.

Cywilizacja triumfująca, uzbrojona przeciw Eryniom w środki owadobójcze, wyzbyta wszelkich duchowych ekscesów, radząca sobie doskonale bez pojęcia winy, bez wyrzutów sumienia. Pytanie zasadnicze i, jak uważam, płynące z tekstu Herberta brzmi: czy jeszcze ludzka? O ile bowiem w utworze młodzieńczym *Sokrates. Dramat* esencją grozy było „odejście bogów” i samotność człowieka, o tyle w *Źaskini filozofów* jest nią odczłowieczenie ludzkiego bytu. Tym samym dramat urasta do rangi jednej z najbardziej pesymistycznych wypowiedzi Zbigniewa Herberta na temat kondycji duchowej współczesnego człowieka. (Jako najbliższy kontekst wewnętrzny, ustanowiony w obrębie samej twórczości poety, wskazałbym tu wiersz *Bęben*). Świat zmierza nieuchronnie ku przerażającej epoce tryumfującego totali-

taryzmu, kiedy nad umysłami i duszami ludzkimi zapanuje niepodzielna Władza, co musi oznaczać jedno – śmierć sztuki. Niewątpliwie, Chór obarczony taką fatalistyczną, katastroficzną świadomością mógł stać się chórem cynicznym, zastępnym w pozycji parodii, tracąc legitymizację dla swego istnienia i swej misji.

Warto zastanowić się przez moment nad proveniencją tego rodzaju pesymizmu. Nie ulega bowiem wątpliwości, że prezentowane poglądy nie posiadają znamienia oryginalności. Pod rozwagę poddaje następujące inspiracje: Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Aldous Huxley. Witkacowskie przeczucie końca religii, filozofii, sztuki, metafizyki w obliczu ery zrównania, uspołecznienia, mechanizacji... Huxlejowska wizja nowego wspaniałego świata, w którym tradycja kultury europejskiej zostaje zapoznana, co jest ściśle związane z utratą samej esencji człowieczeństwa, poddanej medycznym i psychologicznym manipulacjom... Zapewne, myślenie polskiego katastrofisty i myślenie angielskiego antyutopisty nie jest tożsame, inne są uwarunkowania, konteksty. Chciałbym wszakże podkreślić, że obaj pisarze powinni zostać dostrzeżeni jako intelektualni patroni dramatu Herberta, w tym sensie, w jakim jest ów dramat pesymistyczną wizją procesu historycznego jako postępującej zagłady człowieczeństwa. Teza o takim patronacie ma na swoje poparcie określone dane i fakty. Że Herbert był zaznajomiony z twórczością Witkacego wydaje się oczywiste, a potwierdzeniem owego założenia są wzmianki i odniesienia do twórcy *Mqtwy* w felietonach z lat 1949–1957¹⁵. Co się tyczy Huxleya: polskie wydanie *The Brave New World* ukazało się w roku 1934 i można by formułować rozmaite domysły, czy utwór ten znalazł się w kręgu lektur Herberta – gdyby nie ciekawy passus z listu do Haliny Misiolkowej, datowanego na 31 stycznia 1952 roku: „Czytam także A. Huxleya *Muzyka nocą* takie świetne eseje o sztuce i nie o sztuce. Jego książkę *Nowy wspaniały świat* powinnaś koniecznie przeczytać, bo na czasie i jedna z tych, po których potomni będą rozpoznawali nasze zmierzwione twarze”¹⁶. Nasuwa się myśl, iż powstaniu *Jaskini filozofów* towarzyszyła podobna ambicja: stworzyć dzieło, po którym potomni rozpoznają zmierzwione twarze przodków.

Punkt dojścia: dramat niekonkluzywny

Próbowałem spojrzeć na wczesne próby Zbigniewa Herberta, a następnie na jego dzieło finalne w taki sposób, by po pierwsze: dostrzec *continuum* procesu twórczego, po drugie: zobaczyć jak kształtowało się i jak zmieniałoby myślenie poety o formie dramatycznej. Ambicja historiozoficzna, chęć znalezienia płaszczyzny porównania „czasu Sokratesa” i „współczesności” szybko zniechęciła Herberta do formuły „płaskiego” fresku widowiska historycznego. Ta sama ambicja stała się –

w moim mniemaniu – motywem sprawczym wielu poszukiwań dramaturgicznych, próbowania nowych konwencji i rozwiązań formalnych. Doprowadziła młodego autora do tak odmiennych modeli teatru, jak „scena alegoryczna”, utrzymana w rejestrze oniryczno-wizyjnym i „gra autotematyczna”. W dziele finalnym zebrane doświadczenia złożyły się w całość, zaś interakcja między refleksją historiozoficzną a sposobem kształtowania formy dramatycznej osiągnęła najwyższy stopień intensywności. Pesymistyczna wizja cywilizacyjna stała się bowiem źródłem zakwestionowania formy, i to formy najdoskonalszej, bo tragicznej. Na oczach czytelnika i widza teatralnego Herbert przeprowadził pokaz: proszę, są do dyspozycji gotowe materiały konstrukcyjne, prolog, epilog, chór, zachowały się konwencje dramaturgiczne i można je zastosować. A jednak, złożone razem, elementy te nie stworzą już całości. Jako rezultat wyłoniła się „tragedia” sama siebie podająca w wątpliwość, „forma nieczysta”, bo angażująca także konwencje o odmiennym rodowodzie kulturowym (por. „intermedium” jako nazwa jednego ze strukturalnych elementów dramatu Herberta). I tak właśnie, na sposób ironiczny, spełnił się wyrażany sześć lat wcześniej zamiar stworzenia dramatu „który z całą odwagą i świadomością stosuje konwencje dramatyczne, te, bez których nie można zrozumieć ani dramatu greckiego, ani misterium”¹⁷.

Przygoda z formą nie doprowadziła jednak Herberta do samej tylko negacji i destrukcji formalnej, to oczywiste. Mniej oczywiste jest jednak zrozumienie istoty tego, czym ostatecznie pod piórem Herberta stał się utwór o Sokratesie. Użyję tu skrótu: d r a m a t n i e k o n k l u z y w n y. Likwidacja autorytetów formalnych (konwencji, gatunku, struktur i instancji nadawczych, takich jak chór) sprawia, iż otwiera się pole dyskusji dla wielu wzajemnie sprzecznych racji, wizji świata, (w mniejszym stopniu, choć także) języków. Tej dyskusji nie należy puentować (czego nie mogła często zrozumieć krytyka literacka¹⁸), gdyż nie prowadzi ona, bo prowadzić nie może, do ostatecznego rezultatu myślowego, ale jest po prostu kształtem dynamicznego procesu myślenia.

¹⁷ Z. Herbert, J. Zawieyski *Korespondencja*, s. 26.

¹⁸ Komentatorzy *Jaskini filozofów* dokonali wielu rozpoznań, kluczowych dla zrozumienia sensu dramatu, bliższych i dalszych kontekstów, stosunku do źródeł, konstrukcyjnej logiki oraz miejsca utworu w całokształcie wypowiedzi artystycznej Zbigniewa Herberta. Zarazem jednak rysem charakterystycznym tego odbioru wydaje się być predylekcja do odnajdywania w utworze jakiegoś rodzaju przesłania filozoficznego, tezy światopoglądowej, z czym wiązało się często traktowanie protagonisty w kategoriach swoistego rezonera (tendencja ta zadziałała, w różnym nasileniu, w wielu dotychczasowych interpretacjach, bodaj najjaskrawszym przykładem jest klasyczny już artykuł Marty Piwińskiej *Zbigniew Herbert i jego dramaty*). Opisany modus interpretacji w sposób wyrazisty i świadomy uchyla dopiero analiza Haliny Filipowicz (*Szklane oczy Hery*), eksponująca niekoherencję (konstrukcji postaci, struktury dramatycznej, refleksji) jako główny walor tekstu Herberta.

¹⁵ Zob. Z. Herbert *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone: 1948-1998*, oprac. P. Kądziela, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001, s. 240, 313, 332, 493-494, 598-600.

¹⁶ Z. Herbert *Listy do muzyki...*, s. 65.

Interpretacje

W roku 1957, a więc już po publikacji *Jaskini filozofów*, Herbert napisał niewielki artykuł poświęcony sztuce Witkacego. Próbując scharakteryzować model dramaturgii genialnego zakopiańczyka, napisał wówczas coś, co w kontekście niedawno ukończonego dzieła własnego, wydaje się być niejawnym autokomentarzem:

dramat Witkiewicza jest w ścisłym tego słowa znaczeniu filozoficzny, gdzie głównym elementem akcji jest proces intelektualny, starcie tez i antytez, stawianie problemów i próba ich rozwiązania za pomocą argumentów, a nie psychologii czy przebiegu zdarzeń. [...] istotne węzły dramatyczne to są problemy [...] akcja polega na ostrzeliwaniu tych problemów przez różne stanowiska filozoficzne, a nie na perypetiach osób, które w końcu giną, a na scenie pozostają nierozwikłane zagadki i prowokujące tajemnice.¹⁹

Abstract

Mateusz ANTONIUK
Jagiellonian University (Kraków)

Zbigniew Herbert's adventure with the dramatic form. From a historical spectacle to a non-conclusive drama

An attempted reconstruction of the dramatist thread in Zbigniew Herbert's early literary works (1948-1956). The author has used the outcome of his archival enquiry that unveils the hitherto unpublished and uncommented dramatic attempts dated late 1940s. Observed is also *Jaskinia filozofów* ['The cave of philosophers'], a piece published in 1956.

The article aims at describing Z. Herbert's experience as a playwright in diachronic categories. It attempts at naming and describing the changes in the way the dramatic form was shaped, whilst also setting the line of evolution: from a historical spectacle through an oneiric convention, increasingly self-thematic tendencies, up to the final work, summarising the formal experiment that had been developing for some seven years. At the background of the analyses, the question emerges about the motivation and semantics of the dramaturgical forms and solutions.

Ewa Chudoba

Lapidarium Ryszarda Kapuścińskiego jako kolaż

Niemal zawsze geneza kolażu związana jest z doświadczeniem rozpadu świata, z doświadczeniem zużycia i dewaluacji jego form. Kolaż wyrasta z niemocy stworzenia czegoś *ex nihilo*. Autor *Hebanu* pisał: „Ktoś powiedział, że taka forma nasila się w momencie kryzysów literackich, kiedy jakaś forma się kończy, a inna się jeszcze nie zaczyna”¹.

Wszystkie definicje kolażu próbują sproblematyzować tę negatywność i jednocześnie pokazać, że nie jest ona istotą tego złożonego zjawiska. Wyjątkiem jest Marta Piwińska. Według badaczki kolaż nie jest twórczym środkiem manifestacji artystycznych wizji: jego domeną jest bełkot, wtórność i niezdarna imitacja. Kolaż nie tworzy układu sensownego, tym samym podkreśla swoją absurdalność i przypadkowość².

Ryszard Nycz kładzie nacisk na polimorficzność kolażu. Dialog jednostek – głosów zestawionych i powtarzanych, pochodzących z poszczególnych kontekstów, tworzy niespójny, wieloznaczny, metajęzykowy i intertekstualny układ o potencjalnym walorze symbolicznym³.

Wymienionych teoretyków łączy geneza kolażu, do której się odwołują. Przywołują najbardziej znaną jego definicję pochodzącą z pracy Maxa Ernsta z roku 1936 zatytułowanej: *Collages*. Oto ona: kolaż to „skojarzenie dwu realności, pozor-

¹ M. Cichy *Świat w kawałkach. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim*, „Gazeta Wyborcza”, 13 maja 1997, s. 2.

² Por. M. Piwińska *Różewicz albo technika collage’u*, „Dialog” 1963 nr 9, s. 88.

³ Por. R. Nycz *O kolażu tekstowym*, w: *Pogranicze i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Warszawa 1980, s. 214.

nie niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie sprzyjającej ich porozumieniu”⁴. Przykładem idealnie spełniającym kryteria tej definicji jest według jej autora spotkanie na stole operacyjnym parasola z maszyną do szycia. Ernst podkreśla również znaczenie samego procesu tworzenia kolażu. Szukanie nowych artystycznych rozwiązań i sposobów wyrazu jest bez wątpienia jego cechą dystynktywną. Najważniejszy jest jednak efekt końcowy, manifestujący się w nowo powstałej jakości (całości); wykorzystanie natomiast *ready-made’ów* (w przypadku Ernsta) czy fragmentów, wycinków (w większości przypadków), choć nowatorskie, nie może być celem samym w sobie i nie jest istotą działania artysty.

Główną zatem cechą kolażu jest jego zdolność do przetwarzania negatywnego źródła, z którego wyrasta, w ostatecznie pozytywny rezultat. Można ten proces przedstawić za pomocą dwóch ząbających się składowych: pierwsza akcentuje tworzenie kolażu z materiału, istniejącego wcześniej oraz kierunek owego tworzenia od fragmentów do całości; druga składowa kładzie nacisk na to, że kolaż, powstały z chaotycznego materiału bazowego, jest próbą zrozumienia i uporządkowania owego materiału w ramach nowej całości.

1. Budowanie kolażu z materiału istniejącego wcześniej [niemożność kreacji *ex nihilo*], czyli tworzenie całości z fragmentów.

2. Materiał bazowy chaotyczny. Kolaż próbą jego uporządkowania i zrozumienia.

Te dwa złożone czynniki nie wyczerpują jednakowoż definicji kolażu. Kolaż – otwarta forma przejściowa, będąca reakcją na rozpad świata i na życie poetyckie⁵ – jest ponadto, pod pewnymi względami, palimpsestem sztuki i rzeczywistości⁶, jak zauważa Nycz. Dla niektórych twórców doświadczenie świata ma kluczowe znaczenie dla ostatecznego kształtu kolażu i to nie tylko w sensie negatywnym. (W przypadku Kapuścińskiego czynnikiem pozytywnym i inspirującym do kolażowania są podróże). Spojrzenie w przeszłość również pozwala wzbogacić proponowaną definicję.

Geneza współczesnego kolażu związana jest z eksperymentami kubistów. Kubistyczne *papiers collés* mają swoje źródło w nowym ujmowaniu rzeczywistości i odkryciu, że przestrzeń nie jest daną formą naoczności, ale czymś do stworzenia. Kolaż, wykorzystujący zarówno tapety, gazety, papier, metal, jak i płótno oraz farbę, wskazuje na nieuchwytność i wielowymiarowość przestrzeni. Tworzyć przestrzeń i malować można wszystkim; również tak niezwykłymi przedmiotami, jak: fajki, znaczki pocztowe, widokówki itd.⁷

Integralną częścią procesu powstawania kolażu było również fotografowanie. Kolaże, często tworzone naprędce i z niezbyt solidnych materiałów, fotografowa-

no, chcąc niejako wzmocnić ich status ontyczny. Susan Sontag, teoretyczka fotografii, zauważyła ponadto, że fotografia ma wiele cech wspólnych z kolażem. Nowy sposób postrzegania świata i subiektywizm owego widzenia tworzą krótką listę wspólnych atrybutów⁸. Zarówno kolaż, jak i fotografia szybko przestały być marginalnymi i czysto eksperymentatorskimi dziedzinami sztuki. Kubiści podkreślali znaczenie obu tych technik; przede wszystkim dlatego, że w tworzeniu przestrzeni i w sposobie patrzenia dorównywały artystyczną skutecznością innym, tradycyjnie uznanym dziedzinom sztuki, na przykład malarstwu.

Fotokolaż jako zapowiedź kolażu

Jeżeli rzeczywiście jest tak, że kolaż stanowi reakcję na rozpad ram i form świata, to stosowanie tej techniki pisarskiej przez Kapuścińskiego nie powinno dziwić. Autor *Hebanu* wyznał, że dla kogoś, kto przeżył wojnę, ona nigdy się nie kończy⁹. Ten rodzaj doświadczenia jest, jeśli można tak powiedzieć, negatywną predyspozycją do tworzenia kolażu. Czynnikiem pozytywnym, wytaczającym bardziej światłomie taki kierunek artystycznych rozwiązań, jest m.in. fotografowanie.

Kapuściński fotografuje od 1956 roku. W roku 1989 miał czwartą wystawę indywidualną swoich prac – *Fotocollage*. Weszły do niej zarówno zdjęcia z rodzinnego Pińska, jak i portrety murzyńskich kobiet i dzieci oraz sceny wojenne. Jak każdy kolaż, daje się ona oglądać na wiele sposobów. Każdy z fotograficznych obrazów „mógłby właściwie służyć za punkt wyjścia samodzielnego wątku, ale ich połączenie wydobywa ukrytą treść głębszą, łącząc je operuje skrótem, syntezą”¹⁰. Jego tematem jest „indywidualne widzenie człowieka, jego losu na ziemi”. Migawkowe ujęcie scen z życia człowieka, relacje z podróży i ostatecznie – szukanie „śladu człowieka w kosmogonii wszechświata”¹¹. Kilkanaście zdjęć – wszak to pył z wielkiej mgławicy, jaką jest życie człowieka, ale montując z nich kolaż, autor chce dotrzeć choć do cienia całości.

Kapuściński jest mistrzem fotografii. Aparat fotograficzny jest jedynym narzędziem używanym przez pisarza przy zbieraniu materiałów do książek. Zbigniew Bauer zauważa, że strukturze fotografii są podporządkowane jego najgłośniejsze książki: *Cesarz*, *Szachinszach*, *Imperium*, a także (choć w mniejszym stopniu) *Heban*¹². I dalej: „To m.in. w ten właśnie sposób manifestuje się przekonanie, iż świat

⁴ M. Ernst *Collages*, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picarda*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 493.

⁵ R. Nycz *O kolażu tekstowym*, s. 227.

⁶ R. Nycz *Sylwyy współczesne*, Kraków 1996, s. 151.

⁷ Por. M. Porębski *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986, s. 84.

⁸ Ponadto Sontag zauważyła, że fotografia najlepiej pokazała, jak skrzyżować maszynę do szycia z parasolem. Por. S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 53.

⁹ Por. K. Wolny-Zmorzyński *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2004, s. 17.

¹⁰ M. Kuc *Fotocollage*, „Tygodnik Kulturalny” 1989 nr 28, s. 12.

¹¹ Tamże, s. 12.

¹² Z. Bauer *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001, s. 28.

poznajemy w błyskach, w chwilach, niemal w spazmatycznych doznaniach łączności z tym, co widzialne i co ukryte – by poprzez włączenie owych momentów w różnorakie procedury semiotyzacji nadać im wymiar uniwersalny”¹³. I choć autor *Cesarza* w katalogu do wystawy *Fotocollage* podkreśla, że pisanie i fotografowanie to dla niego dwie odrębne sprawy, to jednak, jak słusznie zauważa Monika Kuc: „akcentowanie tego rodzaju różnic nie składa się na prawdę bezwzględną o jego twórczości”¹⁴.

Kapuściński jest świadom swojego warsztatu. Pisze: „Podróże, lektury i refleksje – to trzy źródła, z których czerpię, kiedy piszę, one stanowią moje tworzywo. Poza tym pomagają mi jeszcze: sporadycznie uprawiana poezja oraz fotografowanie”¹⁵ [L, 210]. Nie mniej świadom jest wyzwania formy, którą wybiera. Tytuł omawianej wyżej wystawy nie jest przypadkowy. Pod wieloma względami stanowi ona zapowiedź *Lapidariów*, których pierwsza część ukaże się niedługo potem. Autor *Hebanu* wielokrotnie w tekście swojego cyklu pisze wprost o kolażu, omawiając różnorakie jego wcielenia we współczesnym świecie. Maski, pod którymi chowa się kolaż, to: *fusion*, czyli stapianie [L, 173-174]; zszywanie [L IV, 79] oraz montaż [L, 376] i fotokolaż [L, 196]. W najnowszym szóstym *Lapidarium*, które ukazało się już po śmierci Autora, Kapuściński odkrywa hypnematy jako jeszcze jeden odpowiednik kolażu:

W swojej książce *Szaletstwo i literatura* Michel Foucault pisze o hypnematatach: [...] to księgi rachunkowe, rejestry publiczne, zapiski prywatne służące do utrwalania rzeczy ulotnych... Zapisywano w nich cytaty, fragmenty dzieł, przykłady i opisy zdarzeń, których było się świadkiem lub o których czytano, refleksje i przemyślenia, jakie usłyszano lub właśnie przyszły komuś do głowy. [L VI, 67]

Wszystkim tym wcieleniom Kapuściński, pisarz i fotografik, przyznaje pozycję równorzędną do kolażu¹⁶. Autor przekonany o migotliwej i nieuchwytniej naturze współczesnego świata, znajduje również u pisarzy starszych generacji, takich jak Zofia Nałkowska czy Debora Vogiel, kolażowe próby poradzenia sobie z wielowymiarowością rzeczywistości [odpowiednio: L, 154 i L, 196]. Nie zmierzam bynajmniej do tezy, że *Lapidaria* są kolażem, ponieważ autor świadom jest problematyki kolażu i często ją podejmuje. Stwierdzenie takie pozwala jednako-

¹³ Tamże, s. 28-29.

¹⁴ M. Kuc *Fotocollage*, s. 12.

¹⁵ Wszystkie cytaty i odniesienia do *Lapidariów* lokalizowane będą na podstawie następujących wydań: *Lapidaria*, Warszawa 1997, obejmujące: *Lapidarium*, *Lapidarium II* i *Lapidarium III*; *Lapidarium IV*, Warszawa 2002; *Lapidarium V*, Warszawa 2002; *Lapidarium VI*, Warszawa 2007 i oznaczane będą w tekście odpowiednio: L, L IV, L V, L VI. Po przecinku umieszczony będzie numer strony.

¹⁶ Por. R. Nycz *O kolażu tekstowym*, s. 215, który sytuuje montaż w pozycji podrzędnej do kolażu.

woż widzieć kolaż u Kapuścińskiego jako przemyślane artystyczne przedsięwzięcie, które autor nie tylko realizuje, ale również analizuje.

