

Marta ZIELIŃSKA

6 Wstęp
Teoria Darwina i humanistyka

Ryszard KOZIOŁEK

II Szkice
Kompleks Darwina

Krzysztof KŁOSIŃSKI

33 Literaturoznawczy darwinizm

Krzysztof UNIŁOWSKI

52 Czy gatunki i konwencje ewoluują
(dzisiaj)?

Gabriela ŚWITEK

64 Darwin, darwinizm i kultura wizualna
XIX wieku

Maciej SOSNOWSKI

83 Roztrząsania i rozbiory
Dialektyka a myśl słaba

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

98 „À quoi bon écrire tout cela?”,
czyli *Pamiętnik* Stanisława Brzozowskiego
po francusku

Marta ZIELIŃSKA

113 Amerykańska biografia Mickiewicza
i jej autor

Tul'si Kamila BHAMBRY

118 Czytając Gombrowicza z Deleuze'em
Przeł. A. Kluba

Gillian BEER

123 Prezentacje
„Przyjemność jak tragedia”. Wyobrażenia
a rzeczywistość materialna
Przeł. M. Mroziak

Brian BOYD

145 O pochodzeniu opowieści.
Spojrzenie wstecz i perspektywy:
ewolucja, literatura, krytyka
Przeł. T. Markiewka

Wacław FORAJTER, Paweł TOMCZOK 165

Interpretacje

Zając, lis i ludzie. O jednej powieści
Adolfa Dygasińskiego

Krystyna KOZIÓŁEK 182

Nieobecność wiedzy.
Przypadek *Nauczyciela* Wacława Berenta

Monika BAKKE 193

Stanowiska

Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do
akademii i z powrotem?

Justyna TABASZEWSKA 205

Zagrożenia czy możliwości?
Ekokrytyka – rekonesans

Mirosław KOCUR 221

Propozycje

Przestrzeń peripersonalna w jaskiniach
paleolitycznych

Wiesław PRZYBYŁA 238

Kulturowa semantyka motywu zwierząt

Piotr WEISER 253

„Po przekroczeniu tego progu zaczyna się
królestwo śmiechu...”.
Antysemityzm jako wywężywanie

Krzysztof OBREMSKI 262

Dociekania

„Styczność” jako paralogika poezji
czystego nonsensu

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI 280

Głowa pełna głosów.
Pessoa i Dennetta koncepcje jaźni

Izabela JAROSIŃSKA 293

Pożegnania

„Nie o każdym śpiewają pieśń...”
Profesor Alina Witkowska (1928-2011)

269 Noty o autorach

Marta ZIELIŃSKA

6 Foreword
Darwin's theory and the humanities

Ryszard KOZIOŁEK

11 Essays
The Darwin complex

Krzysztof KŁOSIŃSKI

33 Literary Darwinism

Krzysztof UNIŁOWSKI

52 Do genres and conventions evolve (today)?

Gabriela ŚWITEK

64 Darwin, Darwinism and the 19th-century visual culture

Maciej SOSNOWSKI

83 Discussions and Analyses
Dialectics versus a weak thought

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

98 "À quoi bon écrire tout cela?", or, Stanisław Brzozowski's *Memoirs* now in French

Marta ZIELIŃSKA

113 An American biography of Adam Mickiewicz and its author

Tul'si Kamila BHAMBRY

118 Reading Gombrowicz with Deleuze
Trans. A. Klub

Gillian BEER

123 Presentations
"Pleasure like a tragedy": Imagination and the material world
Transl. M. Mrozik

Brian BOYD

145 On the origin of stories. Retrospect and prospects: Evolution, literature, criticism
Trans. T. Markiewka

- Wacław FORAJTER, Paweł TOMCZOK** 165 Interpretations
The hare, the fox, and the people.
A novel by Adolf Dygasiński
- Krystyna KOZIÓŁEK** 182
Absence of knowledge. The case of
Wacław Berent's *Nauczyciel*

Positions

- Monika BAKKE** 193
Animal studies: from activism to academia
and back?
- Justyna TABASZEWSKA** 205
Threats or opportunities?
Ecocriticism – a preliminary survey

Propositions

- Mirosław KOCUR** 221
Peripersonal space in Paleolithic caves
- Wiesław PRZYBYŁA** 238
Cultural semantics of animals
- Piotr WEISER** 253
“If it crosses the threshold, the response
is laughter...” Antisemitism as sniffing out

Investigations

- Krzysztof OBREMSKI** 262
“Contiguity” as the paralogic of pure
nonsense poetry
- Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI** 280
The head full of voices. Pessoa and
Dennett on the self

Obituaries

- Izabela JAROSIŃSKA** 293
“A song is sung not just about anyone...”
Professor Alina Witkowska (1928-2011)

296 Authors' Biographical Notes

Teoria Darwina i humanistyka

W biologicznej wykładni teorii Darwina najważniejsze jest kilka wzajemnie powiązanych pojęć: różnorodność form życia, ich wzajemne pokrewieństwo, zmienność, procesualność oraz przystosowanie do środowiska jako warunek przeżycia i rozmnażania. Nie ma w niej miejsca na oświeceniową ideę postępu rozumianego jako jednokierunkowy ruch od form niższych (gorszych) do wyższych (lepszyc) – to zmieniające się otoczenie decyduje, komu uda się przetrwać. Ideową implikacją darwinizmu było demokratyczne zrównanie wartości wszystkich żyjących organizmów.

Darwinizm w dużym stopniu określił dalszy kierunek nauk przyrodniczych, wywarł też ogromny wpływ na humanistykę – od filozofii i socjologii po psychologię ewolucyjną. Przystępna, literacka forma dzieła O powstawaniu gatunków zapewniła mu od razu wielką popularność, a zarazem spowodowała wulgaryzację teorii, prowadzonej do użytecznych schematów. Idee darwinowskie przyświecały zarówno wojującym ateistom („człowiek pochodzi od małpy”), jak i pomysłom rasistowskim, w których „walka o byt” sankcjonowała prawo do niszczenia słabszych grup czy nacji. Szczególnie widoczne było to w latach 30. ubiegłego wieku. Czesław Miłosz odszedł od młodzieńczej fascynacji Darwinem właśnie z tego powodu: „Wygłaszałem błyskotliwe, podobno, pogadanki w szkole o Darwinie i teorii ewolucji i stopniowo królestwo przyrody ukazało mi się jako wielka mordownia, natura devorans et natura devorata”¹.

Po doświadczeniach drugiej wojny ten uproszczony darwinizm stracił rację bytu w odniesieniu do ludzi, jednak utrzymywał się w stosunku do zwierząt. Był to jakiś swoisty antropocentryzm, usprawiedliwiający bezwzględne wykorzystywanie przyrody wyższością człowieka w łańcuchu ewolucji. Sam Darwin zdawał się przewidywać tę ludzką skłonność, gdy pisał w jednym ze swoich listów: „Niemiła jest nam myśl, że zwierzęta, które uczyniliśmy naszymi niewolnikami, mogłyby być nam równe”² Rozwój biologii moleku-

¹ Cz. Miłosz *O podróżach w czasie*, Znak, Kraków 2010, s. 321.

² Cyt. za J. Serpell *W towarzystwie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz i A. Szczesna, PIW, Warszawa 1999, s. 164.

larnej z jednej strony, a ekologii i etologii z drugiej, wzbogacił teorię Darwina o nowe dowody i argumenty na rzecz wspólnoty między wszystkimi żywymi organizmami. Wieloletnie systematyczne terenowe badania etologów (Lorenz, Goodall, Dröscher) zburzyły sporo utrwalonych w kulturze negatywnych stereotypów na temat zwierząt, zwłaszcza dziko żyjących. Wiadomo już, że zasada doboru naturalnego wymierzona przeciwko słabszym często się nie sprawdza, a współpraca daje więcej szans na przeżycie gatunku niż bezwzględna konkurencja i agresja. Wiadomo też, że przyjaźń i koegzystencja rozwija się w środowiskach bezpiecznych, natomiast w ekstremalnie trudnych i zmiennych warunkach, gdzie nie ma możliwości ustalenia terytorium i hierarchii, trwa bezustanny mord i zabijanie. Wiadomo także, że szympansy potrafią tworzyć narzędzia i posługiwać się nimi, a swoje umiejętności przekazywać potomstwu, podobnie jak znajomość języka mgowego. Takich przykładów jest rzecz jasna o wiele więcej.

Tymczasem nasza kultura, której początek dało rolnictwo, nakierowana jest na zniewolenie i podporządkowanie świata przyrody. Ta jednoczesna konieczna zażyłość z naturą i jej eksploatacja spowodowała konflikt wymagający ideologicznych sposobów dystansowania się od czynów uznawanych za niemoralne w obrębie własnej społeczności. „Jeśli brać pod uwagę dzieje cywilizacji – pisze Serpell – to najlepiej prosperowały właśnie kultury najbardziej bezlitosne, które wymyśliły najsukuczniejsze sposoby dystansowania się”³. Autor ten podkreśla również, że ideologiczne i prawne warunki do powstania teorii Darwina pojawiły się dopiero na początku XIX wieku, kiedy to ściśle zbiegły się w czasie pierwsze brytyjskie ustawy zakazujące handlu niewolnikami z debatami parlamentarnymi dotyczącymi okrucieństwa wobec zwierząt.

Teoria Darwina zadała ostateczny cios antropocentryzmowi, otwierając drogę do ponownego upodmiotowienia całego świata natury. W pierwotnych kulturach zbieracko-łowickich wszystko było obdarzone duszą, od kamieni poczynając. Tęsknota do tych czasów złotego wieku, raju, magicznej harmonii była potem zawsze mniej lub bardziej widoczna,

³ Tamże, s. 240.

Wstęp

a prawdziwy jej wybuch nastąpił w romantyzmie, epoce kształtującej Darwina. Myśl ewolucjonistyczna nie była obca Mickiewiczowi, znał osobiście profesora francuskiego Geoffroya, cenił wysoko jego koncepcję o jednolitym typie organizmów, podobnie zresztą jak Goethe. Dziś w innej postaci odżywa ta tęsknota w ruchach ekologicznych, bioregionalizmie, humanistyce nieantropocentrycznej i animal studies.

A w jaki sposób teoria Darwina zaznaczyła się w nauce o literaturze?

Po pierwsze – jako wewnętrzny, implicytny składnik świata przedstawionego w dziele literackim czy też w explicite wyrażanych poglądach autora. To jest oczywista jej rola, podobnie jak innych wielkich teorii naukowych zmieniających rozumienie rzeczywistości. Na uwagę zasługuje przy tym fakt, że nauka w wieku XIX i w początkach XX należała do wspólnego dorobku piśmiennictwa, nie dopracowała się jeszcze hermetycznego żargonu, toteż łatwiej przenikała na karty literatury. A zatem i samo dzieło Darwina może być analizowane pod kątem jego walorów literackich.

Po drugie – teoria Darwina bywa wykorzystywana jako sposób interpretacji fabuł sprowadzonych do schematów zachowań instynktownych, które według psychologii ewolucyjnej nie zmieniły się od czasu plejstocenu. Tekst literacki traktowany jest w tym ujęciu utylitarnie jako jeden ze sposobów przystosowania się człowieka do środowiska. Ten kierunek badań, zwany „literaturoznawczym darwinizmem”, ukształtował się w ostatnim dwudziestoleciu, zdobył pewien rozgłos, niemniej spotkał się z uzasadnioną krytyką, podważając zarówno założenia teoretyczne, jak i poznawcze walory tej metody.

Po trzecie – darwinizm jako nauka o przemianie gatunków może dostarczyć inspiracji do badania ewolucji gatunków literackich. Z jednej strony zainteresowanie badaczy budzą drogi kształtowania się, dominacji i modyfikacji form literackich, z drugiej, ważna by była przy tej okazji, tak istotna dla idei darwinizmu, obserwacja dostosowywania się tych form do zmieniającego się środowiska komunikacyjnego, bo przecież warunkiem ich „przeżycia” jest skuteczność dotarcia do świadomości odbiorcy. Dałoby się wykorzystać do tego celu cenne ustalenia popularnych w latach 70. i 80. prac z socjologii literatury i kultury, później medioznawstwa, a obecnie szybko przyrastających badań nad cyberprzestrzenią.

Po czwarte – odchodzenie od antropocentryzmu skłania do badania literatury pod kątem opisu sposobów, jakie kultura tworzyła dla usprawiedliwiania lub ukrywania przemocy czy dystansowania się od niej: od heroicznych mitów po wesołe świnki w książeczce dla dzieci. Ten kierunek myślenia rozwijają przede wszystkim teorie feministyczne i genderowe oraz animal studies.

Marta ZIELIŃSKA

Abstract

Marta ZIELIŃSKA

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

Darwin's theory and the humanities

The foreword gives an overview of Darwin's theory in the context of its era, as well as the theory's implications for the humanities. It gives an outline of the modes and possibilities of using evolutionary ideas in literary studies: on the level of a work's "represented world", in studies of the evolution of literary forms, as well as in postmodern currents associated with gender and animal studies.

Szkice

Ryszard KOZIOŁEK

Kompleks Darwina

Dziwić się trzeba, że lice tego starca nie zapłonęły
zarem wstydu, gdy w złej godzinie przyszła mu po-
kusa coś podobnego napisać.

Stefan Pawlicki, *Człowiek i małpa*.

Ostatnie słowa Darwina, 1872

Allah il Allah! Great is Evolution,
And Darwin eminently is its Prophet!