Kapuściński nadaje swojemu cyklowi tytuł *Lapidarium*. Czy to kolejna maska kolażu? Raczej ukłon w stronę starożytności, której autor *Cesarza* był miłośnikiem. Samo słowo „lapidarium” „oznacza miejsce, gdzie składa się znalezione kamienie [„lapis” to rzecz jasna kamień], szczątki rzeźb i fragmenty budowli” [L, ostatnia strona okładki]. Tytuł cyklu wskazywać może ponadto na antyk jako na czas, kiedy to pojawiły się po raz pierwszy w znaczącym stopniu te cechy ludzkiej aktywności, które później zdecydowały, że „Obraz współczesnego świata ma naturę kolażu: różne racjonalne elementy składają się na irracjonalną całość. Kolaż – jest to być może jedyna metoda opisanie i przedstawienia współczesnego świata w całej jego zaskakującej, gwałtownej i piętrzącej się różnorodności” [L, 321].

Dziennik i autobiografia

Kapuściński jest zafascynowany dziennikiem intymnym jako gatunkiem literackim. Wielokrotnie na przestrzeni całego cyklu autor relacjonuje swoje lektury, zawsze pod pewnym określonym kątem, tak czyni z dziennikiem Gide’a czy Lechonia. Innym razem umieszcza dziennikowy cytat w funkcji motto bądź aforyzmu: żeby wymienić fragmenty z Tadeusza Makowskiego czy Anny Iwaszkiewicz. Nie ulega wątpliwości, że ilość dzienników, do których odwołuje się autor *Cesarza* jest imponująca. Są wśród nich żelazne pozycje kanonu diarystycznego zarówno literatury polskiej [Żeromski, Nałkowska – to tylko przykładowa para, w ostatnim, szóstym *Lapidarium* Kapuściński skrupulatnie wypisuje cytaty z dziennika Dąbrowskiej w jednym tomie *Życie moje cudowne*, L VI, 17, 18, 19], jak i światowej [Julien Green czy Katherine Mansfield].

W parze z fascynacją dziennikiem idzie fascynacja formą spójną i pamięcią. Kapuściński jednak zdaje sobie sprawę, że w dobie współczesnej dziennik intymny nie może przekonująco oddać migotliwości świata, ponieważ „Wszystkiego na świecie jest coraz więcej. Przede wszystkim jest coraz więcej ludzi. Ale też coraz więcej samochodów. Coraz więcej głodu, ale także więcej zasobów. I wątpliwości. Jest wreszcie coraz więcej nazw, coraz więcej informacji” [L, 309].

Zmieniała się również pamięć człowieka współczesnego, który nie potrafi już relacjonować przeszłości w sposób linearny i dokładny. Kapuściński zmianę tę przedstawia w następujący sposób:

Dewaluacja dat, nazwisk, danych, relacji. W narastającym i gęstniejącym potoku informacji wszystko się zaciera, traci znaczenie, wypada z pamięci [L, 338]. I dalej: Nie ma jednej pamięci. Każda pamięć pamięta, co innego i pamięta inaczej [L, 338]. Pamięć własnej przeszłości: wielka przepaść. Coś tam majaczy na dnie. Jakies drobiny. Punkty. Drgania. Gdzieniedzie. Zniekształcone. Zamazane. Nieczytelne [L, 419].

Autor *Hebanu* sprzeciwia się temu stanowi rzeczy. Pragnie pamiętać. Stara się więc nie nagrywać rozmów, nie notować spostrzeżeń, żyjąc, przykładowo, we wspólnocie plemiennej, którą chce poznać. A tak ujmuje to Zbigniew Bauer¹⁷:

Oszczędnie korzysta też autor *Cesarza* – książki opartej przecież na monologach rozmaitych postaci – z kasetowego magnetofonu, podkreślając rolę własnej pamięci, jako najlepszego magazynu najistotniejszych (a więc w naturalny sposób wyselekcjonowanych) danych. A oto słowa samego autora: – Czy używa pan magnetofonu? – Nigdy. – A notuje pan rozmowę, w czasie jej trwania? – Staram się tego unikać. Przecież wiedza, literatura, historia były wiekami przekazywane ustnie. Te ustne przekazy przecież zapamiętywano, jako że ludzie nie umieli pisać. A więc zapamiętywanie, a nie zapisywanie było przez lwią część dziejów sposobem utrwalania i przekazywania opowieści, mitów, dziejów. [L IV, 126]

W fascynacji dziennikiem intymnym jako gatunkiem znaleźć można echa tęsknoty za czymś niemożliwym do zaistnienia. Im bardziej Kapuściński oddaje się lekturze dzienników, tym bardziej daje *implicite* wyraz niemożności stworzenia swojego osobistego dziennika. Ilość spraw i rzeczy, które dziennik współczesny powinien ujmować jest zbyt duża, żeby je udźwignąć, nie tracąc własnego ciężaru gatunkowego. Wobec tego Kapuściński umieszcza jako jeden ze składników swojego kolażu fragmenty „jakby z dziennika”. „7 września 2001 Rano – badanie. Dowiedziałem się, że mam coś w lewej nerce. Lekarz żegnając się ze mną miał zafrasowaną minę i nie patrzył mi w oczy” [L IV, 74]. One to, jak również wspomnienia z dzieciństwa i młodości oraz osobisty komentarz, sprawiają, że *Lapidaria* mieszczą się w kręgu autobiograficznym. Oto cytat: „Pochodzę z Polesia, które było najbiedniejszą częścią Polski – i być może – Europy. Wcześniej utraciłem «kraj lat dziecinnych», do którego nie wolno mi było wrócić przez czterdzieści lat” [L IV, 52]. Można dlatego mówić o referencjalnym pakcie autobiograficznym, który autor zawiera z czytelnikami. Świadczyłby on o tym, że Kapuściński jest narratorem, bohaterem i autorem utworu – „Pakt autobiograficzny polega na uznaniu wewnątrz tekstu tej tożsamości odsyłającej w końcu do nazwiska autora na okładce”¹⁸ i że dostarcza prawdziwych informacji na temat rzeczywistości. Pakt ów może być interpretowany jako płaszczyzna porozumienia, jak chce Ernst, wszystkich elementów kolażu.

Kapuściński, dzięki umieszczeniu kręgu autobiograficznemu w Lapidaryjnym kolażu, dokonuje pewnego istotnego odkrycia. Uświadamia czytelnikowi, że autobiografia przestała być tworem monolitycznym. Co więcej, tylko wycinek jest w stanie powiedzieć coś dojmującego o nas samych, a całość biografii prezentuje się jedynie we fragmentarycznym skupieniu.

¹⁷ Z. Bauer *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, s. 28.

¹⁸ P. Leujene *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001, s. 45.

Podróż

Jednym ze stałych komponentów dzieła Kapuścińskiego są podróże. Podczas gdy autor *Hebanu* daje szczegółowe świadectwo swoich podróży w dziełach reportażowych, to w *Lapidariach* dostarcza czytelnikom swoistej filozofii podróżowania. Częściej obcujemy z refleksjami autora dotyczącymi stylu jego podróżowania niż z relacjami podróżnika. Twórca *Cesarza* przyznaje, że jego doświadczenie podróżnicze jest tak wielkie, że, chcąc je zapisać, musiałby poświęcić się wyłącznie temu. W *Lapidariach* rezygnuje więc z rejestrowania na rzecz refleksyjnego uchwycenia swojej postawy i celów jako podróżnika.

Podróż Kapuścińskiego jest przeciwieństwem podróży turystycznej¹⁹. Nastawiona jest na wniknięcie w kulturę, w której autor przebywa, na wejście w relację z jej przedstawicielami opartą na więzi braterstwa:

Trzy razy przemierzałem Saharę z mieszkańcami pustyni, raz z grupą koczowników, na którą natknąłem się zupełnie przypadkowo. Nie mogliśmy się porozumieć językowo, ale pozostaliśmy razem. Nie zamienialiśmy ze sobą słów, ale dzieliliśmy doświadczenie przyjaźni, braterstwa. Nagle pozostało niezwykle mocne odczucie, że twoi bracia i siostry są wszędzie, ale ty po prostu nie zdajesz sobie sprawy z ich egzystencji – cudowne uczucie. [L, 231]

Początkowo reporterowi nie chodzi o rozumienie, ale o sam udział. Aby uczestniczyć, nie wolno pozwolić sobie na „obce” zachowanie. Takie reakcje burzą autentyczność kontaktu. Kapuściński stara się więc całkowicie wniknąć w społeczność, w której przebywa. Nie używa zatem magnetofonu, zapamiętuje jak najwięcej, jest uważny:

Pierwszym źródłem jest więc podróż, traktowana jako eksploracja, odkrywanie, wysiłek badawczy. Podróżę w poszukiwaniu prawdy, a nie odpężenia. Chcę zbliżyć się do napotkanej rzeczywistości. Zobaczyć ją, poznać, zrozumieć. Jest to zajęcie wymagające ciągłej koncentracji, a zarazem ciągłego otwarcia, aby jak najwięcej wchłonąć, przeżyć, zapamiętać. [L, 210]

Dla Kapuścińskiego bycie reporterem oznacza nie tylko wykonywanie zawodu, ale przede wszystkim postawę życiową, wymagającą pewnej określonej konstytucji psychicznej. Charakteryzują ją trzy cnoty: wiedza, umiejętność i ustosunkowanie się do innych [L V, 107].

Nawet przebywając w miejscach cywilizacyjnie bliskich Europejczykowi, autor *Imperium*, dzięki owej postawie życiowej, obserwuje i bada ich specyfikę. W najnowszym *Lapidarium* Kapuściński zamieszcza refleksje z podróży do USA. Po bliższym kontakcie z Ameryką (Autor przemierza wiele kilometrów samotnie samochodem) Kapuściński zauważa dualizm świata, do którego przybył: istnieje bowiem Ameryka miast i Ameryka prowincji, Ameryka telewizji i kultury popular-

¹⁹ Tak ujął to autor podczas naszego spotkania w Warszawie w czerwcu 2004.

nej oraz Ameryka ekskluzywnej literatury, jest Ameryka oficjalna i Ameryka życia codziennego [L VI, 20-35]. Wszystko to w scenerii skrajnie niezrozumiałej i obcej dla przybysza z Europy: kilometry dróg, połacie przestrzeni całkowicie wyludnionej skonstrastowane są z wielkimi miastami i gigantomanią we wszystkim. Tak zaprezentowany rozdział „amerykański” z ostatniego *Lapidarium* jest świadectwem, że Kapuściński nigdy nie rezygnuje z postawy poznawczej: jest ona tak samo ważna, kiedy jako reporter przebywa w afrykańskiej wiosce i kiedy jako pisarz przybywa do Ameryki.

Jak widać powyżej, Kapuściński porusza się po ziemi nie tylko z koczownikami. Korzysta ze zdobyczy cywilizacji, uprawia tym samym podróż globalną. Jeździ pociągami i korzysta z samolotów, a trasa jego planetarnej podróży biegnie niemal przez wszystkie zakątki świata: Warszawa – Bruksela – Nowy Jork – Filadelfia – Toronto – Calgary – Filadelfia – Los Angeles – Boston – Nowy Jork – Jeddah – Kigali – Entebbe – Soroti – Kampala – Bruksela – Warszawa.

Jeśli wynikiem podróży rozumiejącej, sprzeciwiającej się powierzchownej turystyce, jest reportaż antymedialny, to zapisem podróży planetarnej jest *Lapidarium*. Jest to rzecz jasna zapis fragmentaryczny, zapis próbujący oddać szybkość poruszania się nowoczesnymi środkami komunikacji. Zapis, który na innych zasadach niż reportaż, próbuje oddać naturę świata i ludzi go zamieszkujących. Zapis ten, który ma charakter kolażowego zestawienia, pokazuje, że świat nie jest już miejscem tajemniczych eskapad, wymagających długich przygotowań: „Świat skurczył się, przestrzeń została pokonana, straciła tajemnicę” [L V, 111].

Powstawanie kolażu

Jednym z bardziej istotnych cech *Lapidarium* jest operowanie cytatem. Na końcu każdej części swojego cyklu Autor podaje bibliografię dzieł, które wykorzystał przy komponowaniu całości. Dominują szeroko znane dzieła z zakresu eseistyki, historii i socjologii. Obecne są również książki filozoficzne, poezja, biografistyka i listy. Zdarzają się reportaże i wspomnienia oraz książki o sztuce: „Jeżeli chce się swoim tekstom nadać walor kubistyczny, trzeba rozszerzyć swój punkt widzenia o dodatkowe światy i perspektywy. Dlatego używam dużo cytatów” [L, 210]. Mają one pogłębiać refleksję autorską, ilustrować myśli bądź stanowić asumpt do snucia dalszych spostrzeżeń. Cytat z Virginii Woolf jest pretekstem do krótkich obserwacji pisarza [L V, 118]. Częste wykorzystywanie cytatów i to w obszernych fragmentach przywoływać może na myśl centon²⁰. W przeciwieństwie jednak do antycznych kompozycji cytaty Kapuścińskiego nie należą do rozpoznawalnych

²⁰ „Centon to utwór skomponowany z cytatów wyjętych z innych dzieł, najczęściej klasycznych, dobrze znanych odbiorcy i łatwo rozpoznawalnych. [...] Najbardziej znane centony czerpały przede wszystkim z dzieł Homera i Wergiliusza. Obok treści swawolnych przedstawiały tematy poważne, religijne i budujące, np. życie Chrystusa”. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1988, s. 69.

skrzydlatych słów czy znanych każdemu humaniście wyimków z literatury pięknej. Nie tworzą one również scalonego układu czy narracji. Funkcjonują w rozproszeniu, przetykane są notatkami, uwagami podróżnika i czujnego obserwatora współczesności. Dopiero razem z pozostałymi składowymi kolażu prezentują się jako różnorodna, mozaikowata całość. To samo rzecz jasna dotyczy wcześniej scharakteryzowanych komponentów kolażu.

Cała istota kolażu polega na tym, że ujawnia on swoje walory w odpowiednim ułożeniu wcześniej wyselekcjonowanych komponentów. Jego cechą dystynktywną nie jest fragmentaryzowanie, lecz scalanie elementów tak pozornie do siebie nie pasujących jak, przykładowo, autobiograficzne wyznanie z cytatem z Maxa Webera. Trzeba zaznaczyć, że autorowi *Hebanu* artystyczne przedsięwzięcie, jakim jest kolaż, udaje się z powodzeniem.

Pierwszym etapem jego powstawania jest gromadzenie materiału bazowego. Pisarz zapisuje sobie na różnorakich kartkach, notesach, zeszytach myśli, uwagi, spostrzeżenia, cytaty, komentarze i notatki z lektur, rozmów itd. „W pracowni artysty najlepiej widzimy proces tworzenia, jako wysiłek fizyczny [...] wytwarzanie rzeczy, które mają swój rozmiar i wagę, swoją namacalną konkretność. (Dla pisarza odpowiednikiem będą bruliony, notatki, konspekty, zapisany papier)” [L, 235]. Następnie interesujące Autora zapiski są wycinane i układane w grupy tematyczne. W międzyczasie jeszcze pisarz wyrzuca te, które nie wzbudziły jego aprobaty. Dalej przepisuje ułożone fragmenty i ostatecznie, zgodnie z obraną koncepcją, komponuje je w całość²¹. Tekst układa w małe rozdziały, których poszczególne całości tekstowe dobrane są ze względu na problematykę lub prezentowane miejsce.

Kryterium stosowanym przez Kapuścińskiego przy wyborze fragmentów jest kryterium prozatorskiej dynamiki. Tekst musi oddychać: obok elementów istotnych powinny znajdować się mniej ważne; obok oryginalnych i godnych uwagi – lżejsze. Myśl czytelnika nie może bowiem być wyłącznie karmiona elementami tak samo ważnymi czy interesującymi. Zbyt wielkie spiętrzenie rarytasów, stężenie języka, zagęszczenie obrazów nie jest korzystne. Autor pisze: „Proza nadmierne esencjonalna nuży i męczy. Żaden umysł nie jest w stanie przebywać bez przerwy na szczytach. Każda dobra proza wymaga momentów słabszych, potrzebuje nawet trochę kiczu, żeby chwilę odprężyć się, odpocząć, rozluźnić uwagę, przejść się po równym, łagodnym terenie” [L IV, 85-86].

Kapuściński posługuje się również techniką polifonizacji rozdziałów. Wybrany przez Autora temat prezentowany jest z kilku punktów widzenia. Zabieg ten ukazuje wielowymiarowość problemu oraz pozwala mu zaistnieć w różnych kontekstach. Przeanalizujmy jeden wybrany rozdział: L V, 90-96:

Szesnaście tekstowych zapisów koncentruje się wokół problemu sztuki. Punktem wyjścia jest myśl Cassirera: „Prawdziwa sztuka nie jest naśladowaniem, lecz odkrywaniem rzeczywistości (1)”, dla której Kapuściński znajduje kontrprzykład

²¹ Na podstawie rozmowy z autorem w czerwcu 2004.

w kulturze masowej (2). Potem, stosując zasadę prozatorskiej dynamiki, pisarz przechodzi do myśli powszechnie znanej, że sztuka jest dialogiem (3). Zaraz jednak zmienia się charakter rozdziału i w części czwartej pojawia się ton osobisty w refleksji o sztuce amerykańskiej i pisarzach amerykańskich (4). Część następną stanowi jej kontynuację, w której pisarz relacjonuje słowa Wieseltiera – informatora w kwestii sztuki amerykańskiej. Podejmuje on zagadnienie prowincjonalizmu wielkich miast (5). We fragmencie kolejnym przyglądamy się sztuce amerykańskiej z punktu widzenia George’a Andreu’a z Wydawnictwa Knopf (6). Dalej problem sztuki dawnej zostaje zderzony ze sztuką współczesną (7). W części dziesiątej oraz czternastej znajdują się odpowiednio: cytaty – aforyzmy z książki Jerzego Wolffa *Wybrańcy sztuk* (10) oraz dłuższy cytat z eseju Jeanette Winterson *O sztuce* (14). Problematyka sztuki w ogóle podejmowany jest jeszcze tylko we fragmencie dziewiątym (9).

Drugi równorzędny człon tego mini-kolażu układa się w ciąg przykładowych problemów związanych ze sztuką. Autor przedstawia refleksje dyrektora Luwru na temat tłumów, które rok rocznie odwiedzają tę galerię sztuki (8). W zapisie z siódmego kwietnia 2002 pisze o anonimowości w bizantyjskim malarstwie ikonowym (12). Dalej czyni wzmiankę na temat znaczenia baletu w Rosji (13). We wcześniejszym fragmencie wyraża swój podziw dla Couberta (11). Cały rozdział domykają rozważania na temat postmodernizmu (15) oraz opis grabieży dworów ziemianstwa poleskiego z towarzyszącą jej refleksją o bezsensownym ginięciu i rozpadzie bezcennych przedmiotów (16).

Istotne jest spostrzeżenie, że początkowo *Lapidaria* nie były zawsze tworzone w myśl rygorów prozatorskiej dynamiki. Wczesne kompozycje operują dłuższymi całościami i nie są bynajmniej lapidarne. Rozdziały powstałe na początku cyklu są dłuższe niż te z *Lapidarium VI*. Bez wątpienia całość cyklu przechodzi pewnego rodzaju krystalizację. Początkowo są *Lapidaria* po prostu zbiorem notatek, podczas gdy z czasem stają się coraz bardziej przemyślaną konstrukcją, rządzącą się swoją dynamiką. Michał Cichy konstatuje: „Niby kalejdoskop, a naprawdę żelazna kompozycja”²².

Pochwała *Lapidariów*

Ryszard Kapuściński z całym zaangażowaniem podejmuje wyzwanie, które stawia przed nim kolaż, a które można ująć w następująco: (względna) swoboda formy nie przekłada się na swobodę treści. O jego *Lapidariach* możemy powiedzieć: „nieznośne, niepoważne, demokratyczne, egalitarne – bo mówią jedno: do problemów świata możemy podejść, od razu od dowolnego miejsca”²³.

Jeden z głównych problemów rzeczywistości polega na nadmiernym jej rozdrobnieniu i fragmentaryzacji. Świat rozpoznajemy w błysku flesza, lecz poznaje-

my jedynie, próbując owe błyski złożyć w całość. Kapuściński wybiera całości, które rozpoznaje jako swoje, osobiste i coś mówiące. Lecz żeby zrozumieć siebie i świat, który jawi się jako chaos, ciżba, zgiełk i hałas, składa je ze sobą, zestawia, tworzy ciągi kompozycji, na niejasnych do końca dla nas zasadach osobistych skojarzeń, wzruszeń i przypomnień. Jedną kompozycję dokłada do drugiej i następnej, tworząc wielką kompozycję, wielki kolaż.

Z napierającego ze wszystkich stron świata, którego nie sposób zrozumieć w całości, wybiera i składa racjonalną część. Jakby w swym dziele chciał odwrócić to, co mówił o świecie, że: „różne racjonalne elementy składają się na irracjonalną całość”. Fotografia pomaga mu w tym. Ze swoich rozproszonych fotografii, robi jedną wielką fotografię²⁴ – fotografię – planetarną, obejmującą, m.in. takie miejsca, jak: Warszawa–Bruksela–Nowy Jork–Filadelfia–Toronto–Calgary–Filadelfia–Los Angeles–Boston–Nowy Jork–Jeddah–Kigali–Entebbe–Soroti–Kampala–Bruksela–Warszawa.

Konsekwencja, z jaką Kapuściński tworzył *Lapidaria* i dokładność, którą wkładał w ich komponowanie, wynikają z chęci zrozumienia świata. Jego chaotyczna natura daje się najlepiej uchwycić poprzez kolaż – jedną z nielicznych awangardowych form, która wpisała się w postmodernistyczną rzeczywistość i, jak dowiódł mistrz reportażu, jest czytelna. Co więcej, swoją postawą jako pisarza, który z zapalem obserwuje świat i odkrywa go na nowo w każdych okolicznościach, pokazał, że zrozumienie chociażby fragmentu rzeczywistości, bez oczekiwania na ostateczne konkluzje, jest rzeczą najważniejszą: *Navigare necesse est, vivere non est necesse*²⁵ [L VI, 145] i że jeszcze wiele przed nami.

Bibliografia

Teksty źródłowe:

1. R. Kapuściński *Lapidaria*, Warszawa 2003.
2. R. Kapuściński *Lapidarium IV*, Warszawa 2002.
3. R. Kapuściński *Lapidarium V*, Warszawa 2002.
4. R. Kapuściński *Lapidarium VI*, Warszawa 2007.

Opracowania:

1. Z. Bauer *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001.

²⁴ Takie ujęcie jest w opozycji do Z. Bauera, por. *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, s. 29.

²⁵ Ten fragment z Plutarcha jest jednym z najbardziej znanych cytatów starożytności. Nadal uważam jednak, że Kapuściński umieszcza w swym dziele przede wszystkim cytaty szerzej nieznanne, a wnoszącego powiew nowości do doświadczenia twórcy i odbiorcy – wyjątek i w tym przypadku potwierdza regułę.

²² M. Cichy *Świat w kawalkach*, „Książki. Gazeta Wyborcza”, nr 5 (62), s. 2.

²³ J. Jarniewicz *Pstre piękno wyspy*, „Gazeta Wyborcza”, 15 maja 2003, s. 17.

2. M. Ernst *Collages*, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picarda*, oprac. E. Grab-ska, H. Morawska, Warszawa 1977.
3. M. Hopfinger *W laboratorium sztuki XX wieku*, Warszawa 1993.
4. P. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bar-toszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001.
5. R. Nycz *O kolażu tekstowym*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieśli-kowska, J. Sławiński, Warszawa 1980.
6. R. Nycz *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
7. M. Porębski *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986.
8. R. Kapuściński *Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*, Katowice 1997.
9. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossoliń-skich, 1988.
10. S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
11. K. Wolny-Zmorzyński *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Próba interpretacji*, Kraków 1998.
12. K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2004.

Czasopisma:

1. M. Cichy *Świat w kawałkach. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim*, „Książki. Ga-zeta Wyborcza” nr 5 (62).
2. J. Jarniewicz *Pstre piękno wysp*, „Książki. Gazeta Wyborcza”, 15 maja 2003, s. 17.
3. G. Kalinowski *Ryszarda Kapuścińskiego opisywanie świata*, „Kwartalnik Artystycz-ny” 1998 nr 2.
4. M. Kuc *Fotocollage*, „Tygodnik Kulturalny” 1989 nr 28.
5. M. Piwińska *Różewicz albo technika collage'u*, „Dialog” 1963, nr 9.

Abstract

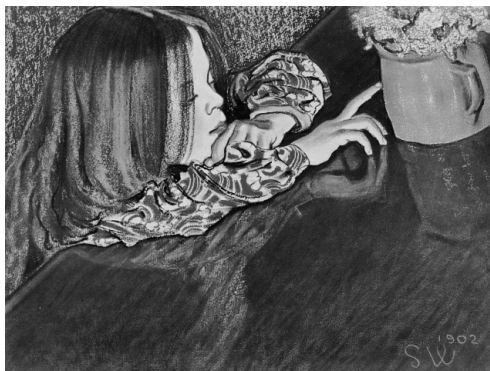
Ewa CHUDOBA
Jagiellonian University (Kraków)

Ryszard Kapuściński's *Lapidarium* as a collage

This article attempts at a comprehensive interpretation of the cycle written by the Polish writer and reporter who has died this year. Presenting the areas of artistic activity which were fundamental to the building of Mr. Kapuściński's original vision of the world, including photography, travel, personal afterthought, the author's intent is to prove that the multipli-city and apparent incoherence of the literary raw material have enabled Kapuściński to aptly and persuasively describe the nature of our contemporary time. The world seen by this author as a collage makes him put pieces of reality into a whole that merges incongruent elements, showing them in a new and understanding perspective.

Wojciech BAŁUS

Dziecko-tajemnica. Stanisława Wyspiańskiego *Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami*



1. Stanisław Wyspiański,
Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami,
1902, pastel, Muzeum Narodowe w Krakowie
(Foto: Muzeum)

lona bujnymi, długimi, kasztanowymi włosami i jej ramiona w niebieskim ubranku z czerwonym deseniem. Reszta postaci Helenki niknie za blatem i w powodzi włosów. Dziecko wsparło brodę na krawędzi stołu, na kciuku lewej dłoni, zaś rękę prawą wysunęło przed siebie, trzema zewnętrznymi palcami dotykając blatu, pal-

W roku 1902 Stanisław Wyspiański narysował pastel przedstawiający dziewczynkę siedzącą przed dzbanuszką z kwiatami. Zdaniem Zdzisława Kępińskiego jest to portret siedmioletniej wówczas córki artysty, Helenki (il. 1)¹. Ciemny blat stołu zajmuje znaczną część powierzchni dzieła. Jego wypolerowana tafla rozciąga się wzdłuż całej dolnej i prawej pionowej krawędzi pastelu, natomiast z lewej wznosi się ostra diagonalą ku górze. W trójkącie powyżej linii kończącej blat a granicami obrazu widoczna jest okrągła główka dziewczynki, oko-

Bałus Dziecko-tajemnica.

cem wskazującym muskając stojący w prawym górnym rogu obrazu dzbanek z drobnymi, niebieskimi kwiatami niezapominajek. Ponieważ na całą scenę patrzymy z pewnej wysokości, dzbanek wydaje się przechylony. Wydaje się, że oczy dziewczynki są zamknięte, choć raczej należy przyjąć, że jedynie zmrużyła ona powieki i przez ich wąskie szparki spogląda na palec wędrujący po powierzchni dzbanka. Koncentracja całej przedstawionej sceny na pierwszym planie powoduje, że przestrzeń za Helenką nie istnieje dla obserwatora, zamieniając się w obrazie w płaskie, jednolite brązowe tło.

Zdzisław Kępiński z typową dla siebie łatwością odnalazł zbliżone kompozycyjnie do pastelu Wyspiańskiego dzieło Paula Gauguina, powstałe w roku 1888 (il. 2)². Warto zestawić oba obrazy. Na płótnie Francuza stół zajmuje więcej miej-



2. Paul Gauguin,
Martwa natura z owocami, dzbanem i podpartą głową,
1888, ol./pl., Moskwa, Muzeum im. Puszkina
(Foto: Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ)

jaski i gruszek na paterze z prawej, połączone z wysokim punktem patrzenia, powodują, iż wzrok odbiorcy koncentruje się na stole pomiędzy owymi granicami a wieńczącym je czarnym dzbankiem pośrodku górnej partii obrazu. Główka dziewczynki znajduje się poza owym polem. Także jej wzrok skierowany jest w inną stronę, pomiędzy naczynia z owocami. Dzieło Gauguina prezentuje typowo postimpresjonistyczną relację modelowego widza z dziełem, w której następuje rozpad wewnętrznej jednolitości perspektyw patrzenia, gdzie zatem spojrzenie widza i postaci przedstawionej przestają mieć ze sobą cokolwiek wspólnego³.

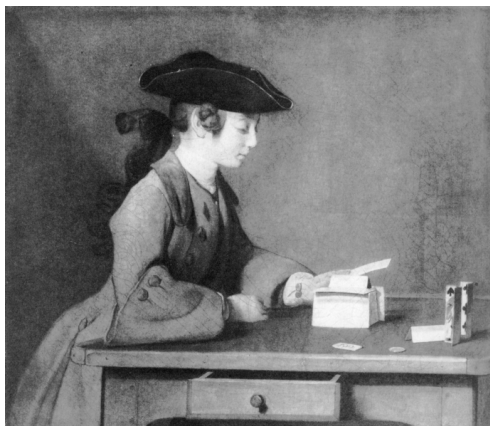
Wyspiański pozornie postępuje podobnie. Arbitralnie wykadrowany stół, „przewracający się” dzbanek z częściowo jedynie widocznymi kwiatami, „ucię-

² Tamże, s. 152 i il. 128.

³ W. Kemp *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, s. 86-102.

¹ Z. Kępiński *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 152.

ta” od góry głowa dziecka z rękami pozbawionymi łączności z tułowiem i płaska plama tła składają się na zespół chwytów niewątpliwie zaczerpniętych z postimpresjonistycznego malarstwa francuskiego. Także modelowy odbiorca posadowiony został ponad dziewczynką, a jego wzrok kieruje się w inną stronę niż jej. Jednakże mniejsza niż u Gauguina powierzchnia stołu oraz zdecydowanie większa postać dziecka budują tradycyjną, tzn. typową jeszcze dla pierwszej połowy XIX wieku, perspektywę patrzenia. Pusty blat nie tyle dzieli, co raczej łączy obserwatora z Helenką. Nasz wzrok bez przeszkód biegnie ku niej po wypolerowanym drewnie. Obcięcie kwiatów, brak tła oraz ukazanie wyłącznie głowy i rąk dziewczynki pozwalają na koncentrację na temacie obrazu, którym jest kontemplacja dzbanka przez dziecko.



3. Jean-Baptiste-Siméon Chardin,
Domku z kart,
ok. 1741, ol./pł., Londyn, National Gallery
(Foto: Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ)

Różnica kierunków patrzenia modelowego widza i Helenki służy uzmysłowieniu naturalności i intymności przedstawionej sceny. Choć jesteśmy od bohaterki na wyciągnięcie ręki, przy końcu tego samego stołu, nie jest ona świadoma naszej obecności. Pewna swej samotności w pomieszczeniu, spokojnie patrzy na dzbanek i dotyka jego powierzchni. Taki sposób komponowania pojawił się na szerszą skalę w pierwszej połowie XVIII wieku. Szczególną uwagę należy zwrócić na obrazy Jean-Baptiste-Siméona Chardina, o których bracia Goncourtowie napisali, że dają nieporównywalne z innymi dziełami

„wrażenie intymnej prawdy”⁴. W *Domku z kart* z około 1741 roku (il. 3) siedzący przy stole bokiem do widza chłopiec całkowicie pochłonięty jest ustawianiem dużej budowli z trzymanej w ręce talii. Odbiorca czuje się jak podglądacz, w nieuprawniony sposób wkraczający w świat dziecka. Teoretyczną podbudowę takiemu ukazywaniu rzeczywistości dał Denis Diderot w *Paradoksie o aktorze*. Postulował tam, aby gra w teatrze toczyła się ze świadomością, jakby scena wyposażona była w czwartą ścianę, odgradzającą widzów. Przedstawienie nie powinno w żaden bezpośredni sposób odwoływać się do odbiorcy⁵.

⁴ E. i J. de Goncourt *Sztuka XVIII wieku*, przeł. i oprac. J. Guze, Warszawa 1981, s. 51.

⁵ M. Fried *Absorption nad Theatricality. Painting nad Beholder in the Age of Diderot*, Chicago–London 1988.

Ukazywanie wewnętrznego, niezakłócanego żadnym zwrotem ku widzowi, skupienia na przedstawianej czynności lub scenie trwało w malarstwie wieku XIX – na przemian z dążeniami do jawnej teatralizacji – aż do wystąpienia Maneta⁶. Młodszy od autora *Baru w Folies Bergères* Wyspiański nie poszedł jednak ani za typową dla impresjonistów wizją człowieka, wyobcowanego przez anonimowość wielkomiejskiej cywilizacji, ani za dostrzeżoną u Gauguina „dystrakcją” postimpresjonistów. Powraca on do klarowności i spokoju obrazów Chardina. Czyni to jednak z pobudek innych niż opisane przez Diderota. Nie dąży bowiem wyłącznie do prawdziwości ukazanej sceny, lecz pyta o naturę dziecka i granice poznania drugiego człowieka.

Rozważając istotę postrzegania, Edward Abramowski pisał:

Oto, kiedy widzę na przykład „jabłko”, sprawa rozwinięcia się tego wrażenia w percepcję każe domyślać się całej serii niedostrzeganych bezpośrednio zajęć psychicznych. Naprzód – czucie wzrokowe, pochodzące od bodźca zewnętrznego, jako pierwszy warunek postrzeżenia przedmiotu [...]. Ażeby jednak czucie mogło odegrać swą rolę jądra kształtującego całkiem już świadomy i myślowo dający się ujmować fakt postrzeżenia przedmiotu, musi ono podlec wzmacniającemu i wyborczemu działaniu uwagi, które spośród wielu różnych składników zaciemnionego pola odczuwania wydobywa je na jasny punkt świadomości.⁷

Helenka patrzy na dzbanek, ale przede wszystkim go dotyka. Wzrok od starożytności uważany był za najwyższy z wszystkich zmysłów, jak bowiem zauważył Arystoteles w pierwszym zdaniu *Metafizyki* „wszyscy ludzie z natury dążą do poznania, czego dowodem jest ich umiłowanie zmysłów [...]”, a zwłaszcza ponad wszystkie inne dla wzroku⁸. Jednakże już Kartezjusz obok wzroku postawił dotyk, traktując ten drugi zmysł jako najmniej zwodniczy ze wszystkich⁹. Wzrok i dotyk, stanowiące bazę dla jakości „optycznych” i „haptycznych” sztuki, stały się też podstawą teorii rozwoju artystycznego, opracowywanej na przełomie XIX i XX wieku przez Aloisa Riegla¹⁰.

Helenka zatem odbiera dzbanek za pomocą dotyku i zapewne wzroku. Czyni to poprzez akt uwagi, zasygnalizowany z jednej strony półprzymkniętymi oczami, skoncentrowanymi wyłącznie na patrzeniu w jeden punkt, z drugiej zaś układem prawej ręki, przypominającym odwrócony gest Boga z malowideł Michała Anioła

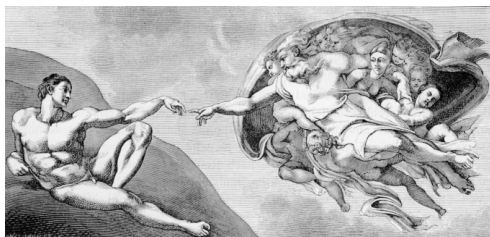
⁶ Tamże, Courbet's Realism, Chicago–London 1990, s. 6-46.

⁷ E. Abramowski *Dwulicowy charakter postrzeżeń*, w: tegoż *Metafizyka doświadczalna i inne pisma*, oprac. S. Borzym, Warszawa 1980, s. 258.

⁸ Arystoteles *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, w: tegoż *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990, 980a (s. 615).

⁹ E. Rewers, *Od doświadczania po doświadczenie „niewinny” dotyk nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 50.

¹⁰ M. Olin *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park 1992, s. 132-137.



4. Michał Anioł,
Stworzenie Adama,
fresk ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej,
wg A. Springer *Raffaël und Michelangelo*,
Leipzig 1878

i XVII-wiecznego holenderskiego portretu grupowego¹¹. Natomiast w praktyce malarzkiej *fin-de-siècle*'u skupienie i koncentracja na ściśle określonym czynie lub zjawisku zagościły obok wzmiankowanej powyżej „dystrakcji”¹². Postrzeżenie nie kończy się jednak na uważnym odbiorze bodźców zmysłowych. Można je określić, stwierdzał Abramowski, jako stan „złożony z dwóch pierwiastków: realnego i idealnego. Realnym pierwiastkiem jest wrażenie, pochodzące z podniety zewnętrznej i wzmocnione aktem uwagi, idealnym jest obraz pamięciowy, wywołany siłą poddawczą (sugestywną) wrażenia, [...] rodzaj modelu, poczerpniętego z zasobu doświadczeń minionych”¹³. W obrazie Wyspiańskiego ukazany został jedynie „realny” wymiar postrzeżenia – dotyk, spojrzenie i uwaga. Czy malarstwo w ogóle dysponuje środkami zdolnymi do ukazania pracy wrażenia i pamięci? Prawdopodobnie nie, warto jednak zapytać, co w miejsce „idealnej” części postrzeżenia znalazło się w pastelach krakowskiego artysty.

Pomiędzy dziewczynką a dzbankiem istnieje ścisła relacja. Położenie głowy Helenki i różowego gliniaka niedaleko naprzeciwległych rogów obrazu oraz obcięcie obu tych elementów od góry, sugeruje jakieś podobieństwo. W przetłumaczonej na język polski *Filozofii Schopenhauera* Theodula Ribota znalazł się, w rozdziale dotyczącym teorii poznania, fragment z *Memorabilien, Briefe und Nachlassstücke* niemieckiego myśliciela:

Dwie rzeczy miałem przed sobą, dwa ciała ważne, kształtów prawidłowych, ładnie wyglądające. Jednym z nich była waza jaspisowa z ozdobami i uchami złotymi; drugim – ciało organiczne, człowiek. Podziwiałem je przez długi czas z zewnątrz, w końcu zaś poprosiłem towarzyszącego mi geniusza, aby pozwolił przeniknąć ich wewnątrz. Zezwolił na to i w wazie nie znalazłem nic oprócz ucisku ciężkości i jakiegoś ciemnego, niewyraźnego

na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie delikatne muśnięcie palca wskazującego Stwórcy budzi Adama do życia (il. 4). Uwaga, to drugi ze wskazanych przez Abramowskiego elementów postrzeżenia. Nie była ona tematem obcym w kulturze przełomu wieków. W teorii sporo pisał o niej wzmiankowany już Riegl, odnosząc ją jednak nie do tyle dzieł mu współczesnych, co do sztuki Europy Północnej, głównie do XVI-

go dążenia jej części, które w rozumieniu moim, oznaczałem nazwą spoistości i powinowactwa; ale kiedyś przeniknął przedmiot drugi, jakież było zdziwienie moje i jak opowiedzieć, co zobaczyłem. Czarodziejskie baśnie nie miały w sobie nic bardziej niewiarygodnego. Na łonie tego przedmiotu, albo raczej w górnej jego części, zwanej głową, który na zewnątrz wydawał się takim samym przedmiotem jak inne, określonym w przestrzeni, mającym swą wagę itp. znalazłem co, ni mniej ni więcej – świat cały, z jego bezmiarą przestrzeni, w którym zawiera się wszystko, oraz z bezmiarem czasu, w którym wszystko się porusza, z cudowną różnorodnością rzeczy, wypełniających przestrzeń i czas, a nadto, co niedorzecznym się wyda prawie, ujrzałem tam siebie, przechadzającego się tu i ówdzie... Tak jest, oto co odkryłem w tym przedmiocie, wielkości zaledwie sporego owocu, w przedmiocie, który kat może zmieścić jednym cięciem, pograżając w mrokach cały świat, jaki się w nim zawiera.¹⁴

Głowę i dzbanek (*resp.* wazę) można ze sobą porównać. Obie formy są swoistymi naczyniami, przeznaczonymi na pomieszczenie określonej zawartości. Helenka poprzez wsparty wagą dotyk i ogląd dokonuje aktu poznania dzbanka. Odkrywa jego materialną strukturę: gładkość materii, jej spoistość, barwę i temperaturę. Może zajrzeć do środka, by stwierdzić, jak wlewa się wodę i umieszcza kwiaty. Postrzeżenie dzbanka i jego poznanie są w gruncie rzeczy banalne. Nie tylko Helenka, ale przede wszystkim widz oglądający obraz dowiadyuje się o namalowanym naczyniu bardzo dużo, ma bowiem wgląd w jego górną część, z której wystają niezapominajki. Co innego natomiast z głową dziewczynki. Jej zawartość jest dla nas całkowicie niedostępna. Koncentrację dziecka na dzbanku odczytywać musimy jako działanie wewnętrznego świata – świata wrażeń, myśli i doznań, które jednak są całkowicie zamknięte w środku jaźni. Przymknięte powieki jedynie wzmacniają poczucie niedostępności owej „twierdzy”. Bez pomocy schopenhauerowskiego geniusza sforsować się jej nie da, a przecież wiemy, że postać ta stanowi jedynie figurę retoryczną w tekście filozofa. Pastel Wyspiańskiego mówi o niemożności dogłębego poznania drugiego człowieka.

Dzieci weszły w obszar sztuki europejskiej dopiero w okresie romantyzmu. Straciły wtedy ostatecznie swój społeczny status „małych dorosłych”, jaki znamy np. z portretów hiszpańskich infantek Diego Vélasqueza i stały się interesujące same przez się. Romantyzm uczynił z dziecka symbol niewinności, istnienia bliższego naturze i rewelatora świata nadmysłowego. Druga połowa XIX stulecia przyniosła pierwsze badania psychologiczne nad istotą początkowych stadiów życia i pytanie o to, czy dziecko jest już pełnym człowiekiem. Dla okresu pozytywizmu liczyła się przede wszystkim dojrzałość, jej zaprzeczenie było więc co najwyżej etapem dochodzenia do stadium dorosłości. Zresztą teoria ewolucji ofiarowała model ontogenezy jako powtórzenie filogenezy. Stąd w studiach nad dzieciństwem zwracano uwagę na zjawiska, które potwierdzić miały powtarzanie przez dzieci kolejnych stadiów cywilizacyjnego rozwoju ludzkości (np. zabawa łukiem przez

¹¹ Tamże, s. 155-169.

¹² W. Kemp *Introduction*, w: A. Riegl *The Group Portraiture of Holland*, przeł. E.M. Kain, D. Britt, Los Angeles 1999, s. 15-24.

¹³ E. Abramowski *Dwulicowy charakter postrzeżeń...*, s. 259.