Emily Dickinson, *Guy Vernon, a Novelette in Verse*, 1878

Lat temu kilkaset kto pomyślił, że romans rozszerzy
się na taką rozległość estetyczną, iż świat przykryje
bibułą swoją.

Cyprian K. Norwid, *Fabulizm Darwina*, 1882

Ambiwalencja

Charles Darwin zbudował największą narrację XIX wieku. Cóż bardziej spektakularnego może opowiedzieć jakikolwiek dyskurs tego czasu (nawet literatura) niż ten, który zaproponowały dwa jego dzieła: *O powstawaniu gatunków* (1859) i *O pochodzeniu człowieka* (1871)¹? Autor obdarował swoich współczesnych wielką

¹ Ch. Darwin *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, J. Murray, London 1859. Pełny przekład polski autorstwa Sz. Dicksteina i J. Nusbauma nosił tytuł *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, Redakcja Przeglądu Tygodniowego, Warszawa 1884-1885; Ch. Darwin *The descent of man, and selection in relation to sex*, J. Murray, London 1871. Wyd. pol. *O pochodzeniu człowieka*, przeł. L. Masłowski, Wydawnictwo „Kraju”, Kraków 1874.

opowieścią naukową, która wykraczała jednak daleko poza wszystkie dotychczasowe teorie biologiczne, stworzył mit kosmicznej ewolucji nadbudowany na „teorii doboru naturalnego”, który ogarnął swoim wpływem ogromne obszary kultury, a rama czasowa i przestrzenna tej historii rozszerzała się w nieskończoność.

Narracyjny rozmach i dramaturgia zdarzeń biologicznych opisywanych przez Darwina są niezwykle. Sugestywność obrazów walki i śmierci gatunków, bezkresny czas zdarzeń, absolutna uniwersalność fabuły i bez wyjątku zbiorowy bohater uczyniły z opowieści o teorii ewolucji największego konkurenta powieści. Analogia do powieści nasuwała się łatwo, gdyż *O powstawaniu gatunków* było w równym stopniu narracją o faktach, co dziełem wyobraźni i do wyobraźni się odwoływało, jako że ewolucji nie sposób obserwować czy eksperymentalnie zademonstrować – trzeba ją sobie przedstawić. Wiedza o ewolucji, jaką przekazuje Darwin, nie jest ani wiedzą o stabilnym obiekcie, ani o sile, energii czy pojęciu abstrakcyjnym. Wiedza ta stanowi efekt obserwacji zmieniającej się relacji organizmu z otoczeniem biologicznym – dziedzicznym i aktualnym – ale obserwacji spóźnionej, niepełnej i w części uzupełnionej spekulacją, a co najważniejsze takiej, która nigdy nie może liczyć na uchwycenie stabilnego obrazu natury. Nagromadzenie szczegółowych opisów nie pełniło w jego dziele wyłącznie funkcji materiału dowodowego, ale tworzyło iluzję uczestnictwa w rzeczywistych procesach ewolucji, dając szczególny efekt naukowej realności, zwłaszcza że dla wyjaśnienia swego odkrycia Darwin używał realistycznej narracji powieściowej.

Józef Nusbaum, współautor przekładu *O powstawaniu gatunków*, nie miał wątpliwości, że

ten styl prosty, przedziwnym spokojem tchnący, był jedną z najważniejszych przyczyn niezwyklego powodzenia pism jego, które aczkolwiek ściśle naukowe, z taką bezprzekładną w dziejach kultury ludzkiej gorączkowością czytane były przez najszersze masy i taki wpływ olbrzymi wywarły na umysły czytelników.²

Wtórował mu Brzozowski, który w *Ideach* pisał, że

dzieła Darwina – a przynajmniej najogólniejsze z nich – należą do literatury i będą niewątpliwie rozpatrywane z biegiem czasu, gdy powstanie skala widzenia dostatecznie rozległa, jako jeden z wyrazów i punktów zwrotnych tej samej psychiki europejskiej, która wypowiadała się przez Chateaubrianda, dajmy na to, Byrona, Fouriera, Mériméego, Stendhala, Taine’a, Ibsena albo Zolę.³

Wspomniały, protonarratywistyczny esej Osipa Mandelsztama *Przyczynek do zagadnienia naukowego stylu Darwina* (1932) zawiera przenikliwe uwagi na temat stylistycznych przyczyn sukcesu. Po pierwsze zwraca uwagę na kompozycję: „*O powstawaniu gatunków* składa się z piętnastu rozdziałów. Każdy dzieli się na dziesięć

² J. Nusbaum *Idea ewolucji w biologii. Przeszłość, stan obecny i wpływ na rozwój wiedzy ludzkiej*, Nakł. Księgarni G. Centerszwera i Ski, Lwów–Warszawa 1910, s. 267.

³ S. Brzozowski *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Lwów 1910, s. 409.

do piętnastu podrozdziałów, których rozmiar nie przekracza niedzielnego felietonu w «Timesie»⁴. Ale ważniejsza jest umiejętność dramaturgizowania opisów monotonnych procesów biologicznych, opisów, które pod piórem autora zmieniają się w sensacyjną fabułę o nieprzewidywalnym zakończeniu:

W stosunku Darwina do przyrody jest coś z korespondenta wojennego, interlokutora, szalonego reportera, któremu udało się podpatrzeć zdarzenie u samych źródeł. Darwin nigdy niczego nie opisuje. Darwin zawsze tylko charakteryzuje i dlatego można powiedzieć, że jako pisarz wniósł on do przyrodoznawstwa gust współczesnego mu angielskiego czytelnika. Nie należy zapominać, że wraz z Darwinem czytano Dickensa – obaj podobali się bardzo i to z zupełnie tych samych powodów.⁵

Dzięki temu stylowi spośród wszystkich nauk XIX wieku to właśnie biologia – pisał Eliot – najbardziej wpłynęła na wyobraźnię ludzi, którzy nie mieli nic wspólnego z nauką⁶. Potwierdzeniem tego wpływu było m.in. szalone tempo sprzedaży dzieła *O powstawaniu gatunków*, które rozchodziło się z szybkością poczytnego romansu. Pierwszy nakład 1250 egzemplarzy sprzedano w jeden dzień, a wkrótce – następne 3000. Dokonano przekładów na wszystkie języki europejskie i wiele innych. Może właśnie dzięki zainteresowaniu dyletantów teoria ewolucji odniosła taki sukces. Nie inaczej było w Polsce, jak kąśliwie stwierdza Chmielowski, pisząc, że „najwięcej wyznawców literackich liczyła ona w gronie filologów i prawników. Samego dzieła Darwina zwolennicy ówcześni prawie nie czytali”⁷. A jednak Prus w bilansie ideowym pokolenia, za jaki można uznać jedną z jego ostatnich kronik (numer 8 z 25 lutego 1911 roku), pisał o kluczowym momencie intelektualnego dojrzewania, kiedy to „najmodniejszymi książkami stał się: Darwin, Spencer, Mill, dzięki którym otworzyły się nam oczy na stosunki realne. Zaczęliśmy trochę rozumieć, że poezja nie uratuje nas od zagłady i że «wiedza jest potęgą» – naprawdę”⁸. Potwierdzone wieloma głosami błyskawiczne przejęcie teorii ewolucji przez inne dyskursy nastąpiło w dużej mierze dzięki swoistej niejednorodności stylu darwinowskiej narracji.

4 O. Mandelsztam *Przyczynek do zagadnienia naukowego stylu Darwina*, w: *Nieograbiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice*, wyb., przekł., koment. A. Pomorski, Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Warszawa 2011, s. 274. Dziękuję Olkowi Nawareckiemu za wskazanie mi tego szkicu.

5 O. Mandelsztam *Styl literacki Darwina*, w: tegoż *Słowo i kultura*, przeł. R. Przybylski, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 166.

6 T.S. Eliot *London Letter*, „Dial” 1921 no 71, s. 455. Cyt. za: T.F. Glick *What about Darwin? All Species of opinion from scientists, sages, friends, and enemies who met, read, and discussed the naturalist who changed the world*, John Hopkins University Press, Baltimore 2010, s. 106-107.

7 P. Chmielowski *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864-1897)*, Kraków-Petersburg 1898, s. 59.

8 B. Prus *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 20, PIW, Warszawa 1970, s. 356.

Jak pokazała Gillian Beer⁹, wiele fragmentów *O powstawaniu gatunków* to parafrazy lub wyraźne ślady inspiracji lekturami uwielbianymi przez Darwina, zwłaszcza powieściami Dickensa. Jeśli zaś pamiętamy, że książką, z którą nie rozstawał się podczas podróży statkiem „Beagle”, był *Raj utracony* Milтона, to lepiej rozumiemy zarówno dylemat autora, czy publikować pracę, jak i dwudziestoletnią zwłokę poprzedzającą listopad 1859 roku.

Darwin, doświadczając i manifestując ograniczenia ni to naukowego, ni to literackiego języka „profesjonalnych” naturalistów, mimowolnie dekonstruuje ten dyskurs, ujawniając jego niejednorodność i nieuwzględnianie zmiennokształtnego przedmiotu ewolucji. Mogłoby się wydawać, że treścią Darwinowskiego objawienia jest kres naturalnej wyjątkowości człowieka. Przecież największa opowieść, jaką stworzyła nauka, obywatela się bez człowieka jako bohatera. To niewątpliwie wpływ Lyella i jego *Zasad geologii*, w których Darwin podziwiał nieorganicznych bohaterów niezwykłych zdarzeń. Sam także przecież uczynił skały, zwierzęta i rośliny bohaterami fascynującej opowieści o stopniowej przemianie życia naturalnego. Pisanie zrozumiałym dla wyedukowanego Anglika językiem sprawiło jednak, że „powieściowa” narracja uprzywilejowała ludzkiego bohatera historii naturalnej. Przyczyny tej mimowolnej emancypacji człowieka można – jak to zrobiła Beer¹⁰ – ująć w cztery aporie:

1. Odbiorcą miał być zarówno naukowiec, jak i edukowany czytelnik, stąd ciągła potrzeba równowagi między komunikatywnością a specjalizacją języka.
2. Narracja jest w nieunikniony sposób antropocentryczna, co przeczy – w większości „nieludzkiej” – naturze bohaterów opowieści Darwina, fałszuje ich odmienność, wyposaża w ludzkie pragnienia i cele.
3. Narracja o zdarzeniach składających się na ewolucyjną fabułę sugeruje działanie i intencje, które je wywołują; w rzeczywistości działa przecież ślepa siła przetrwania, wytwarzająca mechanizmy selekcji i adaptacji.
4. Mimo ostrożności autora w jego narracji pojawia się postać Stwórcy – w czym można dostrzegać m.in.: spadek po kreacjonizmie, efekt teologicznego wykształcenia autora, próby kompromisu, specyfikę czasów wreszcie.

Oznacza to, że rozprzestrzenianie się teorii ewolucji poza naukami o naturze wynikało nie tylko ze skłonności epoki do „analogii biotycznych”¹¹, lecz także z samej

⁹ G. Beer *Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin, George Eliot, and nineteenth-century fiction*, London 1983. – W niniejszym numerze „Tekstów Drugich” znajduje się przekład fragmentu tej pracy.

¹⁰ Tamże, s. 46-49.

¹¹ Termin Henryka Markiewicza odnoszący się m.in. do analogii między biologią a nauką o literaturze. Zob. H. Markiewicz *Prawa naukowe w historii literatury*, w: tegoż *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 272-273. Przykładem totalności tej analogii może być poniższy cytat z jednej najbardziej znanych polskich popularyzacji teorii Darwina w XIX wieku: „Słowem wszędzie, gdzie się ma do czynienia ze zbiorowiskiem istot organicznych, czy to

podwójności tego stylu-hybrydy tak często występującego w pracach twórcy teorii ewolucji.

Nieunikniona lub mimowolna personalizacja i dramaturgizacja świata instynktów, była tą siłą i słabością języka Darwina, która wprawiała zawodowców w pewną konfuzję. Nusbaum na przykład pisze z czułą wyrozumiałością o tej skłonności, która sprawiała, że Darwin

nie mógł uniknąć uosabiania przedmiotów natury, co objawiało się tak w naganach, jako też i pochwałach; tak na przykład wyraził się pewnego dnia o kilku roślinach: „te drobne, bezwstydne dzieciaki czynią mi na przekór” [...] O czułku, rośliczce, dżdżownicach, które były przedmiotem jego badań, wyrażał się ze wzruszeniem.¹²

Okazuje się, że sami biolodzy nie chcą pozwolić sobie na utratę kategorii natury i uparczywie podtrzymują anachroniczny język przeddarwinowskiego przyrodnictwa. Filolog ze zdziwieniem i niejakim zażenowaniem patrzy na język zawodowego naturalisty, znajomego i kontynuatora badań Darwina, ojca francuskiej entomologii, który nie waha się pisać o żuku gnojaku, stosując rozmaite rejestry mowy literackiej: od narracji przygodowej do biedermeierowskiego obrazka rodzajowego, którym kończy jeden ze swych najsłynniejszych szkiców:

Po złożeniu zapasów żywności poświętnik natychmiast zamyka się u siebie [...]. A teraz niech żyje radość! Wszystko dzieje się jak najlepiej na tym najlepszym ze światów! [...] Ulegając złudzeniu, złapałem się na podsłuchiwanie pode drzwiami, spodziewałem się bowiem usłyszeć piosenkę biesiadną, zwrotkę z opery Galatea: „Ach, jak słodko jest trwać w bezczynności, gdy wszystko wre dokoła!”.¹³

Chociaż teoria ewolucji uczy, że obserwując naturę, dostrzegamy wyłącznie procesy instynktowne i fizjologiczne, to w opisach naukowych, publicystycznych czy literackich zmieniają się one w świadome konflikty, wysiłki i ofiary jednostek podobnych ludziom.

Wyparcie

Być może przykłady z kręgu narracji o naturze będące dziełem profesjonalnych biologów pozwalają łatwiej pojąć, dlaczego polscy pozytywiści nie przestraszyli się Darwina i nie straszili nim swoich zapóźnionych cywilizacyjnie czytelników. Ale odsunmy pokusę zbyt łatwego rozwiązania. Przez pierwsze lata rozprze-

jednokomórkowych, czy ludzkich, wszędzie teoria Darwina ma zastosowanie, wszystko przenika i wszędzie stosunki rozjaśnia, sprowadzając rzeczy skomplikowane do formy jak najprostszej, do procesów niemal mechanicznych” (B. Rejchman *Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia*, Druk K. Kowalewskiego, Warszawa 1882, s. 11).

¹² J. Nusbaum *Idea ewolucji...*, s. 264.

¹³ J.H. Fabre *Poświętnik czczony*, w tegoż: *Z życia owadów*, przeł. Z. Bohuszewiczówna, M. Górską, Alfa-Wero, Warszawa 1994, s. 25.

strzeniania się darwinizmu w Europie mieliśmy co innego na głowie. Jak kąpieliwie zauważył Stefan Pawlicki, „przechodziliśmy przez długi szereg strasznych wstrząśnięć politycznych, wśród których trudno zachować potrzebną swobodę myśli, aby zajmować się hipotezą jakiegoś zamorskiego zoologa”¹⁴. Jako głos do obszernych omówień wczesnej recepcji darwinizmu w Polsce¹⁵, warto dodać, że jedną z pierwszych prób zaszczepienia tej myśli w powszechnej świadomości czytelników ówczesnej prasy był felieton Seweryny Duchieńskiej, w którym omawiała prace d’Archiaca i Flourensa, przy okazji wskazując na rdzeń teorii ewolucji: „Zdaniem Darwina stopniowego przeobrażenia gatunków dokonały dwie siły naturalne, przez niego wymyślone: współzawodnictwo życiowe i obiór”¹⁶.

Podobnie jak uczyniła to Duchieńska z Darwinem, także Orzeszkowa wyprzedziła pozytywistów warszawskich w przyjęciu i omówieniu najwybitniejszego darwinisty wśród historiografów, czyli Henry’ego Thomasa Buckle’a, któremu poświęciła swój znakomity debiut krytyczny¹⁷:

¹⁴ S. Pawlicki *Człowiek i małpa. Ostatnie słowa Darwina*, Seyfart i Czajkowski, Lwów 1872, s. 30.

¹⁵ Dwusetna rocznica urodzin Darwina i 150-lecie publikacji jego najważniejszego dzieła nie odbyły się szerszym echem w refleksji nad obecnością Darwina i darwinizmu w polskiej kulturze, zwłaszcza literackiej. Jako chwalebne, ale jednak przyczynki, wymienić trzeba numery monograficzne pism: „Kosmos” 2009 t. 58 nr 3-4 (s. 284-285); „Polska Sztuka Ludowa Konteksty” (*Zywoty zwierząt*) 2009 nr 4 oraz „Świat i Słowo” (*Zmagania z Darwinem*) 2010 nr 1. W dalszym ciągu jednak najpełniejsze omówienie pierwszego półwiecza recepcji darwinizmu w Polsce przynoszą prace zawarte w tomie *Materiały do dziejów myśli ewolucyjnej w Polsce*, z. 1, red. K. Pietrusiewicz, A. Straszewicz, PWN, Warszawa 1963 – tam przede wszystkim dwa artykuły: T. Długokęcka *Miejsce darwinizmu w działalności „Przeglądu Tygodniowego” (1866-1890)* oraz I. Lipińska-Zubkiewicz *Problematyka ewolucyjna na łamach „Ateneum” (1876-1901)*. Z nowszych prac warto wskazać dwa artykuły: P. Polak *Spór wokół teorii ewolucji przed stu laty*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2007 r. XLI oraz Z. Kępa *Recepcja darwinizmu na ziemiach polskich w latach od 1859 do 1884*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 1996 r. XVIII. Zob. też kolekcję „wokół Darwina” w e-bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego (<http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/collectiondescription?dirids=30>).

¹⁶ S. Duchieńska *Kronika Paryska*, „Biblioteka Warszawska” 1864 t. 3, s. 449. Rejchman odnotowuje to sumiennie: „Autorka lekkich felietonów p.t. «Kronika Paryska» w Bibliotece Warszawskiej była pierwszym zwiastunem nowej epoki w nauce, podając we wrześniu roku 1864 wiadomość o poglądach d’Archiaca, w świeżo wyszłym tomie Kursu Paleontologii i Flourensa w «examen du livre de M. Darwin» – na nową teorię ewolucji”. Dodaje jednak lekceważąco, że „nie dobrze rozumiała o czym pisze” (B. Rejchman *Teoria Darwina...*, s. 39). W tym samym roku August Wrześniowski na wykładach w Szkole Głównej omawia obszernie i kompetentnie teorię Darwina.

¹⁷ Li....ka [E. Orzeszkowa] *O historii cywilizacji angielskiej przez Henryka Tomasza Buckla*, „Gazeta Polska” 1866 nr 157, s. 1-3 i nr 158, s. 1-2. http://pl.wikisource.org/wiki/O_%22Historii_Cywilizacji_Angielskiej%22_przez_Henryka_Tomasza_Buckle'a

Nic tam nie ma ciemnego, nic zawikłanego, splątane i brzmiące frazesy nie tworzą ciągłych trudności, niepochwyconych metafizycznych zaciekań się tam nie (da) znaleźć. Ale nauka jasna, głęboka, pełna miłości dla ludzi, tryska tam z każdej karty, jak z ożywczego źródła.

Naturalistyczny determinizm wcale jej nie przeraża, widzi w nim bowiem czynnik stymulujący kolektywne przedsięwzięcia egoistycznych lub leniwych jednostek. Optymizm poznawczy, wiara w moc nauki, a zwłaszcza w jej demokratyczny i etyczny wymiar, zdają się egzorcyzmować naturalistyczny horror rywalizacji wszystkich ze wszystkimi. Ale dzieje się tak dlatego, że pisarka nigdy nie była entuzjastką Darwina, ale Buckle’a i Spencera. „Podobnie jak Spencer, Buckle skonstruował teleologiczne zakończenie w postaci liberalnej utopii. Przewidywał przyszły świat wolnej myśli i demokracji, a postęp definiował jako antytezę nadnaturalnej religii i konserwatywnej polityki”¹⁸. W podobnym tonie pisał o ewolucji Feliks Bogacki w „Przeglądzie Tygodniowym” na przełomie 1872 i 1873 roku:

Prawda, prawa przyrody są obowiązujące – faktycznie – i dla człowieka, jednakże wie on o nich i dlatego używa ich na swoją korzyść. Odgadnąć prawa przyrody znaczy to zwyciężyć przyrodę. Zwierzęta przysposabiają się do otoczenia, człowiek przysposabia otoczenie do siebie – to właśnie stanowi różnicę człowieka od zwierząt.¹⁹

A przecież powinni się bać, właśnie dlatego, że na początku lat 60. XIX wieku po raz kolejny decydował się narodowy los Polaków. Chyba nikt z pokolenia, które wypisywało imię Karola Darwina na swoich pozytywnych sztandarach, nie dowiedział się nigdy, że nasz naród stał się przedmiotem jego refleksji jako „ginący gatunek”. Mamy ślad, że twórca teorii ewolucji musiał przynajmniej raz pomyśleć o Polakach w roli szczególnych bohaterów opowieści o naturalnych prawach kierujących życiem wszystkich żywych istot. Skłonić go musiał do tego fragment listu, jaki otrzymał od Josepha Hookera. Nadawca dzieli się z Darwinem swoją opinią o trwającym właśnie powstaniu styczniowym, ale czyni to, używając nie języka polityki czy tragedii, ale właśnie języka ewolucji. Wyrażając swój sceptycyzm, co do losów powstania Hooker stwierdza: „Uważam, że Polacy są rasą marną, która

Znakomitego omówienia tekstu Orzeszkowej dokonał Andrzej Grabski w książce *Spór o prawa dziejowe. Kontrowersje wokół Henry’ego Thomasa Buckle’a w Polsce w dobie pozytywizmu*, Wydawnictwo UMCS. Lublin 2002, s. 186-201.

¹⁸ B. Porter *When nationalism began to hate. Imagining modern politics in nineteenth century Poland*, Oxford University Press, New York–Oxford 2000, s. 130. Obszernego omówienia tej książki dokonał Marek Chodakiewicz (<http://chodakiewicz.salon24.pl/159253,polska-nacjonalizm-wyobrazony>).

¹⁹ F. Bogacki *O różnicy człowieka od zwierząt*, w: *Filozofia i myśl społeczna w latach 1865-1895*, wyb. i oprac. A. Hochfeldowa, B. Skarga, PWN, Warszawa 1980, s. 290. Tam także inne ważne teksty na temat recepcji ewolucjonizmu w Polsce (cz. IV: *Ewolucjonizm. Matematyka i fizyka a koncepcje rzeczywistości*).

nie przetrwa walki o byt, chyba że skrzyżują się z jakąś inną lepszą rasą”²⁰. Nie znam odpowiedzi Darwina ani innych śladów podjęcia polskiego tropu. A przecież kontekst tej uwagi jest niezwykle istotny, dotyczy bowiem zbliżającego się już ku upadkowi powstania styczniowego, którego wielu uczestników wtedy nie zdawało sobie jeszcze sprawy, że właśnie stają się bohaterami nie kolejnej narracji heroicznej, ale zimnej i trywialnej na pozór opowieści naturalisty. Okazują się w niej istotami pokrewnymi

żabom czy bocianom, o kończynach pozbawionych wzajemnych proporcji, wybrzuszeniem wystającym z jego twarzy nazwanym „nos”, wypustkami odstającymi od jego głowy, znanymi powszechnie jako „uszy”. Odarty z iluzji swej boskości, człowiek stał się zwyczajny, nie bardziej interesujący niż kamień, skonstruowany wedle tych samych praw i przez nie rządzony rozplynął się w Naturze.²¹

Teoria ewolucji pozbawiła ludzkość prawa do postrzegania natury jako sceny wolności jednostki i jej suwerennych, wyjątkowych dziejów. W zamian natura odzyskała człowieka. Ewolucja, czyli opowieść o prawach i dziejach natury, wciągnęła go w swoją narrację, uczyniła człowieka i jego twory częścią własnego przedstawienia, w którym

jedne istoty giną, inne zajmują ich miejsce, coraz nowi zwyczajcy wstępują na widownię świata, a choć walka jest straszną, ta myśl pocieszyć nas może, że zawsze lepsi, mężniejsi, ostatecznie odnoszą w niej zwycięstwo. A jak powiada Goethe w *Fauscie*:

Ten tylko wart wolności życia
Kto je sobie zdobyć umie.²²

Zaskakująca pointa Strasburgera odrywa czytelnika od pełnego dziwów świata botaniki i stawia mu przed oczami bolesną analogię rośliny i człowieka; analogię, której nie mógł odsunąć od siebie Polak żyjący od stu lat w stanie zagrożenia na-

²⁰ Joseph Hooker w liście do Darwina z listopada 1863 r., w którym komentuje trwające powstanie styczniowe. Cyt. za: D. Schümann *Struggle for or against participation? How Darwinism came to partitioned Poland in the 1860s and early 1870s*, w: *The reception of Charles Darwin in Europe*, t. 1, red. E.-M. Engels, T.F. Glick, Continuum, Londyn–Nowy Jork 2008, s. 244.

²¹ Hugo Ball w wykładzie o Kandinskim. Cyt. za: R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 107-108. Sam Darwin w liście do Lyella, z 14 stycznia 1860, wypowiada tę degradację nie mniej dosadnie: „Przodek nasz był zwierzęciem, które oddychało wodą, posiadało pęcherz pławny, wielką płetwę ogonową, niepełną czaszkę oraz bez wątpienia było obupłciowem! Oto masz genealogię rodu ludzkiego” (cyt. za: *Autobiografia Karola Darwina, życie i wybór listów*, Wyd. przez syna Franciszka Darwina, przeł. J. Nusbaum, Wydawnictwo Przeglądu Tygodniowego, Warszawa 1891, s. 326).

²² E. Strasburger *Dwupełciowość, wielokształtność i krzyżowanie się roślin. Rzecz w duchu teorii Darwina wyłożona*, „Biblioteka Warszawska” 1869 t. 1, s. 65.

rodowego bytu. A jeśli próbował, to analogia wracała podjęta przez chór innych dyskursów: polityki, ekonomii, historii... Wczesnym i wymownym świadectwem narzucającej się metaforyki darwinowskiej jest znany artykuł Ludwika Powidaj *Polacy i Indianie* („Dziennik Literacki” 1864 nr 53, 56), który tak się zaczyna:

Już Fryderyk II po pierwszym zaborze Polski pisał do d’Alemberta. Biednych tych Irokezów – tak nazwał mieszkańców Prus Królewskich – będę się starał ośwoić z cywilizacją europejską. Odtąd to porównanie Polaków do Indian stało się ulubionym tematem pruskich polityków. Przed paru laty jeden z pruskich demokratów publicznie powiedział z trybuny: Polacy, podobnie jak Indianie (*Roth-häute Amerikas*), skazani są przez Opatrzność na zupełne wyniszczenie. Tak jak w Nowym Świecie silna rasa angloamerykańska spycha coraz bardziej podupadłe i skarłowaciałe pokolenia indyjskie w głąb odwiecznych puszczy, gdzie pomału giną z głodu i nędzy, tak Polacy wyparci z miast i z większych posiadłości ziemskich (*Rittergutsbesitz*), przywiezieni do nędzy, mają ustąpić miejsca cywilizacji pruskiej²³.