¹⁴ T. Ribot *Filozofia Schopenhauera*, przeł. J.K. Potocki, Warszawa 1892, s. 51. – Na cytata ten zwrócił uwagę Marian Stala w książce *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 236.

chłopców jako odpowiednik pierwotnego myśliwego). Na przełomie wieków odkryto ciemne cechy dzieciństwa. Freud i inni badacze wskazywali na seksualizm okresu wczesnej młodości, zaczęto też pisać o okrucieństwie nieletnich. Jednocześnie w sztuce pojawiła się figura dziecka noszącego w sobie brzemię doświadczonych życiem starości, paradoksalna postać istoty przedwcześnie dojrzałej i strapionej¹⁵.

Obraz dziecka, jaki wyłania się z analizowanego portretu Wyspiańskiego, akcentuje inne cechy wczesnej młodości. Przede wszystkim ukazane zostało wielkie zainteresowanie dziewczynki światem, który ją otacza. Już Baudelaire pisał, że:

powrót do zdrowia jest jak gdyby powrotem do dzieciństwa. Rekonwalescent, podobnie jak dziecko, posiada w najwyższym stopniu zdolność interesowania się rzeczami najbardziej pospoliczymi z pozoru. Wróćmy na chwilę wyobraźnią do najwcześniejszych wrażeń młodości, a ujrzymy, że mają one szczególny związek z wrażeniami o żywych barwach, których doznaliśmy później wskutek choroby fizycznej, pod warunkiem, że ta choroba nie naruszyła naszych władz duchowych. Dla dziecka wszystko jest *n o w o ś c i ą*; jest ono zawsze *p i j a n e*.¹⁶

Jednocześnie to zainteresowanie światem nie jest bezrefleksyjne. Akt uwagi i przyłknięcie oczu sygnalizują toczące się wewnątrz procesy psychiczne i duchowe. Helenka jest w pełni osobą, ma swój świat, swoje przemyślenia, uczucia oraz przeżycia. Janusz Korczak zauważał: „«Prawdziwym» nie jest tylko dziecko skaczące na jednej nodze, ale i roztrząsające tajemnice przedziwnej bajki życia”¹⁷. Wyspiański traktuje małych ludzi *p e r s o n a l i s t y c z n i e*. Helenka jest indywidualum. Zawartość jej głowy pozostaje nieprzenikniona, co jednakże tylko potwierdza – wbrew pozytywistom – całkowite człowieczeństwo dziecka. Z jednej strony objawia ono swą witalność, z drugiej natomiast uzewnętrznia fakt posiadania własnych, nigdy w pełni niedocieczonych myśli.

Chęć ukazania pełnego człowieczeństwa dzieci zaprowadziła jednak Wyspiańskiego do posłużenia się chwytami artystycznymi typowymi dla wizerunków dorosłych. Taki charakter ma ręka Helenki w analizowanym obrazie, będąca odwróceniem gestu Boga Stwórcy, melancholijne podparcie brody i policzka dłonią przez małego Józia Feldmana, pełne napięcia zaciśnięcie palców rąk na brodzie i wargach przez chłopca z pistoletami, wzniesione ku górze zamyślane, ale i oczekujące na coś oczy Helenki z portretu z 1900 roku, nawiązujące do ikonografii świętych niewiast, a także częsty motyw wzroku uciekającego od widza gdzieś w bok i jednocześnie w dal, jak w portrecie dziewczynki w niebieskim kapeluszu¹⁸. Uży-

¹⁵ Ph. Ariès *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1995; A. Czabanowska-Wróbel *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

¹⁶ Ch. Baudelaire *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 315.

¹⁷ J. Korczak *Jak kochać dziecko*; cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel *Dziecko...*, s. 55.

¹⁸ M. Romanowska *Stanisław Wyspiański*, Kraków [b. s.], il. na s. 133, 89, 84 i 67.

cie owych stereotypowych formuł artystycznych można by nazwać maskami dorosłości. Pojęcie to jednak źle się kojarzy w odniesieniu do Wyspiańskiego. Maski zostały przez artystę wprowadzone do *Wyzwolenia* w jednoznacznie negatywnej funkcji. Wierszowane didaskalia rozpoczynające akt drugi dramatu nie pozostawiają co do tego żadnej wątpliwości:

*W tym akcie maski znaczyć mają
takich, co myśl swą ukrywają
i nigdy jej nie stawiają jasno,
cudzą jest, czyli ich jest własną.*¹⁹

W dalszej części didaskaliów Wyspiański precyzuje jednak, że negatywne wartościowanie odnosi się jedynie do masek, które na stałe przywarły do człowieka. Takie zasłony są wyrazem obumarcia życia duchowego, zredukowanego do ciągłej konieczności kłamstwa:

*Lecz nie znać nigdy z takiej twarzy,
co w myślach skrycie człowiek waży.
Zastygłe kłatwą jej oblicze
w zygzaki runów tajemnicze.
Człowiek, z myślenia ciągłą walką,
tragiczną staje się tu lalką,
zamaskowany maską stałą,
jakby bez duszy było ciało.*²⁰

Kultura europejska zna jednak i inne pojęcie maski. Teatralna maska grecka nie ukrywała bohatera, lecz wręcz przeciwnie – wyrażała jego naturę; jak pisał Roland Barthes „maska to sens w stanie absolutnie czystym”²¹. Od greckiego słowa ją określającego, *prosopon* (a może od etruskiego *fersu*, co znaczy to samo), ukute zostało w Rzymie słowo *persona*, określające istotę człowieka, czyli osobę²². Ujmując dzieci w pozach zbliżonych do dorosłych, Wyspiański nie zarzuca im kłamstwa. Owszem, od młodości interesowały go naśladowcze, aktorskie zdolności najmłodszych. W liście z Amiens pisał do Lucjana Rydla: „Na stopniach katedry wysokich i na jej balustradach kamiennych zawsze wiele dzieciaków wyprawiających różne fi-

¹⁹ S. Wyspiański *Wyzwolenie*, Kraków 1959 (S. Wyspiański *Dzieła zebrane*, t. 5), akt II, w. 1-4 (s. 59). Zob. też: E. Miodońska-Brookes „Tragedia Edypa” i „tragedie drobnoustrojów”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości. Głosy do „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*, w: tejsze „Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 152.

²⁰ S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, w. 17-24 (s. 59-60).

²¹ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 60.

²² M. Mauss *Pojęcie osoby*, w: tegoż *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, Warszawa 2001, s. 361-387, zwł. 377; N. Lobkowicz *O pojęciu osoby*, w: tegoż *Czas kryzysu, czas przełomu*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1996, s. 92.

gle, bawiących się, śmiejących i beczących na przemiany. Znoszą tam swoje lalki, stołki, zabawki i odgrywają najprzeróżniejsze pantomimy, jak wcale dobrzy aktorzy”²³. Ale w portretach mniej istotne było dla niego czyste naśladownictwo dorosłych przez dzieci. Melancholia, zamyślenie, tęskne oczekiwanie, delikatny gest ręki uchwycić miały coś z istoty chłopców i dziewczynek, jakiś rys ich wewnętrznej natury. Natura ta pozostawała wprawdzie nie do końca jawna, bo skryta w głębinach jaźni, niemniej jednak objawiała się jakoś na zewnątrz miną lub pozą. Dorosłość owych „masek” wskazywać więc miała naprawdę – prawdę o osobowym, myślącym, czującym i zindywidualizowanym bytowaniu dziecka.

Abstract

Wojciech BAŁUS
Jagiellonian University (Kraków)

Child: a mystery. Stanisław Wyspiański's *A girl in front of a pitcher with flowers*

S. Wyspiański's painting *Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami* [*A girl in front of a pitcher with flowers*] shows a completely concentrated girl observing a jug standing in front of her on the table. Much in the manner Chardin did in 18th century, the Polish artist intended to create an intimate scene of contemplation of an object. Using a psychological term, a condition of this sort should be named an 'act of attention'. Thus, the child so shown becomes a person having an internal life, a phenomenon mostly neglected at the turn of 20th century, as usually, children tended to be perceived as entirely spiritually dependent beings. The visual juxtaposition of the head and the jar is close to Schopenhauer's text from *Memorabilien, Briefe und Nachlassstücke*. The German thinker compared the human head to a vessel whose content was inaccessible to observers. The girl is watching the jug, touches it gently with her hand, but the thinking processes in her mind remain completely unknown. The painting poses a question of the nature of child and the limits of cognising other human beings.

²³ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. Leon Płoszewski, Maria Rydlowa, Kraków 1979, t. 1 (Stanisław Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2), s. 115.

Grzegorz PIOTROWSKI

Podwójny świat Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza

Pisze German Ritz:

Pisarstwo kobiece czy wręcz homoseksualne godzi w ontologię tego, co literackie, jest dopuszczalne najwyżej jako etykieta literatury użytkowej o charakterze emancypacyjnym lub pornograficznym. [...] Męski dyskurs podaje się za neutralny dyskurs kultury, tzn. jest utożsamiany z kulturą. Dyskurs kobiecy albo homoseksualny utrwała się w świadomości jako inność w kulturze, dyskurs męski zaś (heteroseksualny) musi się okazać – w ich odbiciu – konstruktem. Tym samym traci swoją pilnie strzeżoną rolę tego, co istnieje od zawsze.

Odzwierciedlenie tego, co homoseksualne w kulturze, pozwala zdynamizować i zradykalizować odkrycie, że wszelka seksualność jawi się w kulturze zawsze tylko jako konstrukt. Pożądanie homoseksualne podważa koncepcję naturalności (którą w XIX-wiecznym męskim wyobrażeniu uosabiała kobieta) i walczy z niemotą narzuconą mu w ramach tej koncepcji przez kulturę męską. Tożsamość kobieca generuje się w poszukiwaniu własnego ja, tożsamość homoseksualna – w odzyskiwaniu języka.¹

Właśnie: w o d z y s k i w a n i u, często – w długim procesie odzyskiwania. W tekstach homoseksualnych² Jarosława Iwaszkiewicza³ proces ten nigdy nie zo-

¹ G. Ritz *Iwaszkiewicz, Breza, Mach: Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, w: tegoż *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 177-178.

² Przez (tzw.) tekst homoseksualny rozumiem – za Germanem Ritzem – tekst swoisty z uwagi na specyfikę dyskursu, na dystynktywną, psychoseksualną, społeczną

stał zamknięty, uwieńczony odzyskaniem języka⁴. Tożsamość homoseksualna nie przemówi tu pełnym głosem, temat męskiej miłości – innego pożądania nie objawi się w sposób otwarty, neutralny czy naturalny. Będzie ukazywany nie wprost, maskowany, sugerowany, skrywany w podtekście, będzie – niekiedy – rzekomo „jawny” bądź też właśnie „neutralny”, ale nawet wtedy, zawsze, uwikłany w sieć splątanych czy wręcz sprzecznych intencji nadawczych, wyrażony poprzez specyficzne tryby wypowiedzi, odbiegające od tego, co można by uznać za „styl zerowy” literatury w danym okresie.

W opowiadaniu *Nauczyciel* drastyczności odważnego obyczajowo tematu kryją się całkiem długo za „parawanem” mocno tradycyjnej, realistycznej, jak sądzę, celowo jakby nieco „anachronicznej”, „dziewiętnastowiecznej” – chciałoby się niemal powiedzieć – narracji. Stosuje w niej autor-narrator różne zabiegi retencyjne, opóźniające odkrycie tajemnicy tytułowego bohatera i sprowokowanej przezeń – przynajmniej po części – homoseksualnej inicjacji jego podopiecznych. Jednocześnie zabiegi te podtrzymują niespokojny nastrój oczekiwania na finałowe rozwiązanie, dla uważnego czytelnika chyba jednak spodziewane i oczywiste. Wymowa pewnych chwytów jest bowiem dość jasna – nie bez powodu na przykład narrator zwraca uwagę na czerwony pas Ilka, *corpus delicti* i swego rodzaju fetysz, który odnajdzie się w pokoju nauczyciela. Zastanawia tu – w ramach narracji pierwszoosobowej – duży naddatek kunsztownej „literackości” (stylizacja, suspens, mowa

i kulturową, konstrukcję autora w tekście. Biografia prywatna oraz stematyzowanie nie mają tu decydującego znaczenia, aczkolwiek są istotne. Zastrzeżenie to jest konieczne, ponieważ poruszamy się po grząskim gruncie, w obszarze milczenia lub zaprzeczania, bowiem „jeśli [...] chodzi o tekst homoseksualny, który nie miałby charakteru emancypacyjnego, to jego autorzy i czytelnicy jeszcze gwałtowniej (niż autorki tekstów kobiecych – G.P.) zapierają się własnej estetyki”. *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, w: tegoż *Niż w labiryncie pożądania...*, s. 54. Działu tu silna obawa przed otwarciem perspektywy biografistycznej. Niebezpieczeństwo kryje się też w powierzchownym zrównaniu homoseksualności tekstu wyłącznie z jego homoerotycznym stematyzowaniem; tutaj istnieje ryzyko zarówno zbyt pochopnej, homoseksualnej kwalifikacji tekstu z „neutralnym” tematem męskiej miłości, jak i wykluczenia możliwości takiej kwalifikacji (i interpretacji) w wypadku tekstów tematycznie niehomoseksualnych (*Panny z Wilka, Kochankowie z Marony*).

³ Kluczowy w wypadku niektórych pisarzy – zakonspirowanych gejów – podział na teksty „oficjalne, literackie” i „prywatne, użytkowe”, odzwierciedlający różnicę poetyk-światopoglądów, nie odpowiada, moim zdaniem, dynamice twórczości Iwaszkiewicza. Twórczość ta w całości podlega podobnym mechanizmom, choć oczywiście działają one z różnym „natężeniem” (w *Dzienniku* na przykład problematyka homoseksualna jest wyrażona bardziej bezpośrednio) i w jednolity sposób interpretuje świat.

⁴ Podobnie jak u wielu pisarzy z pokolenia Iwaszkiewicza. Por. R. Koropeczy *Konstrukcje homoseksualizmu w „Dzienniku” Jana Lechonia (Próba innej lektury)*, przeł. J. Niżyńska, „Teksty Drugie” 1996 nr 4, s. 165 n.

ezopowa, zmienny dystans narratora, metaforyczny język). Ukazuje on samego narratora w specjalnym świetle. Prowadzący finezyjną grę z czytelnikiem, grę ze swoją pamięcią i pamięci tej literacką wizją, musi być wszak albo pisarzem (to otwiera perspektywę autobiograficzną), albo z jakichś względów nie może przedstawić epizodu z dzieciństwa w sposób beznamiętny, choć usilnie stara się sprawić takie wrażenie. Epizod ten urasta jednak – z jakich powodów? – do rangi ważnego doświadczenia w jego osobistej biografii. „Nieraz potem wspominałem tego człowieka” (I, 290⁵) – mówi o nauczycielu.

Inna gra toczy się w opowiadaniu *Przyjaciele*, jednym z bardziej gęstych tekstów Iwaszkiewicza, który wydaje się swego rodzaju *pendant* do późniejszego o lat kilka *Zygryda* (oczywiście jest to *pendant* bardziej tematyczne – ideowe niż formalne)⁶. W tym wielkim dialogu – „allegrze sonatowym” – konfrontuje autor dwa główne, kontrastowe tematy, tytułowych przyjaciół, których różni niemal wszystko: wiek, pozycja społeczna, doświadczenie, charakter, temperament, zainteresowania, światopogląd, proveniencja estetyczna... W toku burzliwej konfrontacji na tle kilku „kontrtematów” (ksiądz Gallieni, pani Janiszewska, Jadzia, Grzech), oświetlających główny plan dyskusji innym jeszcze światłem, oba tematy podlegają różnorodnym przemianom i mutacjom, wchodzą ze sobą w reakcje, chwilami niemalże aż do zatracenia swoistych cech i – jednak – katastrofy obu bohaterów. Otóż w opowiadaniu tym – nazwijmy je, pół żartem, pół serio, „mini-*Lalką* dwudziestolecia międzywojennego” – Iwaszkiewicz próbuje jakby strategii otwartości. Ale specyficzna to otwartość: uprzedza atak, wywołuje „wstydlivy” problem, jednocześnie natychmiast mu zaprzecza:

- Czy wiesz, jaka opinia panuje o mnie w Warszawie?
Achilles się poruszył i poczerwieniał.
- Przypadkiem wiem – odpowiedział. – Zresztą dopiero od wczoraj. Mój kuzyn widział nas w Bristolu i czuł się w obowiązku...
- A cóż na to rodzice?
- Ach, kuzyn jest życzliwy, ale do połowy. Nie mówił nic rodzicom. Telefonował tylko do mnie.
- Otóż, z góry uprzedzam cię, że opinia ta nie jest prawdziwa.
Achilles uśmiechnął się z niedowierzaniem.
- Jest nieprawdziwa. Na razie to ci powinno wystarczyć... (I, 37)

Problem ów, dla czytelnika początkowo niezbyt jasny, choć być może sugerowany przez „dziwne” zainteresowanie się Wolffa młodym i pięknym Achillesem Koreckim, zostaje nazwany dopiero później:

⁵ Wszystkie cytaty z opowiadań przytaczam za J. Iwaszkiewicza *Opowiadania*, t. 1-6, Warszawa 1979-1980 (*Dziela*). Cyfra rzymska w nawiasie odsyła do konkretnego tomu w tej edycji, cyfra arabska – do strony. Pominięcie wskaźnika oznacza kontynuację cytatu.

⁶ Takich „par” widziałbym w twórczości Iwaszkiewicza więcej, np. *Notre-Dame-la-Grande* i *Martwa Pasieka*.

- To o tych chłopcach?
- O chłopcach, zdaje się, nie mówiliśmy. Tylko o mojej opinii. Oświadczyłem ci, że to nieprawda. (I, 46)

Dalej jednak czytelnik, także bohaterowie opowiadania, poruszają się wśród sprzecznych sądów, słów i ocen, niekonsekwentnych zachowań. Opinia „Warszawy” o Wolffie, chyba ugruntowana, jest wszak sprawą publiczną, znają ją nawet ludzie bezpośrednio z bohaterem niezwiązani. Korecki zdaje się również uznawać ją za prawdopodobną, posuwa się nawet do ostrej prowokacji, w której oferuje przyjacielowi siebie samego jako utrzymankę. Dodajmy jeszcze dziwaczny tryb relacji „przyjaciół”, relacji pełnej podtestów i niespełniającej „nieodzownego warunku przyjaźni – mianowicie równości partnerów”⁷. Czemu zatem Wolff propozycję Koreckiego odrzuca? Czemu popełnia samobójstwo? Czemu niespodziewanie robotnik z jego fabryki zdradza nowe i rewelacyjne fakty, kwestionujące wszelkie pikantne rewelacje? O co tu chodzi?

Tekst – opowiedziana w nim historia – psychologia postaci – są nieciągle. Są niespójne i niewyjaśnialne na podstawie samej materii fabularnej. German Ritz wyjaśnia, że w tekście homoseksualnym nacechowane homoerotycznie motywy „nie łączą się [...] w dyskursywne łańcuchy”⁸; występują jako figury pojedyncze, oderwane – dodajmy – zaskakujące i w tym sensie, zdawałoby się, fabularnie „nieuzasadnione” bądź przynajmniej „dające czytelnikowi do myślenia”, stąd ich utrudniona (przynajmniej „w toku” lektury) interpretacja. W homoseksualnych tekstach Iwaszkiewicza niejednokrotnie sporo niepokoi bądź przynajmniej zastanawia, nie daje się łatwo albo w ogóle wyjaśnić czy zrekonstruować. W *Czwartej symfonii* – opowiadaniu jeszcze subtelniej wahającym się między otwartością a kamuflażem – zastanawiają na przykład enigmatyczne pytania i aluzje Woroncovej w scenie rozmowy z Pietią o kniaziu Witaliju, będącym obiektem fascynacji młodego kompozytora, niepokoi piękny i wyzywający dienszчыk Witalija... W innym „opowiadaniu muzycznym” (*Mefisto-Walc*) główny bohater, młody pianista Michał (literacki portret Adama Harasiewicza), zarzuca swemu profesorowi, panu Feliksowi, „świństwa”. Stefan Melkowski interpretuje zarzuty Michała jako zarzuty zdrady profesji i powołania artysty⁹, co z pewnością jest prawdą. Profesor pokątnie, pod pseudonimem (Bolek Bolski!), chałturzy jako autor trzeciorzędnych szlagierów, w których „trzeba tylko, żeby padał deszcz, była jesień i żeby ona czekała, a on nie przychodził” (VI, 48), a „akompaniament powtarzał akordy łącząc kwinty równoległe” (VI, 49). Ale bohaterowi chodzi zapewne o inne jeszcze „świństwa” – być może o dwuznaczne, w podtekście homoseksualne, awanse. Michał mówi

⁷ P. Urbański „Zakazana przyjaźń” w *poezji nowolacińskiej*, w: *Ciało. Płeć. Literatura*. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin, Warszawa 2001, s. 556.

⁸ G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 55.

⁹ S. Melkowski *Świat opowiadań. Krótkie formy narracyjne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*, Toruń 1997, s. 157.

bowiem do pani Klary o swym przyjacielu: „To on mi powiedział o Feliksie. Ja oczywiście wiedziałem, ale nie chciałem, aby inni wiedzieli” (VI, 62). Wymowna jest także scena rozmowy chłopca z profesorem:

- Słuchaj – zatrzymał go pan Feliks – mam dla ciebie propozycję...
- Michał popatrzył na niego z niechęcią i zdziwieniem, tak aż pan Feliks jakby się trochę zakłopotał.
- Oczywiście nie nalegam. [...] Chciałbym, abyś pojechał ze mną do Warszawy.
- W jakim charakterze? – zimno spytał Michał. (VI, 42-43)

Wreszcie, Feliks nazywa Michała „mój piękny” (VI, 45). Chłopak zdaje sobie sprawę z „niezwykłości” stosunku z nauczycielem, a nawet, być może, bierze pod uwagę ewentualną konieczność „sprzedania się”: „Ja się zgodziłem, a potem nic nie było. Udawał niewiniątka” – mówi (VI, 57). Klara pisze natomiast do córki, że „życie Michała w Warszawie wszystkie te plotki (o Feliksie – G.P.) obaliło... [...] Sama wprost nie wiem, co mam myśleć o tych sprawach” (VI, 70). Czytelnik – tym bardziej.