Rdzeń ewolucji to przekonanie, że późniejsze formy życia pochodzą od form wcześniejszych dzięki opisanym przez Darwina podstawowym mechanizmom: mutacje, selekcja naturalna i dziedziczenie. Naturalna selekcja wymaga przypadkowych wariacji osobniczych. Mutacje genetyczne prowadzą w organizmie do zmian fenotypu, a selekcja zachowuje i kumuluje te zmiany w procesie dziedziczenia. W innym dyskursie można opisać tę akcję następująco: „programy genetyczne, które zapewniają najlepsze przeżycie i największą liczbę wydanego potomstwa, utrzymują się w przyszłych pokoleniach, eliminując programy alternatywne”²⁴.

Sugestywność tego modelu była porażająca, a zarazem skandaliczna. Prowadziła bowiem do przerażającej świadomości, że najświetniejsza nawet przeszłość nie ma istotnego znaczenia dla przyszłości; nie kumuluje, ale jest zawsze stawką w grze o wszystko, zwłaszcza kiedy widzi się, jak postępuje „szybka zagłada dzikich plemion Ameryki i Australii, ustępujących przed cywilizacją europejską”²⁵. Co prawda, kiedy czytamy na przykład *Listy z Ameryki* Sienkiewicza, to jego uwagi o nieuniknionej zagładzie plemion amerykańskich zdają się zupełnie nie dotyczyć losu Polaków pod zaborami.

Na grobach Indian uczony profesor wyklada prawo narodów; w legowisku lisa zakłada kancelarię adwokat; tam, gdzie wilk mieszkał, duchowny pasie owieczki – i hajże ha!

²³ L. Powidaj *Polacy i Indianie*, w: *Publicystyka okresu pozytywizmu 1860-1900. Antologia*, oprac. S. Fita, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002, s. 30. Przewidując krytykę swej analogii, Powidaj dodaje na koniec: „Wprawdzie my nie jesteśmy dzikimi jak tamci, ale cała różnica w skutkach może być ta, iż proces wynarodowienia naszego dłużej trwać będzie” (tamże, s. 35).

²⁴ K. Jodkowski *Metodologiczne aspekty kontrowersji ewolucjonizm – kreacjonizm*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 25.

²⁵ B. Rejchman *Teoria Darwina...*, s. 11.

owa ludzka gonitwa za wszystkim, co wydaje się szczęściem, gonitwa tak skuteczna, jak psa za własnym ogonem.²⁶

Niemniej Kazimierz Chłędowski już w 1866 roku otwarcie czynił z walki o byt zasadę polityki, pisząc, że „człowiek jest tylko starszym bratem zwierzęcego rodu” i „rozwija się według tych samych praw, co roślina i zwierzę”. Był przekonany, że teorię ewolucji można zastosować jako uniwersalne prawo dziejowe. „Siła jest ostatnim wyrazem dziejów, a kto tłumacząc powstanie, stosunki i upadek państw i narodów, pojęcie siły mieć będzie na względzie, ten z pewnością najkrótszą drogą rozwiąże mniemane zagadki o rozwoju ludzkości, o ukrytych jej dziejowych torach”²⁷. Chłędowski nie rozumiał jednak, że mechanizm ewolucji wpisany w ludzką historię czyni ją jeszcze bardziej trywialną i przerażającą, gdyż selekcja naturalna nie jest skutkiem dominacji największej siły w walce o byt, ale zdolności do przetrwania, które posiadają najlepiej przystosowani²⁸.

Sednem wywrotowości narracji darwinowskiej jest odwrócenie tradycyjnego porządku wyjaśniania przez podporządkowanie tego, co wyższe, temu, co niższe. Dojrzałe okazuje się dzieckiem niedojrzałego, wysoce rozwinięte zostało zrodzone przez proste, wydobyte z otchłani czasu.

Cała skrupulatność opisu mechanizmu ewolucji oraz dowodów na jej prawdziwość była rozwinięciem tej elementarnej cząstki. To był dar Darwina dla nowoczesnych Polaków, „ta dziwna książka była prawie przez trzydzieści lat w rękach każdego badacza i każdemu czytelnikowi, przeciętnie inteligentnemu, nasuwa ona na myśl wielką zasadę i wielki fakt – zasadę, iż przeszłość musi być tłumaczoną przez teraźniejszość”²⁹. Mimo trzydziestu lat obcowania z „tą książką” pozytywiści nie chcieli dostrzec, że – jak pisze Ireneusz Gielata – „miniony czas wydłuża się [...] w niewyobrażalny sposób”, a przez to działania czasu „określają nieodwracalność i rozpraszanie”³⁰. Konsekwencje dla samego twórcy teorii ewolucji są – inaczej niż dla jego admiratorów – niepokojące, a nawet przerażające, ponieważ

w mgnieniu oka Darwin widzi to, co dzieje się od tysiącleci i uświadamia sobie, że od tego momentu człowiek nie stoi już na twardym gruncie, lecz na płynnej i miękkiej skorupie, czymś na kształt cienkiego lodu lub rozkołysanej tafli morskiej. Nagle przeraże-

26 H. Sienkiewicz *Listy z podróży do Ameryki*, w: tegoż *Pisma wybrane*, t. 4, PIW, Warszawa 1989, s. 107.

27 K. Chłędowski *Siła w historii*, „Dziennik Literacki” 1866 nr 41, 42. Cyt. za: P. Chmielowski *Zarys najnowszej literatury polskiej...*, s. 13, 14.

28 „The survival of the fittest” – formuła zastosowana przez H. Spencera w jego dziele *The principles of biology*, t. 1, William and Norgate, London 1864, s. 444.

29 *Przyjęcie dzieła o „Powstawaniu gatunków” przez Profesora Huxleya*, w: *Autobiografia Karola Darwina...*, s. 294.

30 I. Gielata *Piętno Darwina*, „Świat i Słowo” 2010 nr 1, s. 56.

nie wywołuje w jego umyśle powstanie jakiegoś dziwnego pojęcia niepewności, pojęcia, od którego nie uwolni się już nigdy.³¹

Za to następne pokolenie dostrzegło to z przerażającą jasnością:

Z piekielnego kotła, jakim pod tym kątem jest dzisiejsze plenienie się ludzi, można dobrać nie ideał, lecz najczarniejszą grozę przyszłości. Zdawał sobie z tego sprawę i Darwin pod koniec życia; było to, jak sam powiada, zgryzotą jego starości.³²

Berent kwestionuje doskonalące działanie ewolucji biologicznej w wydaniu Spencerskim – jego zdaniem powoduje ona raczej „przeżycie miernego”. Stąd wartością dla ludzkiej ewolucji są jednostki działające i myślące, „którym na wspak działa układ wszystkich sił społeczno-ekonomicznego rozwoju”. Ewolucja kultury idzie pod prąd zarówno doborowi naturalnemu, jak i „utopii sztucznego chowu”³³.

A jednak w pokoleniu pierwszych polskich czytelników Darwina groza analogii biologicznej szybko przygasła. Jak zauważa Daniel Schümann, idący tropem badaczy recepcji darwinizmu w piśmiennictwie polskim, zainteresowanie ideą ewolucji osiąga apogeum w 1873 roku, a więc wtedy, kiedy główne dzieła przyrodnika zaczynają się ukazywać po polsku³⁴. Gwałtowne polemiki wynikają zdaniem badacza stąd, że ewolucjonizm dociera do Polski w postaci już ideologicznie zinterpretowanej, z grubsza rzecz biorąc: albo w postaci popularnej wersji darwinizmu społecznego, albo jako klerykalna reakcja na materializm i ateizm tej koncepcji. Sytuacja uspokaja się, kiedy darwinizm przechodzi od publicystyki do literatury, a z drugiej strony w krąg biologów-specjalistów. Uwieńczeniem tej drugiej recepcji jest znakomita, cytowana już praca Józefa Nusbauma *Idea ewolucji w biologii. Przeszłość, stan obecny i wpływ na rozwój wiedzy ludzkiej* (1910).

Rozmycie i rozproszenie wyrazistych twierdzeń ewolucjonistów wynikało zarówno z publicystycznego bałaganiarstwa, jak i doktrynalnych redukcji. Za sprawą pierwszej z nich

zbito wszystkie idee, lub to, co uważano za idee młodej prasy w jeden konglomerat. Przegląd tygodniowy, tendencyjność i realizm w powieści, emancypacja kobiet, pozytywizm, materializm, utylitaryzm, ba nawet komunizm i petroleizm, pisownię nową i wiele innych rzeczy połączono wraz z teorią Darwina i swoimi z niej wnioskami w jedną wieżę Babel, do której szturmowano insynuacjami i wymysłami.³⁵

Historię wybiórczą pozytywizmu konstruowali sami jego twórcy. Pisał o tym procesie Henryk Markiewicz, omawiając przypadek Prusa, który głosił apologię po-

³¹ Tamże, s. 59.

³² W. Berent *Źródła i ujęcia nietszcheanizmu*, w: tegoż *Pisma rozproszone*, red. R. Nycz, W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 149.

³³ Tamże, 148-150.

³⁴ D. Schümann *Struggle for or against participation?*, s. 257-258.

³⁵ B. Rejchman *Teoria Darwina...*, s. 43.

zytywizmu w 1910 roku, ale był to „pozytywizm swoiście przekształcony – oczyszczony całkowicie z tendencji materialistycznych i antyklerykalnych”³⁶.

„Oczyszczenie” nie jest dobrym określeniem, chodzi raczej o samoograniczenie³⁷, o wyparcie konsekwencji darwinizmu, z których doskonale zdawali sobie sprawę pozytywistyczni publicyści: „Młodzież ówczesna – wspominał Krzywicki – dałaby się porąbać za Milla i Buckle’a, wierzyła w Darwina i Herberta Spencera. Ale była nad wyraz lojalna, jak i całe społeczeństwo ówczesne. Widziała w «pracy organicznej» jedyne zbawienie kraju”³⁸. Nawet ten, który Darwina „szczególnie usilnie propagował [Bronisław Rejchman] [...] wychowaniec Szkoły Głównej i należący do grona młodych pisarzy”³⁹, stwierdzał z rezygnacją, że

trzeba się zająć wykształceniem elementarnym mas, że lepiej mówić im o tym, co to jest ogień i ogrzewanie, machina parowa i roślina, spółka i przestrzeganie praw; że może bardzo jest to przykrym, iż nie mamy dość znaczącego pocztu mogących i chcących słuchać o Darwinie i samoródtwie, o logice Milla i psychologii Spencera, ale niepodobna muru przebić głową. Trzeba przyłożyć swych cegiełek, aby przyszłość do tego poziomu umysły doprowadziła, trzeba pracować u podstaw.⁴⁰

Wyparcie reprezentacji zawartych w narracji Darwina i ewokowanych przez nią wyobrażeń dokonuje się zatem w imię społeczeństwa wyobrazonego, które nie podlega wyłącznie prawom gatunku, ale może być kształtowane niezależnie od materialistycznego determinizmu – właśnie jako wspólnota wyobrażona. Aby za-

³⁶ H. Markiewicz *Bolesław Prus a pozytywizm warszawski*, w: tegoż *Literatura i historia*, Universitas, Kraków 1994, s. 99. Strategie osławiania darwinizmu przez Prusa, m.in. za pomocą ewolucjonizmu Spencerowskiego, omówił ostatnio Maciej Gloger w książce *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2007, s. 53-67 i 240. Wcześniej przedstawiła to wyczerpująco Teodozja Długokęcka, pisząc, że w „Kłosach” „referowano [...] treść Darwina i podkreślano jej wartość naukową, ale jednocześnie usiłowano uzgodnić ją ze światopoglądem religijnym” (*Miejsce darwinizmu...*, s. 20). Spośród odmian opozycji antydarwinowskiej warto wskazać socjalistyczną: „Uważali oni, że podobne do organizmów biologicznych formacje społeczne są oparte nie na konkurencji, a na solidarności jednostek” (tamże, s. 28).

³⁷ Według Grażyny Borkowskiej jest to kluczowa strategia pisarska twórców tej epoki. Zob. m.in. *Pozytywiści i inni*, PWN, Warszawa 2007, zwłaszcza rozdz. *Pozytywizm i jego tabu*, motyw ten powraca także w książce tejże autorki *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996. W odniesieniu do twórczości i biografii Konopnickiej wielostronnie omawia tę strategię Lena Magnone w książce *Konopnicka. Lustra i symptomy, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2011.

³⁸ L. Krzywicki *Wspomnienia*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 562.

³⁹ *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866-1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, przyg. do druku i posł. D. Świerczyńska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998, s. 156.

⁴⁰ B. Rejchman *Teoria Darwina...*, s. 45.

chować spójny obraz podmiotu takiej operacji, konflikt między wiedzą a światopoglądem podlega utajeniu.

Obejście utajonego

W publicystyce wyparcie czy samoograniczenie działa bezpośrednio, w powieści realistycznej staje się skomplikowaną grą języków, oznak i symptomów. Choć proza realistyczna rozpięta między nauką a literaturą jest zawsze „ostentacyjną manifestacją wiedzy”⁴¹, nie znaczy to, że chce spaść do podrzędnej roli popularyzatorki nauki. Afirmuje i adaptuje wiedzę, ale z nauką, z jej prawami i modelami gra w zlej wierze.

Spójrzmy na Wielką Trójkę. Orzeszkowa, ulegając początkowo determinizmowi, ujmuje siebie i swoją twórczość w alegorię roślinną: „Talent wszelki wzrasta wśród społeczności jak kłos wśród ziemi kęsa. Ziemia mu matką; z jej wewnętrznych, żywotnych soków bierze istnienie”⁴². Mądrość pisarza lub, inaczej, jego adaptacyjny instynkt, polega na rozpoznaniu zmiany i dostosowaniu się do niej. „Biada zaś piszącemu, który nie zrozumie swojej chwili [...] – dzieła zacofanego autora okryje anatema lub, co najmniej, zapomnienie”⁴³.

Niech nas nie zwiedzie skromność tej alegorii. Trzynaście lat później, Orzeszkowa, pisząc o powieściach Jeża, zmienia retorykę i inaczej określa czynniki determinujące powstawanie literatury. Odrzuca pokorne trwanie powieści w cieniu nauki, w jej dziale „mającym za zadanie popularyzować wiedzę, przedstawiać i tłumaczyć ją ogółowi w najprzystępniejszy dla niego sposób”⁴⁴. Domaga się większej autonomii i pisze o tym językiem podboju: „Posiadać i zdobyć. Na dwa te wyrazy położyć nacisk wyraźny. Posiadanie odnosi się tu do przyrodzonego talentu; zdobywanie – do wszystkiego, co człowiek sam ku pożytkowi talentu swego uczyni”⁴⁵.

Zdecydowanie inny ton – to już retoryka „czerwonych zębów i pazurów”. Zdobyc na kim? Na konkurencie pisarzu? Oczywiście też, choć w społeczeństwie zniewolonym zaborami pozytywiści propagowali raczej kooperacyjny model ewolucjonizmu, czyli walkę o byt ogólnospołeczny, a nie jednostkowy egoizm. Sama Orzeszkowa tłumiała objawy swej niechęci do Sienkiewicza, doceniając integrujący walor jego powieści historycznych. Właściwymi konkurentami pisarza są dyskursy nieliterackie, z nauką na czele. Nie waha się więc podkreślać przewagi, jaką

⁴¹ P. Hamon *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozia, „Pamiętnik Literacki” 1983 nr 1, s. 246.

⁴² E. Orzeszkowa *Kilka uwag nad powieścią* (1866), w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. 21.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ E. Orzeszkowa *O powieściach T. T. Jeża* (1879), w: *Programy i dyskusje literackie...*, s. 311–312.

⁴⁵ Tamże, s. 317.

ma literatura nad nauką, ta pierwsza bowiem odpowiada „istniejącym w człowieku wiecznie i jednocześnie: pragnieniu wrażeń i pożądaniu wiedzy”⁴⁶. „Pragnienie” i „pożądanie” ożywiają dyskurs literacki, który tkwi w symbiotycznym związku z biologicznymi popędami czytelników. Pisarz winien być uważnym ogrodnikiem swego talentu, który jest przypadkowym i niezasłużonym owocem środowiska biologiczno-kulturowego. Na pozór to retoryka pokornej uczennicy Spencera. Orzeszkowa wykorzystuje niezdecydowanie ewolucjonistycznego dyskursu, swoistą narracyjną transmutację, i przechwytuje ten język, czyniąc go częścią własnej opowieści i metafory⁴⁷. Wiedząc, że jest częścią ewolucji człowieka, literatura udaje, że o tym nie wie i opowiada o naturze, jakby autor i literatura byli nadal suwerennymi podmiotami w obszarze ewolucji.

Sienkiewicz wybrał – jak to miał w zwyczaju – ucieczkę i cofnięcie się, przeciwstawiając Darwinowi Cuviera. Tu potrzebna jest dygresja.

Podczas gdy w październiku 1831 roku Darwin wsiadł w Plymouth na statek „Beagle” i wyruszył w podróży na ponad pięć lat, niepodzielnym władcą wyobraźni i wiedzy Europejczyków na temat prehistorii był Georges Cuvier. Kiedy w 1796 roku wygłaszał swój pierwszy wykład w Institute de France, mówił o odnalezionych na Syberii szczątkach mamutów i twierdził, że to gatunek odmienny od jakiegokolwiek istniejącego i całkowicie wymarły. „Jego wymarłe gatunki nie zostały zgubione ani nie zaginęły. To były *êtres détruits*, istoty, które unicestwiono, które poniosły śmierć, zostały zamordowane, nie pojedynczo, lecz masowo, w potężnych, wiele razy powtarzanych kataklizmach”⁴⁸. Nie unikał też analogii ze współczesnością:

Ale te krainy dziś zamieszkałe, które ostatnia rewolucja spustoszyła, miały już przedtem swoich mieszkańców, jeśli nie ludzi, to przynajmniej zwierzęta.⁴⁹

Kula ziemiska wszędzie przedstawia dowody mnogich przewrotów. Szczątki organiczne pogrzebione w jej warstwach, noszą na sobie widoczne cechy różnych epok. [...] Można by nawet wątpić czy istniał wtedy człowiek, nie znaleziono bowiem dotąd żadnych szczątków ludzkich w prawidłowych warstwach ziemi⁵⁰.

⁴⁶ Tamże, s. 312.

⁴⁷ Krzysztof Kłosiński pokazał w świetnych analizach „powieści chłopskich” Orzeszkowej jak Spencerowski darwinizm został wpleciony w tekst tych utworów (K. Kłosiński *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1990, s. 153-167).

⁴⁸ S. Lindqvist *Wytępić całe to bydło*, przeł. M. Haykowska, W.A.B., Warszawa 2009, s. 135-136.

⁴⁹ G. Cuvier *Discours sur les révolutions de la surface du globe, et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, 3rd French edition, 1825, http://www.victorianweb.org/science/science_texts/cuvier/cuvier-f.htm

⁵⁰ *Historia nauk przyrodniczych podług ustnego wykładu Jerzego Kiuwiera*, ułożona i uzupełniona przez Madelen de St.-Azy. T. I-V; na język polski [z fr.] przełożyli i dodatkami do piśmiennictwa polskiego odnoszącymi się wzbogacili Gustaw Belke i Aleksander Kremer, Wilno 1853-1855, t. 1, s. 9.

Cuvier był kreacjonistą przekonany o niezmienności gatunków, a jego wizja katastrof była bardzo przekonująca. W wygłoszonym odczycie *O powieści historycznej* Sienkiewicz porównał siebie właśnie do Cuviera:

Cuvier powiedział w swoim czasie: „Dajcie mi ząb zaginionego zwierzęcia, a ja potrafię odtworzyć jego całokształt”. Więc ze szczątków, z podobnych do cieniów odcisków w pokładach kredowych można odbudować ciało, a z zapisanych na pomnikach myśli i uczuć nie można odtworzyć duszy ludzkiej?⁵¹

Wybrał Cuviera przeciw Darwinowi, bo model tego pierwszego, choć straszny, był akceptowalny. Przeszłość była ciągiem katastrof, ale dzięki temu nie miała konsekwencji; nie jesteśmy jej skutkiem, ale nowym światem, autonomicznym i samodzielny. Przeszłość jest naszym wyborem, a nie koniecznością kontynuacji. Dla darwinisty przeszłość to świadectwo szeregu klęsk jako wyniku nieprzystosowania. Wszystko, co było, a nie trwa, jest świadectwem własnej nieistotności. W potworności katastrof Cuviera kryje się natomiast przyczółek konstruktywny. Otóż mimo wyrwy, braku, nieistnienia, coś może się pojawić, jakby znikąd. „Głoszono ją umarłą, a oto jeden z tysięcznych dowodów, że żyje. Głoszono ją podbitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężyć” – powie Sienkiewicz po otrzymaniu Nagrody Nobla.

Tak pomyślana przeszłość daje się ponadto zrekonstruować, jest skończona, jak napisany tekst, któremu brakuje fragmentów, ale można je odtworzyć. Szczątki przeszłości mają w sobie zakodowaną pamięć o nieobecnej całości. „Ta wyobraźnia poetycka, plastyczna, w połączeniu z Cuvierowskim darem analogicznego odtwarzania będzie cię wiodła ze względną pewnością nawet przez takie czasy, które nie zostały po sobie tylu świadectw”⁵². Wystarczy mieć *mathesis*, wielką infrastrukturalną narrację, aby w jej obrębie logicznie zrekonstruować poszczególne narracje⁵³. Pisanie powieści jest w tym kontekście rewolucją na wspak, wskrzeszeniem wymarłego gatunku. Tymczasem ewolucja na wspak prowadzi do coraz prostszych organizmów, podczas gdy Cuvier mówił o katastrofie społeczności skończonych, już niezmiennych.

Sienkiewicz nie był jedynym pisarzem olśnionym analogią sztuki z geologią Cuviera. Pierwsza powieść, która na serio podejmuje i zmagą się z XIX-wieczną

⁵¹ H. Sienkiewicz, *Szkice literackie I*, w: tegoż *Dziela. Wydanie zbiorowe*, red. J. Krzyżanowski, t. 45, PIW, Warszawa 1951, s. 113.

⁵² Tamże, s. 114.

⁵³ „– Człowiek idealnie rozumujący – powiedział – z jednego, zasadniczego dla sprawy faktu wysnuje nie tylko cały łańcuch przyczyn, ale i przepowie wszystkie skutki. Cuvier potrafił na podstawie jednej jedynej kości, drogą logicznego rozumowania, opisać całe zwierzę. Podobnie skrupulatny badacz, który uchwyci jedno ogniwo w splocie wypadków, powinien umieć ściśle określić wszystkie poprzednie i następne (A. Conan Doyle *Pięć pestek pomarańczy*, w: tegoż *Przygody detektywa Sherlocka Holmesa*, przeł. T. Evert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 99).

nauką o przyrodzie, to *Źaszczur* Balzaca, utwór o zużywaniu się życia. Niemal na początku powieści Rafael – niedoszły samobójca – odwiedza wspaniały magazyn starożytności, w którym przedmioty tworzą rupieciarnię synekdoch, płataninę historycznych artefaktów, które zdają się błagać o łaskę cuvierowskiej rekonstrukcji. Narrator zostawia bohatera oczekującego na właściciela antykwiariatu i zwraca się do czytelnika w obszernej, a tu mocno skróconej, dygresji:

Czy zanurzyliście się kiedy w bezmiar przestrzeni i czasu czytając geologię Cuviera? Porwani jego geniuszem, czy szybowaliście nad bezkresną otchłanią przeszłości, podtrzymywani ręką czarodzieja? Odkrywając, warstwa po warstwie, pokład po pokładzie, pod łomami Montmartre lub pod krzesanicami Uralu zwierzęta, których skamienielińy należą do przedpotopowych cywilizacji [...]. Czy Cuvier nie jest największym poetą naszego wieku? [...] Ożywia nicość bez czarodziejskich zaklęć; bada kruszynę gipsu, dostrzega w niej odcisk i krzyczy: „Patrzenie!” naraz marmury animalizują się, śmierć się ożywia, świat roztacza się przed nami! Po niezliczonych dynastiach gigantycznych zwierząt, po pokoleniach ryb i klanach mięczaków przybywa wreszcie rodzaj ludzki, zwyrodniały produkt wspaniałego typu, zniszczonego może przez Stwórcę. Rozgrzani jego ogarniającym przeszłość spojrzeniem, ci wątpli ludzie, zrodzeni ledwie wczoraj, mogą przebyć chaos, wzniesić hymn bez końca i wyobrazić sobie przeszłość świata w jakiejś wstecznej Apokalipsie. W obliczu tego przeraźliwego zmartwychwstania od głosu jednego człowieka ta okruszyna użyczona nam w bezkresie bez nazwy [...], który nazywamy czasem, ta minuta życia budzi w nas politowanie. Przygnieceni ruinami tyłu światów, pytamy sami siebie, co są nasze sławy, nasze nienawiści, nasze miłości i czy warto znosić móżól życia, aby się stać w przyszłości niewymiernym punktem?

Kulminacja tego obszernego fragmentu zdaje się odgrywać jakiś mistyczny spazm i nagle, w jego przesileniu, Balzac wpisuje morderczą pointę:

Oderwani od teraźniejszości, popadamy w martwość aż do chwili, w której wejdzie nasz służący i oznajmi: „Pani hrabina powiedziała, że oczekuje pana”⁵⁴.

Co znaczy ta szydercza degradacja? Nie spieszymy się z odpowiedzią, Balzac ma bowiem kontynuatora tego problemu wśród polskich realistów XIX wieku.

Tekst *Lalki* roi się od darwinowskich tropów, które zbiegają się w ironicznej utopii Paryża, urbanistycznym panoptikum napisanym według projektu socjodarynisty. Fascynacja Wokulskiego kończy się rozczarowaniem, a ruina darwinowskiej architektury dokonuje się ściśle według balzakowskiego scenariusza. Oto fragment wielostronicowej apologii Paryża i jego społeczeństwa:

Paryż pomimo pozornego chaosu ma plan, ma logikę, chociaż budowało go przez kilkanaście wieków miliony ludzi nic nie wiedzących o sobie i bynajmniej nic myślących o logice i stylu.