Sygnały tego typu – przykuwające uwagę właśnie swoją niejasną przygodnością i niepokojącą aurą – pełnią, zdaniem Ritza, funkcję „tajnych znaków”, „przeznaczonych dla wtajemniczonego czytelnika i uruchamiających podwójną lekturę”¹⁰. W opowiadaniu *Nauczyciel* tajnym znakiem jest lektura wierszy „nikomu nie znanego wówczas poety niemieckiego Stefana George”, którego kult tytułowy bohater „przywiózł z uniwersytetu w Heidelbergu i Marburgu” (I, 302) – podobnie jak Iwaszkiewicz. Funkcję tajnych znaków pełnią tu również zanotowane przez Felka w dzienniczku (dzienniczek ten jest darem od homoseksualnego nauczyciela) słowa „kaloskagatos” czy „virtus”, odsyłające do archetypowej tradycji antycznej. Tajne znaki mogą niekiedy działać wielokierunkowo, mogą generować wielowarstwową, nie tylko podwójną, lekturę. Tak działa przywołanie *Sędziów* Wyspiańskiego (zwłaszcza w relacji do *Ocalenia* Conrada) w *Martwej Pasiece*, otwierające, być może, także perspektywę autobiograficzną¹¹:

- ...o swojej literaturze mówiliśmy, choć to była tylko literatura.
- Polska literatura nigdy nie jest tylko literaturą. Myślałem o *Sędziach* Wyspiańskiego.
- Pamiętasz, jak chciałeś, żebym ja grała Jewdochę?
- Fascynował mnie wtedy Jukli. Bo Jukli kochał się w Urlopniku. Urlopnika próbował rudy Felek i miał prawdziwy rewolwer w kieszeni.
- Trzeba było czymś zabić Jewdochę.
- Ale Jukli nie chciał zabijać. On marzył. On marzył o raj, gdzie wszystkie anioły były w mundurach urlopników.
- Tego to u Wyspiańskiego nie ma.
- Zawsze tak sobie wyobrażam. (VI, 179)

¹⁰ G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 55.

¹¹ Iwaszkiewicz pisze we wspomnieniu o Stanisławie Wysockiej: „Próbowałem i Kirkora, i Grabca, i Juklego, i Gucia – i nic mi nie wychodziło”. *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. *Wspomnienie*, Warszawa 1963, s. 20.

Lektura taka nie wyzwala jednak nigdy z wieloznaczności sensu, bowiem „tajny znak sygnalizuje (jedynie – G.P.), że główny sens tekstu zachowuje ważność w ograniczonym zakresie”¹².

W przywołanych przykładach dotykamy nieustannie problemu stylizacji. Stylizacja nieprzypadkowo chyba była jedną z preferowanych przez pisarza strategii literackich. Już w skamandryckiej prozie „Iwaszkiewicz stosował różnorodne chwyt stylizacyjne; niekiedy sygnały jawnej autobiograficzności mieszają się w jego tekstach z orientalnym kolorytem opowiadań, niekiedy mitologiczno-symboliczną stylizację wzmacnia styl ekspresjonistyczny”¹³. Stylizacja zostanie mistrzowsko wykorzystana w późnych tekstach Iwaszkiewicza. W *Czwartej symfonii* kunsztownie spreparowany plan stylizacji: na dziewiętnastowieczną, rosyjską prozę psychologiczno-obyczajową¹⁴ i na opowiadanie „muzyczne” o losach rosyjskiego kompozytora¹⁵, przynajmniej pozornie oddala pokusę „biograficznej” interpretacji utworu: jako gry z artystyczną repliką – przetworzeniem, autointerpretacją tekstu własnego życia, gry z sobowtorem. Że gra taka jest możliwa i, jak sądzę, przez autora celowo zaplanowana – choć może nie dla wszystkich czytelników – potwierdzają nader często na przykład *Książka moich wspomnień* (kreacja skądinąd, nie zapominajmy, także literacka) czy *Podróże do Włoch*¹⁶. Biograficzne uwikłania *Czwartej symfonii* potwierdza także *Dziennik*, wyjaśniający, że opowiadanie – wbrew wątpliwościom badaczy¹⁷ – jednak odnosi się do historii Piotra Czajkowskiego, mimo „neutralnego” przywołania nazwiska kompozytora w tekście (VI, 111). Sty-

¹² G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 55.

¹³ Z. Mokranowska *Prozy poetów kręgu „Skamandra” wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, Katowice 2003, s. 41.

¹⁴ „Czasami w trakcie lektury – pisze Melkowski – odnosimy wrażenie, że oto obcujemy z odnalezionym czy też mało znanym utworem pisarza rosyjskiego z końca XIX w. pięknie polszczyźnie przyswojonym. Jestem przekonany, że wywołanie takiego wrażenia należało do autorskich zamiarów”, *Świat opowiadań...*, s. 193.

¹⁵ Por. *ibidem*, s. 193-197.

¹⁶ Książ *Witalij Biełosielskij*, postać archetypowa, kwintesencja męskości i sił witalnych, męskie bóstwo jakby z romansu i starego sztychu, jest na przykład bodaj ostatnią w prozie Iwaszkiewicza materializacją Jury Mikłucho-Makłaja, przyjaciela wczesnej młodości i prefiguracji Iwaszkiewiczowskiego zła.

¹⁷ Melkowski zwraca uwagę m.in. na rozbieżność czasu akcji (zamkniętego datą 2 sierpnia 1902) i lat życia Czajkowskiego, tamże, s. 194. Ritz pisze wprost: „Unika się komplikacji związanych z aluzyjnością fikcji wobec autentycznego losu Czajkowskiego, będącego wszak znanym motywem biografistyki homoseksualnej – skojarzenie zostaje niejako wyciszone dzięki neutralnemu przywołaniu Czajkowskiego. Odstąpienie od przyjęcia losu Czajkowskiego za podstawę opowieści wynika nie tyle z woli uniknięcia komplikacji narracyjnych, ile z próby zgoda nie tragicznej interpretacji losu homoseksualisty”. *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 117.

lizacje i odniesienia, o których mówimy, łagodzą więc czy nawet relatywizują homoseksualne podteksty:

Byłem wstrząśnięty. Witalij miał ten czysto ruski obyczaj, że całował prosto w usta, dokładnie w same wargi. Pocałunek ten nie miał w sobie, oczywiście, nic zmysłowego (– G. P.), przejął mnie jednak głębokim dreszczem. Biorąc go w ramiona, czułem pod palcami jego mocne bicepsy i, realizując całą piękność mojego przyjaciela, pomyślałem: „O, jakże szczęśliwe będą kobiety, które on pokocha”. (VI, 105-106)

Normy obyczajowe, regulujące chociażby kwestię fizycznej i emocjonalnej bliskości między mężczyznami, są však kategoriami historycznymi i kulturowymi. „Czysto ruskie obyczaje” w kontekście stylizacji bywają więc, może prawdziwym, a może tylko zgrabnym, wytłumaczeniem.

Dotykamy tu również problemu stylizacji innego typu, będącej autokreacją narratora. Jest nią „strategia aktywnej autoprezentacji – afirmacji otwartej tożsamości – jak i „re”aktywnego ukrywania tożsamości”¹⁸, także – dodałbym – przed samym sobą. Roman Koropecy nazywa ją bardzo trafnie – w odniesieniu do *Dziennika* Jana Lechonia – „bolesną grą w chowanego”¹⁹. Zdaniem Ritza, jako fenomen kultury homoseksualnej²⁰ stylizacja ta jest jednym z ważniejszych elementów homoseksualnego dyskursu. „Sygnalizuje podwójność świata, która w dużym stopniu należy do każdego homoseksualnego doświadczenia rzeczywistości (w tym również doświadczenia samego siebie – G.P.). Szybka zmiana stylu językowego daje mówiącemu ją możliwość kamuflażu i sublimacji”²¹. Na przykład w dramatycznej scenie burdy na balu, pointującej pierwszą część *Czwartej symfonii* (tę – jeśli użyć określenia Ritza – o „fatalnym coming-out”²²), Pietia oskarża przyjaciela o... uwiedzenie narzeczonej, młodej śpiewaczki Wiery, będącej – to dla Iwaszkiewicza typowe – medium skomplikowanej relacji uczuciowo-erotycznej między mężczyznami²³. Ciągłe balansowanie między graniem roli i wypadaniem z niej nie jest jednak oparte na alternatywie świadomego kamuflażu i prowokacyjnej otwartości. Bohater nie kamufluje się „z premedytacją”, żyje z samowiedzą ocenianą przez superego, w świecie niedopowiedzeń, „na których tle – jak sam

¹⁸ R. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 58.

¹⁹ R. Koropecy *Konstrukcje homoseksualizmu...*, s. 161.

²⁰ Bodaj po raz pierwszy opisał go Donald Webster Cory w pracy *The Homosexual in America. A subjective Approach* (1951). Por. tamże, s. 163 n.

²¹ G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 58.

²² G. Ritz *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 117.

²³ „W sublimacyjnych historiach związków homoseksualnych u Iwaszkiewicza – pisze Ritz – nigdy właściwie nie mamy do czynienia ze zwykłą grą ról – ze związkiem dwóch mężczyzn. Podstawową figurą jest historia trójkąta, w sposób klasyczny przeprowadzona w opowiadaniach *Wieczór u Abdona* czy *Czwarta symfonia*. Kobieta między dwoma mężczyznami staje się medium ich erotycznego zbliżenia”. Tamże, s. 100.

mówi – może haftować wszystko, co chce” (VI, 124)²⁴. Czasami jednak nawet „nie-dowidzącemu” podwójność świata objawia się „namacalnie” i dotkliwie, choć doświadczenie to nie może zostać zrationalizowane²⁵: „wszystko było bez sensu, bez podstaw, bez powodu, krzyczałem wszystko, co mi ślina na język przyniosła, rzeczy nieprawdziwe i niesprawiedliwe, [...] krzyczałem jak wariat” (VI, 118). Inność raz po raz błyska więc spod maski. Te przebłyki czy – tak nazywa je Koropecy – „przecieki”²⁶ są rodzajem dramatycznego wołania o reakcję świata, są ekspresją „najwyraźniej niepowstrzymanego pragnienia, aby przynajmniej zasygnalizować prawdziwą naturę swego życia osobistego”²⁷. Aby uczynić świat „pojedynczym”.

Świat nieustannie jednak objawia się jako podwójny. Iwaszkiewiczowscy „bohaterowie o homoseksualnej aurze”, ludzie odmienni w ogóle, nie tylko w sferze erotyzmu, „swościegatunkowi” są ukazywani²⁸ nawet jako obcy dwojako: inni i zarazem wyobcowani – zauważa Sławomir Tomiak²⁹. Obcy przez opozycję lub wiele opozycji – do postaci, do świata, do określonych wartości. Opozycje te dotyczą nie tylko człowieka „w relacji do”, są – by tak powiedzieć – wewnętrzne, wynikające z wielości bądź niespójności natury ludzkiej albo zmieniającego się w czasie odbioru przez otoczenie: „Pierwsze wrażenie było nieszczególne – mówi o Leszczyckim narrator – Nieraz potem wspominałem tego człowieka. Wydawał się nam chudy, wysoki i bardzo młody. Dopiero przyjrawszy się mu przy kolacji, stwier-

dziliśmy, że ma lat około trzydziestu [...]. Dopiero później zrozumieliśmy, że pan Kazimierz Leszczycki był bardzo piękny...” (I, 290). W młodym bohaterze *Czwartej symfonii* walczą ze sobą różne żywioły: introwertyczne pograżenie się w muzyce i w marzeniach „o poznaniu jakiegoś młodego człowieka” (VI, 82) – i fascynacja „wielkim światem”; poczucie niższości w hierarchicznym społeczeństwie, w którym marne pochodzenie i nędza stawiają pod znakiem zapytania możliwość awansu – i modernistyczne przekonanie o szczególnej randze artysty; pożądanie – i niechęć wobec ukochanego, będącego sobowtórem, wizualizacją zła, kuszącego czy też po prostu obecnego w człowieku. Swoista ambiwalencja uczuć – będąca syndromem opisanego przez Małgorzatę Czermińską przeżywania „poczucia sobowótowej tożsamości [...] a jednocześnie własnej odmienności”³⁰ – bierze się właśnie z podwójności świata: „... żyjemy w dwóch tak różnych światach, iż właściwie nie mówimy o tych samych rzeczach, kiedy rozmawiamy” (VI, 99).

W homoseksualnych tekstach Iwaszkiewicza tożsamość bohaterów nie zostaje nigdy (inaczej niż w tekstach emancypacyjnych, na przykład w *Maurycym* Edwarda Morgana Forstera) – scalona i zaakceptowana. Spełniona. Samoogranicza się do pożądającego spojrzenia, które pada na innego mężczyznę. Wiąże się więc z postawą voyeurystyczną (*Zmowa mężczyzn, Tatarak, Stara cegielnia*) – eksponowaną w planie narracji i samej akcji³¹ – która jest właściwie jedyną formą aktu seksualnego³².

²⁴ Prof. Grażyna Borkowska przypomniała mi w tym miejscu, że sfera uczuć, niezwykle bogata i skomplikowana, jest tak naprawdę nieprzenikniona, stąd interpretacja motywów zachowań ludzi będzie zawsze w jakimś stopniu nieweryfikowalna. To, co nazywam kamuflażem czy autokreacją, może więc wynikać na przykład z trudnej do racjonalnego ogarnięcia wewnętrznej dwoistości bohaterów. Podążanie tropem konkretnej motywacji jest zatem w naszym wypadku konsekwencją wyboru określonej, bardziej – jeśli można tak powiedzieć – dla mnie atrakcyjnej, strategii czytania. Por. także przyp. 32.

²⁵ „W utworach Iwaszkiewicza zasadą konstrukcji bohatera jest poznanie rozumiane nie jako proces, lecz jako następstwo momentalnych, irracjonalnych aktów iluminacji. Przy założeniu stabilnej konstelacji osobowości, czynnikiem ruchu i zmiany jest świadomość. Poznanie, równoznaczne tu z samowiedzą, nie ma wszakże charakteru intelektualnego ani intersubiektywnego – jest ściśle podmiotowym doświadczeniem wewnętrznym, nie dającym się zrationalizować i przekazać”. A. Sobolewska *Antynomia życia i wolności. Epifanie Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *też: Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 85.

²⁶ R. Koropecy, *Konstrukcje homoseksualizmu...*, s. 161.

²⁷ Tamże, s. 162.

²⁸ Jest to bowiem sprawa przede wszystkim narracji, a więc sposobu postrzegania i interpretowania świata, w tym także interpretowania samego siebie.

²⁹ S. Tomiak „*Nie będziesz tego robił...*” – *homoseksualna obcość i niespełnienie w „Milczeniu” i „Tommaso del Cavaliere” Juliana Strykowski*, w: *Doktoranckie varia i wariacje*, Poznań 2005, s. 89.

³⁰ M. Czermińska *Bohater autobiograficzny jako sobowtór (O wczesnej prozie Jarosława Iwaszkiewicza)*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983, s. 143.

³¹ W *Czwartej symfonii* Wołkońska mówi np. do Pietii: „– Niech pan patrzy [...] – on (Witalij – G.P.) cały salon oświeca swoimi oczami” (VI, 113).

³² Pisze o tym Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 100. Jan Tomkowski *à propos* niesłusznie zapomnianej, dobrej powieści Zbigniewa Grabowskiego *Cisza lasu i twojej ciszy...* (1931) nazywa jeden z modeli związków homoseksualnych „iwaszkiewiczowskim”: „Grają w nim główną rolę młodość, sport, wakacje, piękno nagiego ciała...”. *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*, Warszawa 2001, s. 36. Ten model „homoseksualnej” koegzystencji – bardziej erotycznej niż seksualnej – o antycznym rodowodzie nie jest, moim zdaniem, specjalnie przez Iwaszkiewicza eksponowany, choć można się go dopatrzeć np. w *Zmowie mężczyzn*. Pożądające spojrzenie, padające na nagiego młodzieńca na tle przyrody, fascynacja młodością i tężyzną fizyczną są u Iwaszkiewicza zaledwie jego refleksem, wynikającym właśnie z karmionego XIX-wiecznym estetyzmem voyeuryzmu. W inicjacyjnej powieści Grabowskiego zwraca uwagę raczej inna zbieżność z Iwaszkiewiczem, ta mianowicie, że psychoseksualna tożsamość bohaterów wymyka się tu – w swojej złożoności – kulturowym kategoryzacji czy próbom racjonalnej egzegezy, że przerasta potoczne wyobrażenia, kwestionuje stereotypy. Że to, co wiemy czy sądzimy o sferze emocji, nie odpowiada jej rzeczywistości bogactwu i różnorodności dysonansowych nierzadko tonów. Bohaterowie Grabowskiego – to bardzo „iwaszkiewiczowski” rys ich „otwartej” świadomości – postrzegają tę złożoność uczuć i pragnień (w tym fizycznej i emocjonalnej bliskości między mężczyznami) jako coś naturalnego.

Wyzwała się zaś tylko pośrednio, poprzez sublimację³³, przybierając różne postaci. We wczesnej twórczości pisarza jest to m.in. wariant mordu seksualnego (*Zenobia. Palmura, Wieczór u Abdona*, także *Martwa Pasieka*). Wszak „metafora śmierci jest kluczowa dla pojęcia miłości homoseksualnej, zwłaszcza w okresie modernizmu. Niemożność spełnienia aktu homoseksualnego musi pociągać za sobą zniszczenie obiektu miłosnej tęsknoty³⁴. Akt homoseksualny jest możliwy tylko na granicy sadystycznego zniszczenia”³⁵. Sublimacja spełnia się też w akcie tworzenia: pisanie (*Nauczyciel*) – sygnałem homoseksualności jest wtedy autotematyczność (najdobitniej wyrażona w *Martwej Pasiece*) – lub komponowania (*Czwarta symfonia, Sława i chwala*)³⁶. W *Czwartej symfonii* próba wyciszenia pożądania w fałszywie ukierunkowanej sublimacji okazuje się najpierw nieskuteczna. Bohaterowi nie udaje się ukończyć *Trzeciej symfonii*, kompozycji programowej, która w sposób świadomy miała być przeciwstawiona wartościom uosobionym przez Witalija oraz sublimować „wirtualne” (a przynajmniej niedominujące), lecz kulturowo akceptowane pożądanie heteroseksualne, stając się – w części trzeciej (nazwanej zresztą *Romansem*) – muzycznym portretem Wiery. Twórczą iskrę wyzwoli dopiero trauma „innej miłości”, podsycanej przez prowokujące zachowanie pożądanego mężczyzny, oraz erotyczny kontakt z jego sobowtorem Wasią, „chłopcem z ludu”³⁷. Projekt spotkania z sobowtorem – pisze Małgorzata Czermińska

– może być [...] marzeniem o samopoznaniu, przyjrzeniu się sobie – ale już widzianemu z dystansu, odmienionemu, uwyraźnionemu. Może być owo drugie ja [...] takie, jakie

- ³³ Ritz wyznacza trzy fazy homoseksualnej twórczości Iwaszkiewicza. „We wszystkich trzech [...] mamy do czynienia z homoseksualnością w formie sublimacji. W pierwszej (*Zenobia. Palmura, Wieczór u Abdona* – G.P.) przenosi ona homoseksualny tekst do kryptotekstu, w drugiej (*Przyjaciele* – G.P.) sama staje się tematem. Trzecia faza (*Opowiadania muzyczne; Sny. Ogrody. Sérénité* – G.P.) w skomplikowanej formie nawiązuje do pierwszej. *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 99.
- ³⁴ Może także generować pragnienie własnej śmierci, rozumianej – wyjaśnia Hans Mayer – jako próba anulowania własnego życia. *Odmienicy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 292.
- ³⁵ G. Ritz *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 104.
- ³⁶ „– Myślę – wyjaśnia Edgar Szyller – że ja komponuję także trochę przez eliminację. To znaczy komponowanie eliminuje z mego życia wszystkie inne sprawy, którym nie dałbym rady. Po prostu nie poradziłbym...”. J. Iwaszkiewicz *Sława i chwala*, t. 1, Warszawa 1997, s. 299.
- ³⁷ Rozważając kwestię pokrewieństwa *Czwartej symfonii* i wczesnej prozy Iwaszkiewicza, Czermińska zauważa, że „w relacjach łączących Pietię z jego przyjacielem, kniazem Witalijem [...], a później Wasią [...] odnajdujemy wzór łączący Ja autobiograficzne z parą jego «cząstkowych» sobowtórów w prozie młodzieńczej”, przy czym „zachowana została również zasada wewnętrznej podwójności sobowtóra, złożonego z dwu różnych postaci”. *Bohater autobiograficzny jako sobowtór...*, s. 143-144.

nigdy nie śmiało się ujawnić, ja zatajone, którego się lękam i wstydę, ale czuję je w sobie, jako zagrażającą możliwość, dlatego chcę się go pozbyć [...]. Najpierw jednak muszę je nazwać, wydobyć, pokazać – po to, by stawić mu czoła. Obdarzyć je twarzą – imieniem – by stawić mu czoła. Obdarzyć jakimś losem, podobnym nieuchronnie do mojego – by jednak los mój od niego odciąć³⁸.

„Inne spojrzenie” nie zostaje tu odrzucone. Wasia traktuje cielesność w sposób naturalny, pracuje w łaźni, która jest enklawą jedнопłciowości i rozluźnienia rygorów społecznie akceptowanych zachowań³⁹, zaś sublimacja okaże się, zdaniem Ritza, możliwa, ponieważ „homoseksualna żądza [...] zostanie zaspokojona w rezultacie sensualnego zetknięcia z ciałem Innego – innego mężczyzny – ale jednocześnie nie rozwinie się w historię”⁴⁰. Pozostanie epizodem.