Paryż posiada to, co można by nazwać kręgosłupem, osią krystalizacji miasta.

Lasek Vincennes leży w stronie południowo-wschodniej, a kraniec Lasku Bulońskiego w północno-zachodniej stronie Paryża. Otóż: owa oś krystalizacji miasta podobna jest do olbrzymiej gąsienicy [...].

Obserwacje te zbudziły w duszy Wokulskiego nowe prądy, o których pierwszej nie myślał albo myślał niedokładnie. Zatem wielkie miasto, jak roślina i zwierzę, ma właściwą sobie anatomię i fizjologię. Zatem – praca milionów ludzi, którzy tak głośno krzyczą o swojej wolnej woli, wydaje te same skutki, co praca pszczoł budujących regularne plastry, mrówek wznoszących ostrokrężne kopce albo związków chemicznych układających się w regularne kryształy.

Nie ma więc w społeczeństwie przypadku, ale nieugięte prawo, które jakby na ironię z ludzkiej pychy, tak wyraźnie objawia się w życiu najkapryśniejszego narodu, Francuzów! [...]

Ten sam fatalizm spostrzegł Wokulski w historii kilkunastu głośniejszych rodzin paryskich. [...]

Wokulski, rozmyślając o tej dziwnej prawidłowości w faktach, uznawanych za nieprawidłowe, przeczuwał, że jeżeli co mogłoby go uleczyć z apatii, to chyba tego rodzaju badania.

„Jestem dziki człowiek – mówił sobie – więc wpadłem w obłąd, ale wydobędzie mnie z niego cywilizacja”.⁵⁵

Terapia jest prosta, trzeba tylko naśladować Francuzów:

A cóż oni robią?... Przede wszystkim – nadzwyczajnie pracują, po szesnaście godzin na dobę, bez względu na niedzielę i święta. Dzięki czemu spełnia się tu prawo doboru, wedle którego tylko najsilniejsi mają prawo do życia. Chorowity zginie tu przed upływem roku, nieudolny w ciągu kilku lat, a zostają tylko najsilniejsi i najzdolniejsi. Ci zaś dzięki pracy całych pokoleń takich jak oni bojowników znajdują tu zaspokojenie wszelkich potrzeb.⁵⁶

I w tej chwili, po raz pierwszy, jasno zarysował mu się projekt niewracania do kraju.⁵⁷

Jak wiemy, wróci, a powodem będzie list od prezesowej, w którym pojawia się wzmianka, że „Bela zabawi tu jeszcze kilka dni”. Jak u Balzaca – mistyczne zawieszenie myśli odurzonej socjodarwinowską epifanią przerywa wieść o pani, która oczekuje pana. A on bez wahania lekceważy wiedzę, prawo, naukę, miasto:

Wokulski zerwał się od stołu, otworzył okno i postawszy w nim chwilę przeczytał drugi raz list prezesowej; oczy zaiskrzyły mu się, na twarz wystąpiły wypieki.

Zadzwonił raz, drugi, trzeci... Wreszcie sam wybiegł na korytarz wołając:

– Garson!... Hej, garson!...

– Do usług...

⁵⁵ B. Prus *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 121-127.

⁵⁶ Tamże, s. 129. Pił z prostoty tego przeniesienia Russell: „Według Darwina zwierzęta toczą walkę ekonomiczną, aby zdobyć środki utrzymania: te, które najgruntowniej przyswoiły sobie maksymy z dziełka Smilesa *Pomóż samemu sobie* pozostają przy życiu i zakładają rodziny, pozostałe zaś giną. W ten sposób – jako ogólna tendencja – dokonywa się postęp: mądrzejsze zwierzęta wypierają stopniowo głupsze, aż w końcu mamy człowieka (B. Russel *Wiek dziewiętnasty*, przeł. A. Pański, Rój, Warszawa 1936, s. 205).

⁵⁷ Tamże, s. 133.

Szkice

- Rachunek.
- Jaki?...
- Cały rachunek za ostatnie pięć dni... Cały, nie rozumiesz?...
- Czy zaraz?... – zdziwił się garson.
- Natychmiast i... powóz na dworzec kolei północnej... Natychmiast!⁵⁸

Zakończenie obu epizodów jest ostentacyjnym zlekceważeniem nauki przez czystą literaturę, przez XVIII-wieczny synonim powieści, czyli romans. Trudno o większe upokorzenie nauki. W wojnie dyskursów o przetrwanie powieść rozpięta między literaturą a nauką udaje podziw i afirmację dla tej drugiej, przyjmuje skromną funkcję popularyzacji i fabularyzacji wiedzy, ale tylko na pozór, bo w istocie lekceważy jej absolutny autorytet.

Lekceważenie nie wynika z ignorancji, nie jest też doktrynalne, ale egzystencjalne. Literatura jest po stronie życia przeciw nauce. Wyraził to genialnie Gombrowicz w *Dzienniku*:

Trudno i darmo. Nie da się. Jest niepodobieństwem podjąć wszystkie wymogi Dasein'u a zarazem pić kawę z rogalikami na podwieczorek. Lękać się nicości, ale bardziej bać się dentystry.⁵⁹

Kiedy mówicie mi egzystencjaliści, o świadomości, lęku i nicości, wybucham śmiechem, nie dlatego abym się z wami nie zgadzał, lecz dlatego, że z wami muszę się zgodzić. Zgodziłem się i oto – nic się nie stało. Zgodziłem się, ale nic we mnie nie zmieniło się ani o jotę. Świadomość, którą zastrzyknęliście memu życiu, weszła mi w krew, ona momentalnie stała się życiem i teraz trzęsie mną w podrygach chichotu prastary triumf żywiołu.⁶⁰

Literatura polska poważniej niż publicystyka i filozofia zmierzyła się z Darwinowską opowieścią. Wykryła w niej nie tylko ład i niewzruszone prawo, lecz także bezcelowy ciąg zmian, mówiąc inaczej: „nieprzewidywalność, niepowtarzalność, chaotyczność i losowość procesu ewolucyjnego”⁶¹. To mimo wszystko tylko teoria, naukowa opowieść o życiu naturalnym, a nie życie samo. Jest tekstem, a teksty nie mają natury; największą ich powagę można więc zlekceważyć w imię banalności zwykłego istnienia.

Pełni atencji wobec wiedzy realiści XIX wieku nie zakwestionowali wiarygodności teorii Darwina, odmówili jej natomiast pozycji meganarracji i chytrze wprowadzili w obręb własnych utworów. Stała się w ten sposób jedną z wielu opowieści o człowieku, bo obrazy

nas samych, jakich dostarczają nam *Naturwissenschaften* [...] [można] postawić na równi z tymi, które są dziełem poetów, powieściopisarzy, psychologów głębi, rzeźbiarzy, antro-

⁵⁸ Tamże, s. 169.

⁵⁹ W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, w: tegoż *Dzieła*, red. J. Błoński, t. 7, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 290.

⁶⁰ Tamże, s. 293.

⁶¹ Cyt. za: K. Jodkowski *Metodologiczne aspekty kontrowersji...*, s. 29.

pologów i mistyków. Choć nauka odznacza się (w tej chwili) większą spójnością niż reszta kultury, nie znaczy to, iż owe naukowe przedstawienia są uprzywilejowane. Są one tylko częścią całej galerii autoportretów, która jest do naszej dyspozycji.⁶²

Narcystyczna rana

Afirmacja darwinizmu jest bolesna, nawet jeśli nie sięgamy po koszmarną nazi-stowskiej selekcji i eugeniki. Boli, bo zmusza do akceptacji rany zadanej człowiekowi jako istocie wyjątkowej wśród innych gatunków. Używam słowa „rana” w kontekście, jaki podsuwa Foucault. Wymieniając w tytule trzech ojców nowoczesności (Nietzsche, Freud, Marks), pomija Darwina, ale w tekście przywołuje zdanie Freuda, który stwierdził, że

istnieją trzy wielkie narcystyczne rany w kulturze Zachodu: rana zadana przez Kopernika; ta, której sprawcą był Darwin, kiedy odkrył, że człowiek pochodzi od małpy; i ostatnia, wywołana z kolei freudowskim odkryciem, że świadomość wspiera się na fundamencie nieświadomości.⁶³

Darwinizm jest właśnie „narcystyczną raną” polskiego pozytywizmu.

Pozytywny Narcyz wielbi w Darwinie przede wszystkim siebie jako istotę wyjątkową w obrębie wyjątkowego gatunku. Mit Darwina w kulturze wczesnej nowoczesności można porównać tylko z kultem Napoleona w dobie romantyzmu. W niezliczonych wypowiedziach na ten temat Darwin jest porównywany do największych umysłów ludzkości, najczęściej do Kopernika i Newtona. Na wieść o śmierci Darwina Świętochowski pisał w „Prawdzie” z 17 kwietnia 1882: „Darwin umarł! Znaczy to tyle, co umarł Arystoteles, Kopernik lub Kant”⁶⁴. Ernst Haeckel, wspominając wizytę w domu Darwina tak kończy opis jego ujmującej osobowości: „Byłem przekonany, że mam przed sobą jednego z tych szlachetnych i mądrych dawnych Greków, podobnego do Sokratesa lub Arystotelesa”⁶⁵. Przy tym, co dla pozytywistycznej legendy niesłychanie ważne, Darwin jest geniuszem społecznym, obywatelem „takim, jak my”, genialną syntezą typowych zdolności cywilizowanego Europejczyka: pracowitości, uporu, systematyczności, dokładności, skrupulatności, umiejętności obserwacji. Jego skromność i poznawczy minimalizm zostały nagrodzone odkryciem Kosmicznego Prawa.

⁶² R. Rorty *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubiałka, Spacja–Fundacja Aletheia, Warszawa 1994, s. 321–322.

⁶³ M. Foucault *Nietzsche, Freud, Marks*, przeł. K. Matuszewski, „Literatura na Świecie” 1988 nr 6, s. 254–255.

⁶⁴ Cyt. za: M. Brykalska *Aleksander Świętochowski*, t. 1, PIW, Warszawa 1987, s. 302. Podobnie J. Nusbaum *Idea ewolucji...*, s. 321.

⁶⁵ Cyt. za: T.F. Glick *What about Darwin?*, s. 167.

Przedziwnie piękna to postać, jedna z najsympatyczniejszych, jaką kiedykolwiek wydała ludzkość, prawdziwy człowiek w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu, prawdziwy badacz i myśliciel, jeden z największych arystokratów ducha!⁶⁶

Rana staje się bolesna, kiedy Narcyz przechodzi od identyfikacji z twórcą do obiektywizacji siebie jako bohatera ewolucjonistycznej opowieści⁶⁷. Aby usunąć tę współobecność, wielu admiratorów Darwina dokonuje częściowych redukcji lub swoistego wyparcia wiedzy, jaką przynosi jego odkrycie. Gest takiego zapomnienia – pisze Žižek – nazywamy fetyszystycznym zaprzeczeniem: „wiem, ale nie chcę wiedzieć, że wiem, więc nie wiem. Wiem, ale odmawiam poniesienia konsekwencji własnej wiedzy, bo chciałbym móc dalej postępować tak, jakbym nie wiedział”⁶⁸. Stan ten prowadzi do stłumienia lub przeciwnie – do animalistycznego samoponizowania. Narracja w powieści realistycznej, którą napędza niekończąca się zachłanność, przedstawiania rozrywa tę dychotomię.

Norwid, w znakomitym, ironicznym ujęciu (zob. motto), przeczuł metanarracyjną pychę teorii ewolucji, która dąży do zajęcia pozycji infrastruktury dla wszystkich opowieści człowieka, co oznaczałoby, że nie ma już żadnej innej zewnętrznej narracji, niż opowiedziana teoria ewolucji. Zarazem wskazał, że „fabulizm Darwina” może się wyrazić tylko za pomocą formy narracyjnej, czyli – dla niego – romansu, synonimu narracji powieściowej. Choć w sferze praw triumfuje nauka, to chcąc je objaśnić, trzeba sięgnąć po jakąś postać literatury, a wtedy „romans rozszerzy się na taką rozległość estetyczną, iż świat przykryje bibułą swoją”⁶⁹.

Z wielkiej wojny między różnymi przedstawieniami rzeczywistości, z największej XIX-wiecznej „wojny mimesis”⁷⁰ literatura wychodzi zwycięsko, choć pora-

⁶⁶ J. Nusbaum *Idea ewolucji...*, s. 255.

⁶⁷ Najdoskonalszy literacki zapis tej dialektyki zawiera scena *Lalki*, w której Rzecki rozpoznaje siebie w ewolucjonistycznej alegorii, którą sam radośnie skonstruował: „Po takich i tym podobnych monologach szybko składał zabawki i rozdrażniony chodził po pustym sklepie, a za nim jego brudny pies. «Głupstwo handel... głupstwo polityka... głupstwo podróż do Turcji... głupstwo całe życie, którego początku nie pamiętamy, a końca nie znamy... Gdzież prawda?...»” (B. Prus *Lalka*, t. 1, s. 31-32).

⁶⁸ S. Žižek *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górny, Muza, Warszawa 2010, s. 57.

⁶⁹ C.K. Norwid *Fabulizm Darwina*, w: tegoż *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6, PIW, Warszawa 1971, s. 651.

⁷⁰ „Une guerre des mimésis” – sformułowanie Alexandre’a Gefena, *Ma fin est mon commencement: les discours critiques sur la fin de la littérature* (<http://www.fabula.org/lht/6/dossier/118-gefen>). Nic nie wskazuje, aby wojna skończyła się wraz z XIX w. Jak przekonuje Brian Boyd, teoria narracji musi stać się częścią teorii umysłu, ponieważ to wspólna ewolucja języka i mózgu wykształciła w naszych umysłach zdolności do śledzenia w lekturze kilku perspektyw równocześnie czy rozpoznawania różnych porządków reprezentacji. Świadome narracyjne naśladowanie zdarzeń jest wyjątkową dyspozycją gatunkową człowieka.

niona. Triumfuje, bo zasysa, wzbogaca się, pasożytuje na wszystkich dyskursach, jakie w ciągu wieków miała do dyspozycji. Natomiast Darwin – odkrywając prawo natury (wielkiego Innego) – opowiedział o tym w jedynym języku, jaki miał do dyspozycji, mimo że zdawał sobie sprawę z jego nieadekwatności, z koniecznej „jednojęzyczności innego”, jakim jest zwierzę czy roślina. Opowiedział więc ich (naszą) historię w języku antropocentrycznej hermeneutyki natury, pytając po staremu: jakie znaczenie natura ma dla człowieka? Ale treścią swojej opowieści uniemożliwił dalsze uprawianie tej hermeneutyki⁷¹, zepchnął naturę poza granice znaczenia, a ta pociągnęła za sobą człowieka. Ten gest inkluzji pozbawił nas pewności zapytywania o to, jakie znaczenie ma natura dla nas i zmusił do postawienia innego: kim/czym jest opowiadająca o sobie natura – „zwierzę, którym więc jestem”⁷²?

Nie wymaga jednak koniecznie praktyki językowej. Rozumienie i rekonfiguracja zdarzeń dokonuje się dzięki pamięci i uprawiamy ją jeszcze zanim osiągniemy potrzebną do werbalnego opowiadania kompetencję językową (B. Boyd *On the origin of stories. Evolution, cognition, and fiction*, Belknap, Cambridge (Mass.)–London 2009, m.in. s. 153). – Por. fragment książki Bryana Boyda zamieszczony w niniejszym numerze „Tekstów Drugich”.

⁷¹ Z tej refleksji narodził się nurt badań zwany *Animal Studies*. Omawiał go niedawno Dariusz Czaja w eseju *Zwierzęta w klatce (języków)*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2009 nr 4. Wspólnym zamierzeniem badaczy tego kierunku jest „redefinicja, dekonstrukcja, a czasem wprost – destrukcja dominujących w świecie zachodnim języków i wyobrażeń o zwierzętach i ich relacjach z człowiekiem” (tamże, s. 4).

⁷² J. Derrida *L'animal que donc je suis*, préf. M-L. Mallet, „Galilée” 2006. Derrida rozważa tam m.in. swój wstyd na widok patrzącej na jego nagość kotki. Problematyczność ta jest tyleż przypadkowa, co skonstruowana, wszak zawstydzenie nagiego filozofa powstaje zgodnie z „założycielskim” wstydem człowieka, kiedy ten zorientował się, że jest podglądany przez Boga („poznali, że byli nagimi” Rdz. 3,7, przeł. J. Wujek), a Žižek komentuje ten fragment: „Gdy wiem, że jestem nagi, oznacza to, że jestem wystawiony na spojrzenie Innego”, w: tegoż *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz 2006, s. 43). Ta książka, jak i ostatnie seminaria prowadzone przez Derridę w latach 2001-2003 (*Séminaire, La bête et le souverain*), odpowiadają poniższemu przekonaniu Petera Sloterdijka: „Człowiek i zwierzęta domowe – historii tej niesamowitej kohabitacji nie ukazano jeszcze w stosowny sposób, a filozofowie aż po dziś dzień nie chcą przyznać, czego sami pośród tej historii powinni szukać. Zasłonę milczenia filozofów o domu, ludziach i zwierzęciu jako biopolitycznym kompleksie naderwanym tylko w nielicznych miejscach, a tym, co wówczas można by usłyszeć, były przyprowadzające o zawrót głowy wskazówki dotyczące zbyt trudnych na razie dla ludzi problemów” (P. Sloterdijk *Reguły dla ludzkiego zwierzęcia. Odpowiedź na Heideggera list o humanizmie*, przeł. A. Zychliński, „Przegląd Kulturoznawczy” 2008 nr 4, s. 52).

Abstract

Ryszard KOZIOŁEK
University of Silesia (Katowice)

The Darwin complex

The article describes the link between the theory of evolution and the Polish 19th-century novel from the point of view of the mimetic conflict between Darwin's narration and novelistic realism. The author divides the early reception of Darwin's theory into 4 stages: ambivalence, repression, latency, and painful narcissism. The last stage is a consequence of realizing that the knowledge about evolution can only be expressed through a narrative form of a novel. Realistic prose discovers that while science may triumph in the sphere of principles, the explanation of those principles requires a certain form of literature.

Krzysztof KŁOSIŃSKI

Literaturoznawczy darwinizm

Miej głowę otwartą, ale nie na tyle,
żeby ci mózg wypadł.

Joseph Carroll¹

W jednym z listów do Tomasza Teodora Jeża Eliza Orzeszkowa wyznała, że może być – przez Józefa Ignacego Kraszewskiego – posadzana o „zamiar ściągnięcia za nogi Pana Boga z niebieskiego tronu Jego, a posadzenia na miejscu opróżnionym Darwina”².

Znane dobrze badaczom kultury XIX-wiecznej powszechne oddziaływanie Karola Darwina odradza się dziś w naukach społecznych i humanistycznych, a ostatnio – za sprawą badaczy XIX-wiecznej powieści – także w nauce o literaturze. Darwinizm wraca po stu latach z zaskakującą energią. Zresztą właśnie okazje rocznicowe mają dla tych powrotów znaczenie jakby inicjujące. Rok po okrągłej dacie stulecia śmierci Darwina ukazuje się pierwsze wydanie przełomowej książki Gillian Beer o darwinowskich fabułach *Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin, George Eliot and nineteenth-century fiction*³. Dwusetne urodziny Darwina uświę-

¹ J. Carroll *Rejoinder to the responses*, „Style” 2008 vol. 42 no 2/3, s. 311.

² E. Orzeszkowa *Listy zebrane*, t. 6, do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 84 (list do Miłkowskiego [T.T. Jeża] z 14 II [1]88[0, Grodno]).

³ G. Beer *Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin, George Eliot and nineteenth-century fiction*, third edition, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2009 (pierwsze wydanie: Routledge, London 1983).

ca, między innymi, parafrazująca jego słynny tytuł publikacja *On the origin of stories. Evolution, cognition, and fiction*⁴ autorstwa Briana Boyda, jednego z głównych przedstawicieli nowego – darwinowskiego właśnie, jak to sami zainteresowani określają – paradygmatu w literaturoznawstwie (termin „*literary Darwinism*” tłumaczę, zgodnie z jego faktycznym odniesieniem jako „darwinizm literaturoznawczy”).

Znaczeniowy kontrast tych dwóch rocznicowych tytułów może być wygodnym pretekstem do porównań i zestawień. Mamy tu, w istocie, do czynienia z dwoma krańcowo różnymi ujęciami relacji: Darwin i literatura. Różni je, ujmując rzecz schematycznie, przede wszystkim punkt widzenia, który doskonale artykułują formuły tytułowe. Książka Gillian Beer zapoczątkowała literaturoznawczą lekturę Darwina, jej tytuł przypisuje Darwinowi narzędzia XIX-wiecznego powieściopisarza, a więc fabułę i narrację, otwierając drogę do porównań prowadzącą w obie strony, dlatego obok Darwina pojawia się równolegle nazwisko George Eliot. Formuła *Darwinowskie fabuły* jest więc przechodnia (Beer określa to jako podwójny dopełniacz): oznacza zarazem fabularyzacje inspirowane przez konstrukcje wzięte z książek przyrodnika i odwrotnie, coś co określają podtytuły głównej, drugiej części książki, którą autorka nazwała tak samo jak całość (*Darwin's plots*): „mity Darwinowskie”, „Darwinowski romans”. Już we wstępnym rozdziale pisała o „resztkach mityczności” (tak brzmi podtytuł pierwszego podrozdziału), przypominając, że w połowie XIX wieku przyrodnik mówił tym samym językiem, co pisarz.

W połowie XIX wieku naukowcy wciąż dzielili wspólny język z innymi wykształconymi czytelnikami i pisarzami swoich czasów. [...] dzielili jakiś literacki a nie matematyczny dyskurs, który był od razu dostępny czytelnikom naukowo niewykształconym. Ich teksty można było w bardzo znacznym stopniu czytać jak teksty literackie. [...] czytelnik mógł sięgać po podstawowe dzieła uczonych w momencie, gdy się ukazywały, i wprost odpowiadać na wyrafinowaną argumentację. Co więcej, sami naukowcy w swych tekstach czerpali otwarcie z literackich, historycznych i filozoficznych materiałów, stanowiących dla nich część argumentacji.⁵

Istniał zatem „wspólny język” wiążący obie odmiany prozy: naukową i literacką, powodując „natychmiastowy ruch idei i metafor”⁶. W przedmowie do drugiego wydania książki (1999) Beer odzęgała się od tych lektur, które wyprowadzały wnioski, że dzieło Darwina stało się w jej odczytaniu „powieścią”: „Moja argumentacja demonstruje, do jakiego stopnia narracja i argumentacja dzielą się metodami; w rzeczywistości pytam o różnice, jakie da się ustanowić między narracją i argumentacją”⁷.

⁴ B. Boyd *On the origin of stories. Evolution, cognition, and fiction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge–London 2009.

⁵ G. Beer *Darwin's plots*, s. 4-5.

⁶ Tamże, s. 41.

⁷ Tamże, s. XXV.

Książkę Gillian Beer zaopatrzył słowem wstępnym jej starszy kolega George Levine, który poszedł w jej ślady w swych trzech kolejnych „darwinowskich” studiach⁸.

Dla nowego „darwinowskiego paradygmatu” w literaturoznawstwie prace Beer i Levine’a staną się doskonałym przykładem negatywnym, będzie się w nim bowiem przyjmować od samego początku perspektywę widoczną w tytule wspomnianej książki Briana Boyda: *On the origin of stories. Evolution, cognition, and fiction*, w którym na pierwszy plan wysuwa się Darwinowska formuła, z podstawionym w miejsce terminu biologicznego (*species*) terminem literaturoznawczym (*stories*). Wszystko wyjaśniają trzy hasła podtytułu odsyłające do teorii ewolucji, kognitywizmu i fikcji. Literaturoznawca – Boyd zyskał sobie uznanie swymi wcześniejszymi pracami o Nabokowie – przyjmuje zatem perspektywę darwinowską w miejsce perspektywy „większości nowoczesnych akademickich badań literackich”, uznanej za błędną i jako myślenie, i jako praktyka.

O pochodzeniu opowieści – czytamy na wstępie – ma dwa cele: pierwszy to zaproponowanie pewnego ujęcia fikcji (i sztuki w ogóle) przyjmujące najszerzy dla nas kontekst dla wyjaśnienia życia, ewolucji; oraz zaproponowanie jakiejś drogi wyjścia poza błędy myślenia i praktyki występujące w większości nowoczesnych akademickich badań literackich, jakie w ciągu paru ostatnich dekad wywoływały zduszenie – i często nawet dążyły do zduszenia – samej przyjemności, samego życia i samej artystyczności literatury.⁹

Ten ton polemiczny jest nieodłącznym składnikiem „literaturoznawczego darwinizmu” od samego początku. Pierwszym „literaturoznawczym darwinistą” był Joseph Carroll, autor wydanej w 1995 roku, liczącej blisko 500 stron, książki *Evolution and literary theory*. Uznając rozprawę Gillian Beer za „najbardziej prominentne ostatnio dzieło o Darwinie na polu krytyki literackiej”, Carroll przypisywał autorce intencję „przedstawienia tej myśli jako z istoty dekonstruktywnej w jej rzekomej tendencji do podcinania własnego określonego ładu pojęciowego”¹⁰. „Ujęcie Beer dostarcza czegoś, co jest bliskie odwróconemu obrazowi lustrzanemu rzeczywistego ducha i oddziaływania dzieła Darwina”¹¹. A wszystkiemu winien... poststrukturalistyczny paradygmat. W przytoczonym dłuższym wywodzie widać zarówno zawziętość Carrolla, daleką od – stanowiącego dla niego wzór – obiektywistycznego ducha nauk ścisłych, jak i jego skłonność do erytyki.

⁸ *Darwin and the novelists. Patterns of science in victorian fiction*, Harvard University Press, Cambridge 1988; *Dying to know. Scientific epistemology and narrative in victorian England*, University of Chicago Press, Chicago 2002; *Darwin loves you. Natural selection and the re-enchantment of the world*, Princeton University Press, Princeton 2006.

⁹ B. Boyd *On the origin of stories*, s. 11.

¹⁰ J. Carroll *Evolution and literary theory*, University of Missouri Press, Columbia–Missouri 1995, s. 69.

¹¹ Tamże, s. 70.