W wypadku tego wyjątkowego opowiadania rodzi się jednak pytanie: co dalej? German Ritz czyta *Czwartą symfonię* jako historię udanej sublimacji⁴¹. Helena Zaworska – odwrotnie: „... nie sposób uwierzyć w doskonałość [...] rozwiązania ani w jego trwałość. Jest sielankowe. Ale jakże z takiej sielanki wywieść następną, piątą symfonię?”⁴². Rzeczywiście, plany dalszej twórczości, w ogóle potrzeba artystycznej ekspresji, nie zaprzatają już myśli Pietii. Pewność, że wszystko stało się oczywiste i proste, unicestwiła „element tajemnicy – poczucie, że ma miejsce coś cudownego, coś poza racjonalnym rozumowaniem” – który, zdaniem Jonathana Harveya, dla większości twórców ma rozstrzygające znaczenie w fazie poszukiwania inspiracji⁴³. W biografii symbolicznej bohatera zagubienie tej tajemnicy jest znakiem śmierci: pożądanego „ja” i artysty. Może więc zakończenie opowiadania powinno być inne: ... jestem bardzo szczęśliwy. I nad jezioro nie chodzę. I nigdy już nie komponuję.

³⁸ Tamże, s. 130.

³⁹ Por. G. Ritz *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 118.

⁴⁰ Tamże, s. 119.

⁴¹ Tamże, s. 118.

⁴² H. Zaworska *Muzyka jako wtajemniczenie*, „Twórczość” 1980 nr 2, s. 86.

⁴³ J. Harvey *Music and Inspiration*, red. M. Downes, Londyn 1999, s. 3.

Abstract

Grzegorz PIOTROWSKI
University of Gdańsk

A double world. Remarks on narrative and identity in Jarosław Iwaszkiewicz's homosexual texts

Jarosław Iwaszkiewicz's homosexual texts – specific as they are, owing to the specificity of the discourse, the psychosexual, social and cultural construction of the author within the text – are disturbing with their peculiar aura. The stories told are usually discontinuous, unclear and inexplicable. The topic of a 'different love' is masked, shown indirectly, or even if it seems open or neutral, it gets entangled in a net of embroiled, if not contradictory, addresser's intentions (*Przyjaciele* ['Friends'], *Mefisto – Walc* ['Mephisto Waltz']), or becomes the subject of an elaborate literary game, be it stylisation (*Czwarta symfonia* ['The Fourth Symphony']), suspense, or 'self-thematism' (*Nauczyciel* ['The Teacher'], *Martwa pasieka* ['A dead apiary']). Such signals enable a double reading, which is accessible to 'initiate' readers. But they are also a sign of a double nature of the world, which – according to German Ritz – is part of any homosexual experience. In Iwaszkiewicz, the homosexual identity is never expressed out loud and never gets integrated. It is generated by confirmation concurrent with negation, camouflage and allusiveness or provocative openness, is interrelated with a voyeuristic attitude (*Tatarak* ['The sweet rush']) and liberates through sublimation.

Przechadzki

Tomek KITLIŃSKI, Joe LOCKARD

Pogarda i pożądanie „obcych”. Z imaginowanych nieczystości w literaturze polskiej

Dans les salles obscures de ce musée qui reste maintenant d'Auschwitz, je vois un tas de chaussures d'enfants, ou quelque chose comme ça que j'ai déjà vu ailleurs, sous un arbre de Noël, par exemple, des poupées je crois. L'abjection du crime nazi touche à son apogée lorsque la mort qui, de toute façon, me tue, se mêle à ce qui, dans mon univers vivant, est censé me sauver de la mort: à l'enfance, à la science, entre autres...

Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*

Brud, smród w literaturze. Plujemy w niej na „obcych” i ślinimy się na ich widok. Kobiety, Żydzi i geje przyciągają i odpychają. Jakoby nieczyści – wywołują żądzę i obrzydzenie.

My – mniejszości – wywołujemy żądzę i obrzydzenie?

Ów wstręt odmalowuje w *Panu Podstolim* (1778, 1784) Ignacy Krasicki. Opowiada opuszcza sterylność gospodarstwa tytułowego Podstolego i zapuszcza się w swojską-nieswojską okolicę. Sioło składa się z zapuszczonych, rozpadających się domostw, pozbawionych – co z odrazą odnotowuje narrator – kominów. Domy, a raczej sklecone naprędce szopy, niestarannie pokryte strzechą; półnagie, wygłodzone dzieci – wszystko i wszyscy uwalani gnojem, zgnojeni. Karczmę, prowadzoną przez Żyda, ulokowaną w gnijącej, glinianej chatynce, przepełniają dzieci i zwierzęta, dym i wódka. Tu właśnie objawia się podstawowa dwójakość: sterylność (u Pana Podstolego) i szambo (gdzieś poza), higiena i chwasty, fumigacja i fekalia – bieguny, które wyznaczają podporządkowanie i zamianę ludzi w pomioty. Ekskrementy i odrzuceni, ekskludzie roją się na tyłach klinicznie czystej, wzorcowej go-

spodarki Pana Podstolego. Oto porządek i porządki Oświecenia, wobec którego jego kontrprąd, romantyzm, a w wieku XX filozofowie Adorno i Horkheimer oraz Lyotard i Bauman, wytaczali oskarżenia. Wedle Marii Janion „mit założycielski polskiego antysemityzmu” wyrasta z Oświecenia: „Dyskurs oświeceniowy racjonalizował i utylizował. Dotyczyło to również Żydów – tej obcej części społeczeństw, które uwierała, raziła”. Maria Janion analizuje poglądy Stanisława Staszica. My dodajmy żądzę oświeceniowego (i w swym własnym mniemaniu wielce oświeconego) Pana Podstolego. Nie ma tu miejsca na ohydą obcość. System swojskości wymagał ciągłego nadzoru: autora oślepiły mechanizmy Oświecenia. A przecież czuły był Krasicki na melancholię *Pieśni Osjana* i w swój jej przekład wplótł pieśń ludową, gdzie śpiewał stratę: „Noc iest, a ia opuszczona / Na tey skale zostawiona”. Przeczul pustki lubelskie: „W mieście, ponieważ zbiór pustek tak zowiem”, by w następnym wersie ową wyśmiewaną miścinę nazwać „godnym siedlisk[iem] i chłopa, i Żyda”. Siedliskiem wyobcowanych.

W *Panu Podstolim* chłopci przeszli ostrą selekcję; musiało się tak stać, bowiem – wedle słów tytułowego bohatera – nawet ci stojący najniżej w hierarchii potrafiały wzbic się na wyżyny przebiegłości. Dziedzic traktuje swoich poddanych tak, jak Seneka nakazywał traktować niewolników: niczym nieszczęsnych przyjaciół; dzisiejsi dominujący traktują poddanych (*subaltern* wedle Gramsciego czy Spivak) w nowej hegemonii globalno-lokalnej niczym nieszczęsnych nieprzyjaciół. Jak zauważa historyczka literatury Barbara Jadczyk, mamy w *Panu Podstolim* do czynienia z klasycystycznymi zasadami symetrii i harmonii, z oczyszczonym i opanowanym układem, systemem zamkniętym. Jest to, jak twierdzi sam Pan Podstoli, mechanizm. Doczyszczona domena Pana Podstolego to świat odgrodzony od inności.

Geografia niechęci klasowych wychodzi na jaw również w *Panu Tadeuszu*, gdzie percepcja plugastwa nie jest jednak ksenofobiczna. Bohaterowie siejący zamęt to ci, którzy dokonują przekroczeń społecznych, stają (się) pomiędzy, wywracają ład, tym samym ukazując swoje drapieżne (zł)oblicze. Jeśli ścisła segregacja – bezkres na Kresach – jest tak trudna do przełamania, to jednak Mickiewicz pozostał kosmopolitą, który drzwi kultur otworzył na oścież, gość-innym. Maria Janion eksploruje „tematy żydowskie u Mickiewicza”; inaczej postrzega Zygmunta Krasińskiego, o którego antysemityzmie pisała już w monografii *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość* (1962). W studium *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi* (2000). Janion analizowała Juliana Ursyna Niemcewicza i jego pamflet *Rok 3333*. Ta, wedle autora, dystopia (z roku 1817) ukazuje Polskę wtrąconą w otchłań ciemnogrodu przez Żydów. Warszawa, przemianowana na Moszkopolis, jest zbrukana, pozbawiona dróg i chodników, za to aż kipi od zanieczyszczeń. Na schodach sądu walają się śmieci, narodowy teatr żydowski jest obskurny. „Wszędy snuły się ćmy brudnych Żydów” – cytuje Niemcewicza Maria Janion i dowodzi, jak zatruty jest jego pamflet: „Stąd wiódł swój początek bardzo niebezpieczny polski fantazmat antysemicki – o Polsce przerobionej przez Żydów na Judeo-Polonię”. Do diagnozy Janion dorzucmy, że jest to upodmiotowienie, uczynienie pomiotów z ludzkich podmiotów.

Julia Kristeva określiła abiekt: ani podmiot, ani przedmiot – p o m i o t (n i s u j e t, n i o b j e t – l’ a b j e c t). Ewa Mikina proponuje przekład słowa „abiekt” jako „pomiot”. Kristewowski pomiot, „*Abject* – jak pisze Paweł Leszkowicz – związany jest więc z ambiwalencją w stosunku do odrzuconych, zakazanych”. Wśród nich są rzekomi obcy właśnie. Griselda Pollock stwierdza w kulturze zapomnienie Żydów i kobiet; dodajmy – gejów. To „ciała obce” – jak diagnozuje ich percepcję kulturoznawczyni Christina von Braun.

W historii literatury polskiej zapisała się osoba potępiająca zrównywanie mniejszości z ziemią, mieszanie Innego z błotem, z brudem. Eliza Orzeszkowa była, według Marii Żmigrodzkiej, znawczyni jej twórczości w perspektywie światowej – buntownicą. W *Kilku słowach o kobietach* (1874) Orzeszkowa naszkicowała sytuację kobiet-proletariuszek, pozbawionych pieniędzy i możliwości godnej pracy. Dla kobiety nie ma życia poza salonem – tam opada z niej, jak pisała Orzeszkowa, ubranie, оголаcając ją z człowieczeństwa. Marta, bohaterka powieści (1873), to wdowa, zubożała matka małego dziecka, pozbawiona szans zawodowych i życiowych. W finałowej scenie staje się ona „ciemną postacią, która na kształt nieruchomej plamy leżała na białej pościeli śniegu”. Ten obraz oddaje hołd człowieczeństwu owej „plamy”.

Orzeszkowa zabiera czytelniczki powieści *Meir Ezofowicz* do sztetla. Już na początku pisarka odwróciła retorykę antysemickich uprzedzeń, porównując odium ksenofobii do nalotu sady na narodzie, przypominając o obrazowaniu innego Innego: Czarnych, Afroamerykanów. W tomie II napisała: „Czytelniku! – jakiegokolwiek plemienia krew płynie w żyłach twoich i na jakimkolwiek miejscu tej ziemi cześć oddajesz Bogu – jeżeli kiedyś wśród drogi spotkasz Meira Ezofowicza, podaj mu szczerą, prędką, braterską dłoń przyjaźni i pomocy!”. Po publikacji powieści spadły na nią zarzuty stronniczego pisanie na zamówienie „wiadomo czyje” i prożydowskiego poplecznictwa. Orzeszkowa pozostaje wyjątkowa w swojej osobności. Tym bardziej, że – jak pisze historyczka Alina Cała: „pozytywistyczny stosunek do odrębności i inności był ksenofobiczny”.

Autor antologii *Stranger in Our Midst. Images of the Jew in Polish Literature* Harold B. Segal twierdzi: „Literatura polska jest literaturą doświadczenia żydowskiego; właściwie jest to największa literatura europejska doświadczenia żydowskiego – sugestia, która wydać się może co najwyżej nieprawdopodobna. Uważani za notorycznych antysemitów, Polacy w swej literaturze prawie nie ujęli doświadczenia żydowskiego, chyba że w kategoriach negatywnych. Tak jednak nie jest”. Dlatego uczony opracowuje fragmenty od Dantyszka przez Mickiewicza, Orzeszkową właśnie, Konopnicką i Zapolską do Kuncewiczowej, Andrzejewskiego, Różewicza czy Jarosława Marka Rymkiewicza. Dorzucilibyśmy powieść *Ludzie bezdomni* (1899) Żeromskiego.

Doktor Judym, społecznik, zrównuje się ze swoimi biedapacjentami, z tytułowymi ludźmi bezdomnymi. Czesław Miłosz pisze, że powieść Żeromskiego nie oszczędza obrazu upodlenia, „upomiotowienia”; w oryginale *The History of Polish*

Literature Miłosz użył tu słowa *abjection*. Judym utożsamia się z bolejącym chłopstwem, zapadającym na malarię, w sąsiedztwie – o ironio – uzdrowiska. Tam przyjezdne ziemiaństwo chadzało zażywać leczniczych kąpiel, tam okoliczna ludność żyła w śmiercionośnej topieli. Dwa narody, jeden obok drugiego. Gdy Judym wkra- cza do warszawskich slumsów (a nie na salony), do miasta swych narodzin, powra- ca do dzielnicy żydowskiej: „Minąwszy ogród i plac Za Żelazną Bramą, był u sie- bie i przywitał najściślejszą ojczyznę swoją. Wąskimi przejściami, pośród kramów, straganów i sklepików wszedł na Krochmalną. Żar słoneczny zalewał ten rynsztok w kształcie ulicy. Z wąskiej szyi między Ciepłą i placem wydziełał się fetor jak z cmentarza. Po dawnemu roilo się tam mrowisko żydowskie. Jak dawniej siedzia- ła na trotuarze stara, schorzała Żydówka sprzedająca gotowany bób, fasolę, groch i ziarna dyni”.

Obrazy Żeromskiego „z obiektem”, ale i współczuciem, sublimacją (nie zaś oświeceniowym czy pozytywistycznym wyrachowaniem), ukazujące wiejską i mie- ską siłę roboczą, to protest przeciw wykluczeniu.

Innym brudopisarzem jest Władysław Stanisław Reymont, autor *Ziemi obiecanej* (1899). Akcja rozgrywa się w dziewiętnastowiecznej Łodzi, przeżywającej gwał- towny rozwój przemysłu tekstylnego, mieście podówczas wielokulturowym. Po- wieść otwiera obraz tysięcy robotników ze „stukiem suchym drewnianych pode- szew trepów i gwarem jakimś sennym oraz chłupotem błota pod nogami... Jedni ustawiali się bezładnymi kupami pod bramami fabryk, drudzy, uszeregowani w dłu- giego węża znikali w bramach jakby połykani z wolna przez buchające światłem wnętrza”. To chłopci przeobrażeni w proletariuszy, gnieźdzący się w zapuszczonych budach i lepiankach. Żeruje na nich fabryczny kapitalizm, który, nasyciwszy się wpi- erw ich żywotnością, odsyła następnie na hałdę ludzkich odpadów.

Tam, gdzie istoty ludzkie są „nieczystościami”, pojawiają się społeczne syste- my degradacji, utrzymujące oddzielenie czystości od zanieczyszczenia. Koncepc- ja zapory przed „plugastwem” powraca raz za razem do sfery seksualności, skąd prawdopodobnie się wzięła. Literaturą wschodnioeuropejską władało zarówno pożądanie, jak i wstręt do Żydów i do chłopów. Żywiłowa, pierwotna seksualność chłopów, ich „ślepy instynkt”, to chleb powszedni powieści – od *Chama* Orzeszko- wej z Tolstojowską wiarą w bujną witalność chłopstwa, przez *Chłopów* Reymonta, gdzie nabuzowane głowy nie stygną w oparach tanecznego i kazirodczego szaleń- stwa, do *Konopielki* Redlińskiego, w której miejscowy chłop uczy przyjezdną na- uczycielkę bogactwa zmysłowości i brutalności seksu. Zarówno pisarze, jak i pi- sarki upozowują Żydówki na *femmes fatales*. Zofia Nałkowska (1884-1954), specja- listka od powieści psychologicznych, nasycza je – według literaturoznawczyni Bar- bary Smoleń – hiperseksualnością, co współbrzmi z wizją Żydówek u Krafft-Ebinga i Ottona Weininger. W zaangażowanych społecznie powieściach naturalistycz- nych Reymonta postaci Żydówek (Lucy Zucker w *Ziemi obiecanej*) otacza aura prze- sytu i ekscesu. Ich seksualność jest nie-nasza, w sam raz do miłości-nienawiści, pożądania-obŻydzienia. W studium *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej li- teraturze* (2001) Bożena Umińska bada obraz Lucy Zucker jako „orientalnej” Ży-

dówki. Pisz o niej: „nie jest postacią «szacowną» – tylko pozornie należy do sza- cownego świata”. Postacią pięknej Żydówki w dwudziestoleciu międzywojennym zajmuje się Agata Araszkiewicz w swej książce o Ginczance.

Ale odczytania domaga się jeszcze Judyta z *Księża Marka* (1843) Juliusza Sło- wackiego, której intertekstualne tradycje omawialiśmy (z Dotą Szyborską-Dyr- dą) w „Gazecie w Lublinie”. W swej myśli odmiennej Słowacki stworzył „silnego ducha”, „wolności bramę”, jak komentował Juliusz Kleiner, „postać Żydówki Ju- dyty, reprezentantki ludu, który jest narodem wybranym i jednocześnie wzgar- dzonym, poniżonym”. Maria Janion nazywa ją postacią niezwykłą, u której „żarliwa egzaltacja modlitwy staje się sposobem uwolnienia gigantycznej siły duchowej”.

Czy Judyta zapowiada ratunek, odnowę, naprawę, *tikkun*? Czy pozostała wy- rwa, po której nie przeprowadzono żałoby? O żałobę bez końca – po Zagładzie – upomina się (za F. Ankersmitem i A. Heller) Dorota Krawczyńska w studium *Włas- na historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga* oraz Maria Janion w swej najnowszej książce *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Przytoczone w studium van Al- phen *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and The- ory*, pytanie uczonej Shoshany Felman „Co oznacza zamieszkiwanie (ekstermino- wanej) dzielnicy żydowskiej Amsterdamu (w Europie)?”. To pytanie brzmi wyraź- nie w Lublinie, w jego pustce po Zagładzie. Kulturoznawca Ernst van Alphen usi- łuje odpowiedzieć na nie w Amsterdamie właśnie poprzez, jak to nazywa, wycho- dzenie poza swoją obcość, poprzez wzniosłość w domu: „Mój dom trwa w pa- mięci Elte i jego śmierci w Theresienstadt. To poprzez te rysy, które umożliwiają doświadczenie wzniosłości, mój/jego dom może dotknąć tego, co niedotykalne, nieosiągalne w Holokauście”.

Reymontowskie obrazy fabrycznej Łodzi z *Ziemi obiecanej* stanowią – może wbrew sobie – przenikliwy prapoczątek, złowrogi zwiastun opowieści Ka-tzetnika (1952). Rozpoczyna się ona w łachmaniarni obozu śmierci, gdzie kobiety sortują ubrania należące do z a b i t y c h więźniów. Autor, który podpisywał książki Ka- ztetnik 135633 (numer wytatuowany na jego przedramieniu), opisuje przerażają- cą historię obozowego burdelu, w którym ludzie stają się szmatami. Codziennosc pracy w fabryce, która przetrawia wysiłek, przerabiając go na zysk, przepoczwa- rzyła się w wysoce wyspecjalizowaną fabrykę przemieniającą „niepożądanych” ludzi seksem, przemocą i śmiercią. To nazistowski świat śmierciofaktury jest etycznie brudny. Nieimaginacyjnie, lecz niewypowiadalnie w swym złu.

Filozofka Agnes Heller uważa, że sam cel nazizmu stanowiła eksterminacja Żydów, w tym dzieci żydowskich (podczas gdy stalinizm dzieci oszczędzał). Oby- watelstwo, prawa człowieka, życie i człowieczeństwo nazizm odbierał Żydówkom i Żydom, którym zawdzięczamy idee człowieczeństwa – od przesłania równości w Biblii hebrajskiej przez demokrację jako różnorodność do poezji wewnętrzno- ści i zaangażowania. Griselda Pollock pisze:

the archive of photographs that appear to be the historical record, the fascist shape of memory. These house the unmourned losses of the Jewish people and those extermina-

ted in the camps for their sexuality, ethnicity or politics. It is often felt that the mere reproduction of the images of those on their way to the death chambers or starved to death, or executed and buried in mass graves revisits a second death, a second Orphic look that kills again. Faced with the horror, the people in these images too easily become abject.

Brud, pomiot, abiekt – ani podmiot, ani przedmiot. Bruno Schulz to mistrz prozy rozdygotanej świetlistą gorączką. Abiekt kreśli on podobnie jak Borghes, czasem Kafka: ostatnie chwile świata na skraju zagłady; postaci przemierzające podziemia, jak u Dostojewskiego. Dla Schulza esencją opowiadania było bankructwo rzeczywistości, tania masówka, towar, który niewiele ma na obronę swojego istnienia. Schulz uznaje śmieci, które składają się na życie w jego rodzinnym Drohobycz, ale odmawia uznania śmieci za ostateczną tamę położoną wyobraźni. Typowe dla klasycyzmu rozdwojenie jaźni estetyki na – niezależne od siebie – wysoką i niską, znajduje opór w pulsującej prozie poetyckiej Schulza, która transcendencję odnajduje w codziennej biedzie, choć opisy owego arcyubóstwa przepełnione są miłosną odrazą.

Opowiadanie *Sierpień* jest modelowym brudopisem. Póltidiotka Tłuja siedzi na kupie śmieci, oddzielona płotem od dzikiego ogródka, Darwinowskiej dżungli, biblijnej puszczy. Sama natura jest śmieciem i śmietniskiem. Tłuja zasiada w szalonym orgiastycznym majestacie. Tu panuje miłościwie kupa. Sama jest odpadem i odchodem; jest poza językiem i społeczeństwem. Jest afatyczką; jej wypowiedzi to pierwotne dźwięki i pokrzykiwania, znaki organiczne. Jest chthonicką, ziemią bez makijażu. Tłuja to bogini we wszechświecie wykluczenia, królowa w królestwie pomiotu; to Wenus zredukowana i wyniesiona do roli idiotki. Amalgamat abiektów – kobiet i Żydów – połączonych w jednej postaci.

Wprowadzając swoje pisarstwo pod egidą metaforycznego panowania Tłui na wysokościach kupy śmiecia, Schulz dokonuje autoidentyfikacji jako czciciel śmieci, rozumiejący odpychającą pokusę mdłości. To platoniczny kochanek Tłui, który odmawia odwrócenia się od jej człowieczeństwa. Po Holokauście milionów Żydów polskich historia ta stała się częścią nowej literatury świadectwa.

Schulza odczytuje na nowo pisarka i malarka Ewa Kuryluk: „Za białym kwadratem Kazimierza Malewicz rozciąga się długi tunel. W jego ciemnościach karzeł jedzie na czarnej gąsienicy. Aby pojąć paradoksalny charakter XX-wiecznego człowieczeństwa, dobrze jest uzupełnić znaną fasadę sztuki współczesnej – abstraktu abstrakcji – lekceważonym zapleczem: groteskowym realizmem Brunona Schulza, którego powrót do przeszłości kończy się w przyszłości” (przekład Moniki Adamczyk-Garbowskiej). W katalogu ekspozycji prezentowanej obecnie na wystawie GK Collection w Poznaniu Paweł Leszkowicz reinterpretuje sztukę polską właśnie poprzez dzieło Schulza. Pisz:

W rysunkach Jerzego Nowosielskiego, grafikach Brunona Schulza i fotografiach Doroty Nieznalskiej pojawia się zarówno erotyczny, jak i polityczny wymiar sadomasochizmu. Artyści realizują swe seksualne wyobrażenia, przyciągają widza perwersyjnym powabem,

a jednocześnie kreślą przewrotny komentarz do otaczającej ich rzeczywistości społecznej. W przypadku ich dzieł widoczne jest, jak erotyzm w przedstawieniu może mieć zarówno pobudzający, jak i analityczny charakter. Poprzez sadomasochistyczne scenariusze, ujęte z męskiej i kobiecej perspektywy, ta trójka artystów postrzega otaczającą ich kulturę, a jednocześnie eksploruje granice pożądania.

Także sztuka Stanisława Wyspiańskiego jest przewrotem. Sprzeciwiając się wykluczeniu Żydów, Wyspiański kultywował przyjaźń z Wilhelmem Feldmanem, ostracyzmowanym krytykiem i historykiem literatury; ten komentował twórczość dramaturga: „Myślał obrazami scenicznymi”. Wizję teatralną Wyspiańskiego w dramacie żydowskim *Sędziowie* badała uczona lubelska Irena Sławińska. Ten właśnie dramat szczególnie zainteresował zagranicznych badaczy (Backvis, Copeau, Fechter). Natężone widzenie Wyspiańskiego objęło Achillesa i Patroklosa, którzy, jak Dawid i Jonatan, patronują miłości między osobami tej samej płci; Wyspiański każe, w obliczu Patroklosa, wyznać Achillesowi: „Gdy się przed tobą palę jak pochodnia”. Niedawna produkcja hollywoodzka *Troja* ukryła związek Achillesa i Patroklosa. Wyspiański wywołuje Apollina i Dionizosa zarazem. *Le mal* – zło, choroba, cierpienie powala Nietzschego i Wyspiańskiego. Ibsenowskie *Upiory*, w oryginale *Gengangere* – duchy powracające, powrotnicy, *revenants* nawiedzają. Jednocześnie, jak diagnozuje Nietzschego egzystencjalista Karl Jaspers, pisarzy nie opuszcza „uporczywa wola zdrowia”. Kiła powraca w kulturze i życiu. Uczony związany z Lublinem, Ludwik Fleck, badał style myślenia wobec syfilisu. Tomasz Śpiewak bada teatr wobec syfilisu.

Inny związany z Lublinem uczony, historyk literatury Juliusz Kleiner podkreśla upiorność dramaturgii Wyspiańskiego. Takie nawiedzenie kontynuuje powieść gotycka Witolda Gomborowicza *Opętani*. To o niej Maria Janion pisała: „Dlaczego w Polsce nie ma powieści gotyckiej?... I właśnie jest!”. Jeszcze jedna powieść gotycka doceniona przez Marię Janion to *Malowany ptak* Jerzego Kosińskiego. Dodajmy *Hannibala. Po drugiej stronie maski*. Najnowsza powieść i film o Hannibalu Lesterze (*prequel*) rozpoczyna się w naszej części Europy. Wnika w tutejszą historię, a zarazem w nieświadomość. Oto nasza Europa Wschodnia czasu Holokaustu. Początek powieści i filmu o Hannibalu rozgrywa się na Litwie. Rodzice Hannibala i jego ukochany nauczyciel żydowski, Jakov, giną w bombardowaniu nazistowskim. Dziesięcioletni Hannibal z siostrą Miszą ukrywają się. I wydarzenie, które będzie powracało w nieświadomości Lectera: „Hannibal trzyma ją za rękę, nie puszcza, wloką ich do drzwi. Hannibal wciąż nie chce jej puścić, więc Niebieskooki zatrząskuje mu na rękę ciężkie wrota stodoły”. Siostrę zjadają lokalni kolaboranci.

Maria Janion w najnowszej książce *Niesamowita Słowiańszczyzna* stwierdza: „Auschwitz leży «u nas» i w Europie”. Prerażająca prawda o nas. Gotycka prawda. Maria Janion od zawsze eksploruje grozę, gotyctwem. W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* autorka powraca do niepokojącej obcości, *das Unheimliche* Freuda, tego, co nie-samowite, dalekie a bliskie, utajone a ujawniane. Freud filologicznie eksplikował *das Unheimliche* w eseju z roku 1919 (więcej na ten temat w: T. Kitliński *Obcy jest w nas*).

Serial *Z archiwum X* nazwał Paweł Leszkowicz katalogiem tematów gotyckich. Panuje tu swojska obcość, Freudowskie *das Unheimliche* – obecne w sztuce współczesnej, jak twierdzi Leszkowicz, analizując twórczość matki „Nowej Sztuki Brytyjskiej”, Helen Chadwick. W książce *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości* Leszkowicz pisze o *das Unheimliche*: „obcość jest immanentnie związana ze swojskością... Freudowskie odkrycie nieświadomości łączy się z odsłonięciem wewnętrznej obcości w człowieku”.

Kristeva postrzega obiekt jako przemożniejszy niż nie-samowitość: *l'abjection se construit de ne pas reconnaître ses proches: rien ne lui est familier...*

To, co nie-samowite i to, co abiektalne, pomiotowe panuje w powieściach i filmach o Hannibalu. Relacja między Hannibalem Lecterem a Buffalo Billem w *Milczeniu owiec* jest heimerotyczna – uważa Judith Halberstam. Już sam termin *heimerotic* łączy homoerotyzm z niesamowitością, *das Unheimliche*. Za gotycyzmem, niesamowitością, wampirem (także w wyobraźni lesbizmu) kryje się erotyka. Już w tytule eseju Richard Dyer stawia tezę *Dzieci nocy: wampiryzm jako homoseksualizm i homoseksualizm jako wampiryzm*: „zwłaszcza wampir wydaje się przedstawiać seksualność”. Możemy tu pominąć nieostre „wydaje się”. Dyer przechodzi do konkretów: wampir, czyli „on/a gryzie ugryzieniem, które często opisuje się jako pocałunek”. Jednak wampiryczne ugryzienie wskazuje także na niebezpieczny seks, złowrogi zmieszanie krwi, płynów ciała. Film oparty na powieści Anne Rice *Wywiad z wampirem* traktował o AIDS. Obecnie, gdy ryzykowne zachowania seksualne wracają, nasilają się uzasadnione lęki.

I *Hannibal*, i *Anioły w Ameryce* przedstawiają tak zwanych innych, rzekomo obcych. Są to dzieła gotyckie. Więcej o gotycyzmie – współczesnej estetyce grozy – pisaliśmy z Pawłem Leszkowiczem w książce *Miłość i demokracja*. W kinie wybucha naraz homofobia i pożądanie homoseksualne. Jednocześnie do estetyki gotycyzmu powracają tacy artyści gejojscy jak David Wojnarowicz czy Robert Gober, obaj – jak Tony Kushner – sprzeciwiający się polityce amerykańskiej. Paweł Leszkowicz pisze, że *Słoń* i *Potwór* to kinowe hity, w których seryjni mordercy są homoseksualni lub potencjalnie seksualnie inni. Obrazy nie wyszły spod rąk homofobów, nie są dziełem homofobów: Van Sant to gejojski reżyser, a Jenkins nie ukrywa swego feminizmu. Kolejny raz powróciły jednak homo-potwory, bohaterzy popularnego kina i wyobraźni, w wersji *horror*. Czyż wszystko, co leży poza seksualną heteronormą, nie kojarzy się z pewnego rodzaju monstrualnością i nie jest obłożone lękiem, a sami odmieńcy nie czują się potworami?

W studium *Kopciuszek, Frankenstein i inne* Kazimiera Szczuka rozpatruje tożsamość potwór-sobowtór; *creature* doktora Frankensteina w powieści Mary Shelley nazywa Szczuka „partnerem miłości i nienawiści, prześladowczym demonem, a zarazem sobowtorem doktora”. Doktor Hannibal Lecter staje się naszym sobowtorem.

Psychotopografia potworności *Hannibala* prowadzi do nas. Nasza część Europy nie przemysłała ani nie oplakała Zagłady. W książce *Niesamowita Słowiańszczyzna* Maria Janion pisze o konieczności nowej opowieści, bo „konieczna jest nieustająca żałoba bez końca na ziemi ludobójstwa Żydów. W Polsce nadal trwa „utrata

umarłych” – wedle formuły *Losing the Dead*, oryginalnego tytułu książki Lisy Appignanesi *Żegnając umarłych*. Oby niedawny przekład wspomnień Appignanesi przetrwał szlak do wydania po polsku opowieści-esejów *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust* Geoffreya H. Hartmana czy nowatorskich refleksji Evy Hoffman o pamięci Zagłady *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*.

W rodzinnej Europie, w rodzimej – wschodniej jej części – rodzą się potwory. A może Hannibal wnika głęboko w tutejszą teraźniejszość? Kanibal w (śród) nas.

W studium *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi* Maria Janion pisze: „Polacy byli świadkami niewyraźnej zbrodni, ale – jak dowodzą badania – w większości nie za bardzo ją zauważali w trakcie ich dokonywania, a potem nie za bardzo przejmowali się zniknięciem dziesięciu procent ludności Polski przedwojennej”.

Żydzi, kobiety i geje są wyrzutkami, w najlepszym wypadku wyrzutami sumienia, częściej potworami. Potwarz panuje w kulturze.

Jak wyjść poza potwarz, pomiot? Drogę wskazuje wybitne dzieło literatury polskiej *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego. Od Puszkina do Janion powieść znalazła admiratorów: Salman Rushdie stwierdził, że „czyta się ją jak najbardziej błyskotliwą powieść nowoczesną”. Jest wielokulturowa, na pograniczu różnych monoteizmów, polifoniczna. Łączy orientacje uczuciowe. Stawia opór bałwochwalstwu władzy. Takiej gość-inności hołduje wielka sztuka odmienna-odmiencowa, sztuka odmienców: Słowackiego, Czechowicza, Schulza, Nieznańskiej. I Gombrowicza. Niech dyskusję rozpocznie ważny głos Kazimierza Szczuki w eseju *Gombrowicz subwersywny*: „Czym bowiem jest w *Ferdynandzie* natrętna lądka Zuty Młodzikówny, połączona z nogami Kopyrdy, które ten chłopiec wręcz «miał na czole»? Czym jest nagość i wieczna młodość Albertynki z *Operetki*, co znaczą usta Leny, połączone z ustami Katasi z *Kosmosu*? Żart? Obsesje? Mit? Nowy humanizm? Zapewne. A może właśnie ów nowy projekt świadomości gender?”.

I sam Witold Gombrowicz: „W tym sęk, że ja wywodzę się z waszego śmietnika. We mnie odżywa się to, co w ciągu wieków wyrzucaliście jako odpadki”.

A wokół nas, w nas błoto. Błoto panuje w filmie niemieckim przedstawiającym Irlandkę wrzuconą we współczesny Wałbrzych, *Molly's Way*. Joyce'owska Molly w Wałbrzychu, już nie Hauptmanna czy Tryzny, lecz biedy, bezrobocia, prostytucji i błota właśnie. Jej partnerem na jedną noc w Irlandii i jedną w Polsce jest Michał z serialu *Klan*. Film niemiecki wychodzi poza plemienny klan: dyskretne uczucie rodzi się między Molly a prostytutką, którą gra Adriana Biedrzyńska. Podobnie – w kulturze popularnej – wyróżnia się video-clip *Anioł* kijowskiej gwiazdy Biłyk, która w języku polskim śpiewa o miłości gejojskiej; w piosence słychać rytm bicia serca. W Polsce brak Madonny, która w trakcie koncertu akcentuje słowa biblijne: „Obcy byłem, a przyjęliście mnie” – w części koncertu poświęconej powracającej, także w naszej części Europy, epidemii AIDS.

W dyskryminacji mniejszości morderczy mechanizm i mordercze siły psychiczne połączyły i łączą się nadal. U nas trwa nienawiść do obcości i wznoszenie wszech-

obejmującego mechanizmu rynkowego. Trwa nienawistne wyszukiwanie „semitości” w polszczyźnie, jak to zdiagnozował Bohdan Zadura w *Wymuszaniu*: „w słowie brzydki ukrywa się żyd”. Nasz mechaniczny neokapitalizm to konstruowane genealogie i ikonografie „czystości-prawdziwości narodowej”, które mają własnych inżynierów marketingu i przemocy. Reklamy, wiece i napady rozkoszują się wytworami swojskiego awansu neokapitalistycznego i wyższej czystości – czystej wyższości, jak owadobójcze i „przyjazne ludziom” detergenty (wśród nich Ariel, który posłużył Haiderowi do antysemitkiej obelgi). Panuje bieda, bezrobocie i bezdomność; z nagłą wyrastają postmodernistyczne dworki-gargamele, a w nich w bród środków czystości, jak i samozadowolenia. „Wolne rynki” nowego klasycyzmu nasiliły upodlenie i odpodmiotowanie-upomiotowanie Innych. W sercu Europy żąda się zamknięcia Romek i Romów w getcie. W Polsce wzrasta się ksenofobia, walka klas i Dickensowskie „ciężkie czasy”. Oto międzyprzestrzeń nienawiści, nienawidzących i nienawidzonych. Ani to Wschód, ani Zachód, wysypisko odchodów neokapitalizmu, Drugi Świat, gdzie zapanowała fala, sadomasochizm: innych – kobiety, innowierców, wiernych innej orientacji miłosnej – uważa się za *lisznych* ludzi, niepotrzebnych, zbytecznych. Samoorganizują się przeciw wykluczeniu artystki i społeczniczki. Do buntowniczej manify nawiązuje Szczuka w książce-alternatywnej historii literatury *Kopciuszek, Frankenstein i inne*:

„Ta sama dziwna i niepokorna część mojej istoty, która każe mi mówić głośno, że jestem feministką, czasem zmusza mnie do powiedzenia, że jestem Żydówką”.

Podjejrane jest, wedle analizy Ireny Grudzińskiej-Gross, „podjejrane pochodzenie”. Podejrzana jest przyjaźń z Żydami i „sodomitami”, co wytykano Czesławowi Miłoszowi. To kontakty obce, niebezpieczne, antypolskie. Martwe ciało Miłosza wyzwoliło halucynacyjne pokłady nienawiści, ujawniło demony: stare demony w nowej Europie. Zwłoki wyzwalają u ekstremistów wstręt i urok zarazem. Czują oni nienawistną miłość do martwego ciała, cierpią na nekrofilie. Jeżeli idą na krucjatę przeciwko obcości, to dlatego że pogardzają życiem tych, których nienawidzą – i własnym życiem. W tydzień po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej żrącym kwasem obrzucono uczestniczki Parady Równości w Krakowie, w której obronie stanął Miłosz. Wcześniej kwasem grożono feministce. Kwasem chciano by potraktować „obce” martwe ciało, które obrzydziło, a zarazem oczarowało nacjonalistów. Śmierć jest dla nich atrakcyjną i pogardzaną „laską”. A dla nas?

Tekst stanowi zmienioną wersję części *A Brief Polish Literary History of Cleanliness and Filth* z eseju *Polish Garbage and Dreck-Heroes*, „Bad Subjects” nr 55, Berkeley 2001. Za pomoc w przekładzie dziękujemy Małgorzacie Paprocie i Bartoszowi Wójcikowi.

Abstract

Tomek KITLIŃSKI

Department of Philosophy, Maria Curie-Skłodowska University (Lublin)

Joe LOCKARD

English Department, Jewish Studies, Arizona State University (Tempe)

Scorn and Desire towards the ‘Strangers’. On Imaginary Filth in Polish Literature

The text explores the representation of Jews, women and gays in Polish literature. Writers return to images of us as over-sensualised, offal-smeared dirt. Scorn and desire alike, the Kristevan abject is evoked. Where humans are «filth», social systems of degradation are constructed to maintain the barrier between imagined purity and imagined contamination. The idea of barriers against «filth» haunts repeatedly and invokes «dirty sexuality», from which it emerged. The text traces anti-Semitism and other phobias from the Polish Enlightenment (the recent research of M. Janion is crucial here) to today's Poland where abjection re-appeared in the attacks against C. Miłosz, just after his death in 2004, accused of being a 'friend of Jews and sodomites'.

The article is an extensively revised and updated version of „Brief Polish Literary History of Cleanliness and Filth” in: „Polish Garbage and Dreck-Heroes”, *Bad Subjects*, Issue 55, May 2001, <http://bad.eserver.org/issues/2001/55> - 65k.

Agata ZAWISZEWSKA

○ historii i literaturze w „internacie”
XXXV Konferencja Teoretycznoliteracka
Pisanie o historii jako czytanie literatury
(Darlowo 20-23 września 2007)

Konfrontacja dyskursu historiograficznego z dyskursem literaturoznawczym, wiedzy o historii z wiedzą o literaturze w kontekście zawartości współczesnego archiwum, ożywienie intuicji i pomysłów towarzyszących inicjatywie, której pokłosiem stała się książka *Dzieło literackie jako źródło historyczne* (1978) – takie oto cele przyświecały organizatorom tegorocznej XXXV Konferencji Teoretycznoliterackiej (Pracownia Poetyki Historycznej IBL PAN, Zakład Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego oraz Instytut Pamięci Narodowej Oddział Szczecin). Czterodniowe spotkanie historyków i literaturoznawców poświęcone „pisanu o historii jako czytaniu literatury” odbyło się tym razem w „Hotelu Jan” w Darłównie Wschodnim. Wybór miejsca nie został podyktowany wyłącznie potrzebą zaczerpnięcia morskiej bryzy w płuca na co dzień oswojone z pyłem bibliotek i archiwów, wynikał raczej z pomysłu powiązania „miejsca pamięci” z praktykami opowiadania o historii, historiografii i historiozofii – wszak w sąsiadujących z „Hotelem Jan” budynkach kolonijnych „Gniewko” mieścił się jeden z ważniejszych ośrodków dla osób internowanych w okresie stanu wojennego. Dziejom tych miejsc, Darłowa oraz „internatu”, poświęcone zostały zresztą osobne wykłady i prezentacje przygotowane dla celów muzealnych i dydaktycznych, wygłoszone poza częścią oficjalną, referatową i połączone z wieczorem poetyckim Bogusławy Latawiec (*Poezi w „internacie”*).

Na pierwszy dzień konferencji organizatorzy przewidzieli wystąpienia reprezentantów różnych metodologii, a wykład wprowadzający wygłosił Włodzimierz

Bolecki. Na przykładzie materiałów archiwalnych, znajdujących się w warszawskim oddziale IPN-u, a dokładniej – zapisów przesłuchań prowadzonych w latach czterdziestych XX wieku przez Józefa Światłę, Bolecki omówił wyzwania, jakie współczesnym historykom i teoretykom literatury stawiają teksty posiadające tak „specyficzne” odniesienie do rzeczywistości. Zdaniem badacza właśnie literaturoznawstwo może i powinno zmierzyć się z tego typu problematyką, ponieważ wypracowało ono język – wprawdzie dostosowany przede wszystkim do pojęć i tekstów literackich – wystarczająco sprawny, by mówić nim również o narracjach nie-literackich. Stworzył więc Bolecki katalog najpilniejszych spraw, z którymi literaturoznawcy i literatura mierzą się niechętnie, to np. autorstwo tekstów (człowiek konkretny, instytucja czy przesłuchujący, który tę instytucję reprezentował), źródło tekstów (sytuacja ich powstania, interakcja między przesłuchiwanym i przesłuchującym), związek konwencji opowieści snutej podczas przesłuchań i ich konsekwencji (dalsze aresztowania na podstawie szczegółów biograficznych, które przesłuchiwanemu mogły wydawać się nieistotne, neutralne). Tekst jako „strumień życia” służył SB do wyłuskiwania owych mało istotnych – jak by się mogło na pierwszy rzut oka wydawać – detali, by na ich podstawie preparować prawdziwe lub fałszywe oskarżenia, a w konsekwencji – represjonować, więzić, uśmiercać. Zapisy przesłuchań domagają się zatem uruchomienia wiedzy pozatekstowej, wiedzy historyka, a podstawowe kategorie literaturoznawcze, takie jak pismo, głos, narracja, odsłaniają możliwości innych użyć i innych konsekwencji: konsekwencji ludzkich. Ostatecznie więc okazuje się, że konieczny jest powrót do problematyki prawdy i fałszu, zmarginalizowanej przez współczesną teorię literatury, bo uznawanej dotychczas za nieistotną dla interpretacji.

Kolejne wystąpienia odsłaniały wielość inspiracji, za którymi mogą podążać badacze pragnący przyjąć wyzwanie stawiane humanistom przez zawartość współczesnych archiwów. Dariusz Śnieżko przypominał zaplecze teoretyczne dawnej historiografii: Historia to domena prawdy, Poezja – gry z prawdą (*Pismo i głos: historia i literatura*). Kazimierz Wóycicki przeprowadził porównanie praktyk badania historii i opowiadania/wyjaśniania historii, narracji literackiej i historycznej, prerogatywy pisarza, szczególnie autora powieści historycznej, i historyka, by dojść do konkluzji, że nie istnieje specyficzny dyskurs historyczny, a historyk tym lepiej opowiada/wyjaśnia historię, im bardziej zbliża się do powieści historycznej, w której łączy się faktografia ze sztuką opowiadania (*Narracja historyczna a literatura*). Koncepcja „miejsc pamięci” Pierra Nory w mówieniu o przeszłości pojawiła się w dwóch wypowiedziach: Marcina Kuli i Elżbiety Rybickiej. Marcin Kula, który ostrzegał przed łączeniem dwóch dziedzin, języków literatury i historii, rozwinął niektóre tezy wyłożone wcześniej w książce *Nośniki pamięci historycznej* (2002) i mówił o stosunku lokalnych społeczności po 1989 roku do „nośników pamięci historycznej”/„reliktyw przeszłości” na przykładzie pomników (*Wobec świadectw przeszłości*). Elżbieta Rybicka, na przykładzie polskiej literatury współczesnej, m.in. tekstów Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk i Pawła Huellego, pokazała, jak literatura staje się „miejscem pamięci”, stając się topografią historii i formą przeszłości

dzięki pamięci o tym, co wyparte (*Topografie historii. Pamięć zapisana w miejscach*). Erazm Kuźma z kolei zaprezentował konstruktywistyczne ujęcie przeszłości, które uchyla tradycyjną klasyfikację nauk, opozycję idiografizmu i nomotetyzmu, zapytując raczej, jaką funkcję pełnią w systemie kultury takie podziały i kim jest w tym ujęciu historyk. Konkluzja konstruktywistyczna brzmi: historyk jest obserwatorem drugiego stopnia, czyli obserwuje siebie jako obserwatora obserwacji innych ludzi, celem badacza zaś jest bycie obserwowanym w środowisku akademickim (*Nomotetyzm idiografizm we współczesnych ujęciach przeszłości*).

Kierunek wcześniejszych rozważań odwróciła Ewa Domańska, która zaproponowała namysł nad mechanizmami wpływania nauki na politykę, nad tworzeniem teorii jako narzędzia walki politycznej, np. dekolonizacji. Badaczka skupiła się na jednej z najnowszych teorii w humanistyce zachodniej, określanej mianem „uprzywilejowanego poznawczo statusu ofiary”, która sankcjonuje wypowiadanie się ofiary jako podmiotu aktywnego i walczącego o własne prawa. Skoro status ofiary jest polityczny, Domańska pyta, kto określa ten status, jakie doświadczenia ofiary są uprzywilejowane przez władzę, kto decyduje o tym, że „ofiara dobra” stając się aktywną, np. nietolerancyjną lub fundamentalistyczną, staje się „ofiara złą”, np. barbarzyńcą, terrorystą, talibem, Innym (*Preskryptywny wymiar metodologii uciskanych*). Bartłomiej Krupa w ocenie współczesnej literatury o Holocauście przywołał spór Berela Langa i Haydena White’a o reprezentację Zagłady, w którym White opowiada się jednoznacznie po stronie obrazowania literackiego, zaznaczając niemożność wyjścia poza tropiczość (*Nauka – literatura – etyka. Teoria historii wobec Holocaustu*).

Kolejne dni konferencji przyniosły wystąpienia poświęcone ważniejszym obecnie metodologiom, które wpływają na charakter i rytm spotkania historii i literatury, jak np. feminizm (Inga Iwasiów, *Kobieta w archiwum*), postkolonializm (Dariusz Skórzewski, *Pomiędzy antykolonializmem, neokolonializmem a eurocentryzmem. Antynomie postkolonializmu*), Nowy Historyzm (Roma Sendyka, *Anegdota i poetyki New Historicism*; Paulina Małochleb, *Sztyletnicy powstania styczniowego*; Anna Pochłódka, *Życie kulturalne mieszczan na przełomie w. XIX i XX w świetle zapisków autobiograficznych*). Natalia Lemann wykorzystała koncepty francuskich Annalistów (*Fabularyzacja i re-narracja źródeł historycznych w powieści historycznej na przykładzie [utworów] Hanny Malewskiej*). Wyjątkowa rola świadectw autobiograficznych w przedstawianiu przeszłości przyciągnęła uwagę Macieja Urbanowskiego (*Doświadczenie historii w dziennikach wojennych Andrzeja Bobkowskiego, Ernsta Jüngera i Pierre’a Drieu la Rochelle*), Adama Fitasa (*Biografizacja dziejów i dziejowość biografii w diarystyce*) oraz Pawła Rodaka, który argumentował za koniecznością wyjścia poza samą lekturę dziennika i uznania materialności tekstu za element jego znaczenia (*Dziennik osobisty i historia*). Wystąpienia praktyków dotyczyły możliwości i ograniczeń narracji o charakterze autobiograficznym, np. Eryk Krasucki mówił na temat okołopaździernikowej polityki kulturalnej (*Kolejny krok do Października*), Jerzy Eisler poddał analizie zapisy rozmów z dysydentami i prominentami sprzed 1989 roku (*Refleksje nad wykorzystywaniem relacji jako źródła w badaniu hi-*

storii PRL), a Małgorzata Machalek omówiła tendencje w praktyce szkolnej, w tym przybliżanie młodzieży warsztatu pracy historyka, omawianie życia codziennego w różnych okresach historycznych, uwzględnianie dziejów nauki i kultury (*Historia prywatna. Opowieść o rodzinie w edukacji historycznej*).

Dziewiętnastowieczne korzenie współczesnych dylematów historyków i pisarzy, krytyków historiografii i literaturoznawców odsłoniły wystąpienia m.in. Michała Kuźniaka (*Mickiewiczowski projekt pisanie (o) historii*), Danuty Zawadzkiej (*„Dziadów cz. III” Adama Mickiewicza i „Nowosilcow w Wilnie” Joachima Lelewela – dwie reprezentacje procesu filomatów*), Violetty Julkowskiej (*Historia jako opowieść. Literackie powinowactwa pisarstwa historycznego Karola Szajnochy*) oraz Wojciecha Tomasika, który zajął się metaforą historyka jako budowniczego mostów na przykładzie zapisków Micheleta (*Kolej w mówieniu o przeszłości*). Spośród autorów dwudziestowiecznych wybrano do interpretacji utwory Ryszarda Kapuścińskiego (Małgorzata Czermińska, *Reporter jako historyk. Kapuścińskiego dialogi z Herodotem*), Władysława Terleckiego (Ewa Nawrocka, *Powieść jako „apokryf” historii*), Wiesława Myślińskiego (Bogumiła Kaniewska, *Wielka historia w małym świecie. Doświadczenie historyczne w twórczości W.M.*), literacką spuściznę Leszka Kołakowskiego, która uzupełnia i komplikuje obraz historii z jego prac filozoficznych (Maciej Michalski, *Filozof i jego lektura przeszłości*). Osobno omówione zostały takie zagadnienia jak konceptualizacja wydarzeń minionych w literaturze socrealizmu (Monika Brzostowicz-Klajn, *Historia w świecie socrealistycznej literatury*), liryce (Piotr Michałowski, *Historia opowiadana przez poezję*) i dramacie polskim po 1989 roku (Krystyna Ruta-Rutkowska, *Reinterpretacje przeszłości w dramacie najnowszym*).

Oficjalna część konferencji została uzupełniona o panel dyskusyjny, poświęcony *Tabu w badaniach historycznych i literaturoznawczych*, podsumowujący pierwszy dzień refleksji nad „pisanem historii jako czytaniem literatury”. Pojawiły się w nim ponownie najważniejsze wątki z dyskusji międzyreferatowych, a mianowicie: sposoby, w jakie obrazy przeszłości projektują przyszłość, różnice między polityką historyczną uprawianą przez władze państwa totalitarnego i demokratycznego, pamięć jako fenomen ahistoryczny i nie poddający się etyzacji, dyskurs historyczny jako dyskurs przestrzeni. Głosy uczestników panelu, historyków – Jerzego Eislera, Marcina Kuli i Kazimierza Wójcickiego, oraz literaturoznawców – Edwarda Balcerzana, Ryszarda Nycza oraz, prowadzącego dyskusję, Andrzeja Skrendy, ujawniły przede wszystkim różnice w rozumieniu pojęcia tabu (używanego zamiennie z pojęciami grzechu, niestosowności, dyskomfortu) w ramach dyscyplin, które wyżej wymienieni reprezentują. Literaturoznawcy mówili bowiem o ograniczeniach wpisanych w paradygmat kultury polskiej – kultury wstydu, który uformował się w „nienormalnej” sytuacji XIX wieku, czy też o tabu wytwarzanych przez każdy projekt literatury (literatura jako narzędzie kontroli społecznej, które marginalizuje takie dziedziny, jak władza, religia, erotyka; tabu wolności sztuki w romantycznym modelu literatury) – Nycz, oraz o ograniczeniach obecnych na różnych poziomach praktyki literaturoznawczej (ograniczanie wiedzy o tekstach

i pisarzach, unikanie się wulgaryzmów i innych działań na języku oraz zacieranie śladów podmiotowości w narracji literaturoznawczej) – Balcerzan.

Historycy natomiast skupili się na problematyce wypełniania „białych plam” oraz praktykach instytucjonalnych i relacjach środowiskowych. Doświadczenie niewygody intelektualnej historyków generowane jest więc przez poziom debaty publicznej w kraju czy rodzaj polityki politycznej podzielanej przez społeczeństwo, przez postulat wykorzystania wszystkich dostępnych źródeł (dotyczących np. materii obyczajowej), niechęć do badań interdyscyplinarnych, dopuszczanie do obrony prac o wartości wątpliwej, atmosferę wokół materiałów zgromadzonych w IPN i zasady udostępniania tych źródeł – Kula. Inne źródła dyskomfortu to niepotrzebne skomplikowanie dyskursu akademickiego, niechęć do „rewizji” życiorysów wybitnych humanistów oraz niechlubnych elementów przeszłości narodu, np. antysemityzmu – Wóycicki, a także: zakłamujące rzeczywistość językowe nowotwory typu „kłamca lustracyjny” lub „status pokrzywdzonego”, współczesne praktyki „odgrywania historii” i przekuwania klęsk na zwycięstwa, np. w inscenizacji Powstania Warszawskiego czy grzechów opozycji (rywalizacja o władzę, defraudacje, alkoholizm, stosunek do religii, zachowania erotyczne) – Eisler.

Abstract

Agata ZAWISZEWSKA
University of Gdańsk

On history and theory of ‘internment’ literature

Report on 35th All-Polish Literary-Theoretical Conference ‘Writing history as reading literature’, held by Historical Poetics Laboratory, Institute for Literary Research, Polish Academy of Sciences, Warsaw, the Theory of Literature Department, Institute of Polish Studies, University of Gdańsk, and the Szczecin branch of the Institute of National Remembrance (Darlowo, 20th–23rd September 2007). The event was devoted to links between historiography and literary studies in the context of contemporary archives.

Noty o autorach

Mateusz Antoniuk, doktorant na Wydziale Polonistyki UJ, przygotowuje rozprawę o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta. Autor książki *Kultura małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (2006). Publikował w „Znaku”, „Dekadzie Literackiej”, „Kwartalniku Artystycznym”, „Kwartalniku Teatralnym”, „Polonistyce”.

Wojciech Bałus, prof. dr hab., historyk sztuki, dyrektor Instytutu Historii Sztuki UJ. Zajmuje się teorią i historią sztuki XIX i XX wieku (architektura, malarstwo, sztuka ogrodowa, sztuka sakralna). Redaktor rocznika „Modus. Prace z Historii Sztuki” i serii „Ars Vetus et Nova”. Członek rady redakcyjnej czasopisma „Centropa. A journal of Central European architecture and related arts” (Nowy Jork). Członek rzeczywisty Hessische Akademie der Planung und Forschung im ländlichen Raum. Prezydent polskiego komitetu narodowego Corpus Vitrearum. Ostatnio opublikował: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część druga: Matejko i Wyspiański* (2007).

Rosi Braidotti, urodziła się we Włoszech, wychowała w Australii, wykształcenie zdobyła we Francji (doktorat z filozofii na Uniwersytecie w Paryżu), a obecnie jest profesorem studiów kobiecych na Uniwersytecie w Utrechcie, w Holandii. Od wielu lat zaangażowana w rozwijaniu europejskiej współpracy w ramach studiów kobiecych i genderowych (zob. programy ATHENA, NOISE). W swoich pracach porusza między innymi problematykę filozofii feministycznej, szeroko rozumianej epistemologii, poststrukturalizmu i psychoanalizy. Jej najnowsza książka *Transpositions* poświęcona jest nomadycznie rozumianej etyce. W sierpniu 2006 roku gościła w Łodzi na *6th European Gender Research Conference „Gender and Citizenship in a Multicultural Context”*, gdzie została nagrodzona medalem «Universitatis Lodzensis Amico».

Ewa Chudoba kończy filozofię i polonistykę na UJ. Studiowała także w Slavonic School of East European Studies w Londynie.

Adrian Gleń, poeta, krytyk literacki, teoretyk literatury, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku przy Instytucie Filologii Polskiej UO. Publikował w licznych czasopismach, współpracuje stale z „Toposem” i „Przeglądem Filozoficzno-Literackim”. Ostatnio opublikował: *Przez tekst do istnienia. Wędrowka po Krymie i Mickiewiczu*, (2005). W przygotowaniu: *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturoznawstwie*. Stypendysta FNP (za rok 2005).

Tomek Kitliński, dr, uzyskał dyplom Studiów nad Tekstem i Obrazem pod kierunkiem Julii Kristevej na Uniwersytecie Paryskim 7. Autor książki *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej* i współautor studium *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*. Publikował m.in. w tomach *Inny Inna Inne. O inności w kulturze*, *Odmiany odmienca*, *Homofobia po polsku*, *Nieświadomość jako kategoria filozoficzna* i w periodykach „Art in America”, „The Advocate”, „Przegląd Filozoficzny” i „Zagadnienia Naukoznawstwa”.

Krzysztof Kłosiński, prof. dr hab., pracuje na UŚ. Autor książek: *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej* (1990), *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska (1992), *Eros. Dekonstrukcja. Polityka* (2000), *Poezja żalu* (2001).

Joe Lockard uzyskał doktorat na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley na podstawie rozprawy „*Writing Race*” in *Nineteenth-Century America*. Wykładał w Izraelu, Republice Czeskiej i USA. Publikował w periodykach „Les Temps Modernes”, „Judaism” i „Tikkun”, oraz w pracach zbiorowych: *Out Here. Local and International Perspectives in Queer Studies* (2006) i *Our Monica, Ourselves: The Clinton Affair and National Interest* (2001).

Anna Łebkowska, dr hab. prof. UJ, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, autorka książki *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku* (1991, 1998) i *Między teoriami a fikcją literacką* (2001), a także artykułów o teoriach genderowych, o kategorii narracji, strategiach retorycznych, antropologicznych badaniach literatury i o prozie współczesnej. Przygotowuje do druku książkę o empatii jako antropologicznej kategorii literatury.

Hanna Marciniak, studentka wiedzy o kulturze i bohemistyki UJ; interesuje się problematyką doświadczenia i pamięci w poezji nowoczesnej oraz związkami literackiego modernizmu ze sztukami wizualnymi, zwłaszcza fotografią. Zajmuje się również przekładem.

Michał Paweł Markowski, profesor, kierownik Katedry Międzynarodowych Studiów Polonistycznych w Instytucie Polonistyki UJ, filozof, teoretyk literatury, tłumacz, redaktor serii naukowych i prac zbiorowych. Ostatnio opublikował: *Identity and Interpretation* (2003), *Perekreacja* (2003), *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne* (2004) i *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* (2004).

Wojciech Michera, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW, redaktor kwartalnika „Konteksty”, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie. Zajmuje się szeroko rozumianą antropologią obrazu. Autor kilkudziesięciu publikacji. Obecnie przygotowuje książkę *Piękna jako bestia*.

Jakub Momro, doktorant na Wydziale Polonistyki UJ, eseista, krytyk literacki, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Publikował także w wielu czasopismach i tomach zbiorowych. Stypendysta FNP (w ramach programu START 2005-2006, w ramach programu MISTRZ 2006-2007), Stypendysta Funduszu im. Stanisława Estreichera (2006-2007), programu MIRA (Université Stendhal, Grenoble, 2004-2005). Przygotowuje rozprawę poświęconą figurom podmiotowości w twórczości Samuela Becketta. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Ryszard Nycz, profesor w Instytucie Polonistyki UJ i Instytucie Badań Literackich PAN. Kierownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych IP UJ. Redaktor naczelny dwumiesięcznika „Teksty Drugie” IBL PAN i serii „Horyzonty nowoczesności” (wyd. Universitas). Autor książek: *Sylwy współczesne* (1984, 1996), *Tekstowy świat* (1993, 2000), *Język modernizmu* (1997, 2002), *Literatura jako trop rzeczywistości* (2001).

Tomasz Pawlus, doktorant w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Zainteresowania naukowe koncentrują się wokół teorii literatury, teorii lektury, także filozofii współczesnej. Przygotowuje rozprawę dokorską o zagadnieniu performatywności w polskim dyskursie literackim. Autor artykułów w czasopismach i książkach zbiorowych.

Grzegorz Piotrowski, muzykolog, literaturoznawca, piosenkarz, adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa UG, wykładowca Akademii Muzycznej w Gdańsku. Zajmuje się twórczością Jarosława Iwaszkiewicza, historią jazzu i muzyki popularnej, *gender studies*, polskim szkłem dwudziestolecia międzywojennego. Wydał książki *Atła Pugaczowa – fenomen piosenkarstwa rosyjskiego* (2003), *Pre-teksty. Myśli czytelnika i widza* (2007). Mieszka w Gdyni.

Mikołaj Sokołowski, doc. dr hab. w IBL PAN. Ostatnie publikacje: *Słowo-idea w: „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”* 2003; *Przeobrażenia terminologii biblijnej w „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, „Kresy”, 2003 nr 4; *Król Duch Słowackiego a epopeja słowiańska* (2004), *Techniki asocjacyjne. Anglojęzyczne „Poematy o wzroście indywidualnego umysłu” od XVIII do XX wieku* (2007).

Giovanna Tomassucci, Professore Associato (Docent) Polonistyki na Uniwersytecie w Pizie (Facoltà di Lettere, Dipartimento di Linguistica „T. Boilelli”). Użyła doktorat z polonistyki w r. 1989 na Uniwersytecie „La Sapienza” w Rzymie

(*Obrazy śmierci w wczesnym polskim baroku*). Jej dorobek naukowy obejmuje kilkadziesiąt publikacji z zakresu polskiego Renesansu, Baroku, Romantyzmu i literatury XX w. W ostatnich latach jej działalność badawczo-naukowa dotyczyła związków kulturalnych polsko-włoskich w dobie romantyzmu oraz twórczości polskich pisarzy XX w. żydowskiego pochodzenia. Tłumaczyła K. Brandysa, H. Krall oraz teksty S.I. Witkiewicza, T. Kantora, D. Masłowskiej. Jest członkiem założycielem C.I.S.E (Centro Interdipartimentale di Studi Ebraici) Uniwersytetu w Pizie.

Josef Vojvodík, doc. dr. phil. M.A., sławista, komparatysta i historyk sztuki; absolwent uniwersytetów w Saarbrücken i Monachium, gdzie w roku 1997 obronił pracę doktorską poświęconą twórczości Otokara Bøeziny. Od roku 2002 pracownik naukowy Katedry Literatury Czeskiej i Nauki o Literaturze na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze. Zajmuje się głównie teoretyczną i metodologiczną problematyką związków między literaturą a sztukami plastycznymi, zwłaszcza ich modernistyczną specyfiką. Autor książek oraz licznych artykułów w czasopismach naukowych (m.in. „Umění”, „Česká literatura”, „Ateliér”, „Slovo a smysl”) i publikacjach zbiorowych. Ostatnio opublikował: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě* (2006).

Agata Zawiszewska, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX w. Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa US. Jej zainteresowania badawcze dotyczą przede wszystkim prasy społeczno-literackiej okresu międzywojennego; obecnie pracuje nad monografią twórczości Ireny Krzywickiej. Autorka książek i współredaktorka prac zbiorowych. Ostatnio opublikowała: *Zachód w oczach liberalów. Obraz literatury niemieckiej, francuskiej i angielskiej na łamach „Wiadomości Literackich” 1924-1939* (2006).

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).

Sprostowanie

W poprzednim numerze (2007/5), w angielskojęzycznych streszczeniach artykułów R. Eaglestone’a i D. Lauba pojawiły się tytuły oryginałów w niewłaściwym brzmieniu. Właściwe tytuły to: Robert Eaglestone *Identification and the Genre of Testimony* oraz Dori Laub *An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival*.

Ponieważ niedopatrzenie to pojawiło się z winy redaktorów T2, zarówno Czytelników, jak i niezawodnego tłumacza naszych streszczeń, Pana Tristana Koreckiego, serdecznie przepraszamy.