Książka Beer jest szczególnie uderzającym przykładem, bo pełno w niej subtelnych spostrzeżeń i wyrafinowanej naukowości, ale Beer pozwala, aby ten paradygmat skaził [*corrupt*] jej sądy krytyczne, i pomimo jej inteligencji daje ona mylne przedstawienie [*misrepresent*] swego tematu. Paradygmat poststrukturalistyczny sam daje uzasadnienie tego rodzaju intelektualnego skażenia [*corruption*]. Jeśli wszelkie znaczenie jest nieokreślone, jeśli wszystkie twierdzenia się dekonstruuja, tedy twierdzenie, że Darwin jest przodkiem Derridy jest tak samo do przyjęcia, jak twierdzenie, że kolaboracyjne dziennikarstwo Paula de Mana miało na celu udaremnienie nazistowskiej polityki wobec Żydów.¹²

Carroll przesadzał, oczywiście, z wszechobejmującym wpływem Derridy, który był przydatny w książce Beer przede wszystkim do poruszenia kwestii pochodzenia, początku, źródła, wciąż nurtujących myślenie Darwina. Stanowisko Carrolla nie ulega zmianie w jego kolejnych publikacjach. W zbiorze swoich szkiców *Literary Darwinism* (2004) wymienia Beer pośród innych, którzy dołożyli „szczególnych wysiłków, aby odmalować samego Darwina jako jakiś protodekonstrukcyjny przykład irracjonalizmu i nieokreśloności”¹³. Polemiczność jest, jako się rzekło, nieodłączną stroną wywodów „literaturoznawczego darwinizmu”. Już pierwsza książka Carrolla została podzielona na część programową i część polemiczną. Darwinizm ma być bowiem przede wszystkim ratunkiem dla badań literackich ulegających owemu, wytykanemu książce Beer, „skażeniu” ze strony paradygmatu poststrukturalistycznego: sam termin poststrukturalizm „ma wskazywać jakąś istotną ciągłość między lingwistycznymi Derridiańskimi latami 70. a politycznymi Foucaultowskimi latami 80. i 90.”. „Fundamentalną przesłanką krytyki poststrukturalistycznej jest to, że we wszystkich specyficznych dziełach literackich znaczenie jest z góry zdeterminowane przez językowe i kulturowe kody”¹⁴. Nie istnieje świat, nie ma człowieka, a to, co jest, jest demagogią. Tymczasem trzeba odwołać się do prawdy, naukowej prawdy i do natury, przede wszystkim natury ludzkiej...

Tak zaczyna się ta, trwająca do dziś historia samozwańczego nowego, „darwinowskiego paradygmatu” w badaniach literackich, znaczona takimi wydarzeniami, jak rozprawa Jonathana Gottschalla o *Iliadzie*, redagowany przez tegoż autora zbiór esejów *The literary animal*¹⁵, któremu nadano charakter manifestu, książki Carrolla, Gottschalla, Boyda.

Musiły jednak minąć lata, żeby wszystkie anty-poststrukturalistyczne filipiki skryształizowały się w niemal banalnie jasną formułę w książce Jonathana Gottschalla *Literature, science, and a new humanities* (2008), w której czytamy:

¹² Tamże, s. 74.

¹³ J. Carroll *Literary Darwinism. Evolution, human nature, and literature*, Routledge, New York-London 2004, s. 26.

¹⁴ J. Carroll *Evolution and literary theory*, s. 49.

¹⁵ J. Gottschall *The rape of Troy. Evolution, violence and a world of homer*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; *The literary animal. Evolution and the nature of narrative*, ed. J. Gottschall, D.S. Wilson, Northwestern University Press, Evanston Illinois 2005.

Jeżeli, jak dowodził Derrida, cały świat jest tekstem, jeżeli każda wypowiedź jest narracją, jeżeli nie istnieje żadna pozajęzykowa rzeczywistość, jeśli wszyscy jesteśmy uwięzieni w języku, wówczas pierwszymi intelektualistami świata nie będą specjaliści w tej czy innej wąskiej dyscyplinie, a będą nimi specjaliści od języka: językoznawca, krytyk, badacz retoryki, teoretyk.¹⁶

To oni mają „autorytet pozwalający im odszyfrowywać i osądzać wszelkie formy ludzkiej wypowiedzi”.

A publicysta „New York Times” dopowiada resztę, nazywając poststrukturalistów „teoretykami”:

Teoretycy czasami traktują naukę jako po prostu jeszcze jedną formę języka, albo podejrzewają, że kiedy naukowcy mówią w imieniu natury, to ukrywają w ten sposób utwierdzenie własnej władzy. Darwinizm literacki zrywa z tymi tendencjami. Po pierwsze, jego celem jest badanie literatury poprzez biologię – nie politykę czy semiotykę. Po drugie, jako dane przyjmuje nie to, że literatura posiada swoją własną prawdę albo wiele prawd, ale to, że wywodzi ona swą prawdę z praw natury.¹⁷

W istocie chodzi więc, odwołując się do kategorii wprowadzonej przez politologów, o zdobycie dla własnego dyskursu – hegemonii¹⁸. Ta kategoria pojawia się zresztą w dyskusji między przeciwnikami i zwolennikami nowego paradygmatu (Joseph Carroll mówi o „hegemonii poststrukturalizmu”, a Roger Seamon o „drodze do hegemonii” darwinistów¹⁹). Uzurpacyjną hegemonię dyskursu przeciwnika oceniają „darwiniści” nadzwyczaj trzeźwo, hegemonii własnego dyskursu domagają się w imię prawdy. Jak na ironię, odbywa się to pod hasłem „zgody” (*consilience*), zaczerpniętym od, jak to ktoś zauważył, „ojca chrzestnego” całego ruchu, wybitnego biologa z Harvardu, Edwarda Osborna Wilsona, autora książki *Consilience. The unity of knowledge* (Knopf, New York 1998), który został poproszony o napisanie wstępu do manifestu *The literary animal*. Owa „zgoda” kończy się wszak uznaniem, że własna perspektywa jest naukowa w sensie mocnym, potwierdzona empirycznie, weryfikowalna, kumulatywna, gdy chodzi o wyniki badań, mająca więc to wszystko, czego nie dostaje humanistom. Z ich strony padają wobec paradygmatu poststrukturalistycznego zarzuty dotyczące wypowiedzi „skażonych”: pozbawionych jakiegokolwiek weryfikowalności doświadczalnej, niepodległych procesowi akumulacji wiedzy i z reguły mętnych. Z drugiej strony, „darwiniści” demonstrowują poprawność „naukową”: porządne wstępy, tezy, rozwinięcia, dowody,

¹⁶ J. Gottschall *Literature, science, and a new humanities (Cognitive studies in literature and performance)*, Palgrave Macmillan, New York 2008, s. 172-173.

¹⁷ D.T. Max *The literary Darwinists*, „New York Times” 2005 November 6, s. G 75.

¹⁸ C. Mouffe, E. Laclau *Hegemonia i strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.

¹⁹ J. Carroll *Rejoinder to the responses*, R. Seamon, *Literary Darwinism as science and myth*, obie wypowiedzi w: „Style” 2008 vol. 42 no 2/3, s. 370, 264.

konkluzje, całą tę retorykę wykładu *modo geometrico*, która zbiera pochwały w kręgach ewolucjonistów. W recenzji z *The Literary animal*, napisanej przez cenionego jako sojusznika „darwinistów” kognitywistę Stevena Pinkera z Harvarda, opublikowanej w głównym ośrodku tej myśli, piśmie „Philosophy and Literature”, którego redaktorem był nieżyjący już dziś twórca darwinowskiej estetyki, Denis Dutton²⁰, czytamy, na przykład, taką opinię: „Te eseje, wszystkie oryginalne, są przyjemnie i dobrze napisane do akademickiego zbioru; pisanie to jest konsekwentnie jasne i często eleganckie”²¹.

Jednym z najcięższych zarzutów, stawianych humanistom przez darwinowskich naturalistów, jest, oczywiście, zarzut denaturalizacji. Gottschall nazywa paradygmat poststrukturalistyczny „wyzwolicielskim” (*the liberationist paradigm*).

Czerpiąc energię oraz impet z wielkich ruchów emancypacyjnych lat 60. i 70. XX wieku, z radykalnej epistemologii poststrukturalizmu, oraz z bezpośrednich katalizatorów, jak wojna wietnamska i rewolta studencka w 1968 r., badacze literatury zaangażowali się w wielki projekt denaturalizacji.²²

W pamięci „darwinistów” szczególnie utkwiły sformułowania Rolanda Barthes’a z *Mitologii*, mówiące o alienującym – mitologizującym – procesie naturalizacji tego wszystkiego, co jest historyczne. Wtedy zaczęła się „mito-logia” Barthes’a, która obiektywizm nauki zastępowała koniecznym – dla odebrania mitom ich naturalności – sarkazmem²³. Skończyło się to, zdaniem Gottschalla, pełnym odwróceniem relacji natura–kultura: dla natury zabrakło już miejsca.

Ten proces denaturalizacji osiągnął swoje apogeum w zgodnych wysiłkach, by zidentyfikować – jak odkrywcy szukający nie odkrytych krain, chemicy szukający nowych pierwiastków lub biolodzy polujący na ostatni okaz nieopisanej megafauny – specyficzną historyczną proveniencję zasadniczych aspektów ludzkiego życia psychologicznego i społecznego.²⁴

Również Boyd przypomina tę Barthes’owską krytykę mitu jako naturalizacji człowieka historycznego, uznając, że w swoim radykalizmie owe strukturalistyczne inspiracje doprowadziły do całkowitej eliminacji, a nawet potępienia idei natury ludzkiej jako przejawu esencjalizmu. Nacisk na różnorodność ludzką, na różnice, „zaczął przenikać nauki humanistyczne tak samo jak i społeczne, objawiając się, na wzór jakiejś moralnej krucjaty, odrzuceniem hegemonii pewnego zachod-

²⁰ D. Dutton *The art instinct. Beauty, pleasure and human evolution*, Bloomsbury Press, New York-Berlin-London 2009.

²¹ S. Pinker *Toward a consilient study of literature*, „Philosophy and Literature” 2007 no 31, s. 164.

²² J. Gottschall *Literature, science, and a new humanities*, s. 4.

²³ Por. K. Kłosiński *Sarkazmy*, w: R. Barthes *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000.

²⁴ J. Gottschall *Literature, science, and a new humanities*, s. 4.

niego poczucia ludzkiej natury”²⁵. Biorąc funkcjonujące i spopularyzowane od pewnego czasu określenie literaturoznawczego darwinizmu jako „krucjaty” (o czym za chwilę), Brian Boyd przerzucił więc niejako piłeczkę na połowę przeciwnika. Wymieniając nazwiska Barthes’a i Foucaulta, jako inicjatorów owej krytyki idei natury ludzkiej, opatrzył je takimi określeniami, jak dogmatyczność i krótkowzroczność. Dopiero na tym tle ruch nauk przyrodniczych okazuje się ruchem w przeciwnym kierunku. A determinizm genów okazuje się znacznie słabszy od determinizmu kulturowego.

Hegemonia dyskursu „darwinowskiego” wyłania się z całą oczywistością w książce *Literary Darwinism* Josepha Carrolla:

Jeśli jakaś teoria kultury i literatury jest prawdziwa, da się zasymilować z paradygmatem darwinowskim; a jeśli nie da się jej pogodzić z paradygmatem darwinowskim, nie jest prawdziwa. Poststrukturalistyczne wyjaśnienie rzeczy jest nie do pogodzenia z paradygmatem darwinowskim. Nie może być ono zmodyfikowane i zasymilowane z paradygmatem darwinowskim. Jest to jakiś alternatywny, współzawodniczący paradygmat. Opiera się w działaniu na zasadach całkowicie różnych i fundamentalnie nieprzystawalnych do zasad teorii ewolucji. Powinien, w konsekwencji, zostać odrzucony.²⁶

To szybkie zdążanie „literaturoznawczego darwinizmu” do hegemonii na gruncie przecież obcego mu dyskursu humanistyki dostrzegli publicyści. W „Nature” John Whitfield napisał artykuł pod dość dwuznacznym tytułem *Dobór tekstowy. Czy lektura klasyki przez okulary Karola Darwina może przebudzić badania literackie?* „Literaturoznawczy darwinizm to pewien sposób analizy – pisał autor – ma on jednak w sobie coś z krucjaty, jest próbą potrząśnięcia badaniami literackimi”²⁷.

W 2008 roku podwójny numer kwartalnika „Style” poświęcono dyskusji wokół programowego artykułu Josepha Carrolla *Target essay. An evolutionary paradigm for literary study* (był to zarazem tytuł tego numeru). Autor podsumował przeszło trzy-nastoletnią historię „nowego paradygmatu”. Mówiąc najskromniej, pisał, darwinowska lektura staje obok innych (freudowskiej, lacanowskiej, marksistowskiej i feministycznej) i tylko patrzeć, jak będzie niezbędna w każdej szanującej się antologii. Ale przecież ambicje literaturoznawczych darwinistów idą dużo wyżej: „Chcą ustanowić jakieś nowe przymierze między dyscyplinami i ostatecznie objąć wszystkie inne możliwe podejścia do badań literackich”²⁸.

W owym „objąć” (*to subsume*) pobrzmiewa mimowiednie echo tych obserwacji, które przed 20 laty Jacques Derrida poświęcił stanowi, w jakim znalazły się już wtedy wszelkie „teorie”. Ten stan różnił się od poprzednich, powiedzmy, pozytyw-

²⁵ B. Boyd *On the origin of stories*, s. 22.

²⁶ J. Carroll *Literary Darwinism*, s. 24.

²⁷ J. Whitfield *Textual selection. Can reading the classics through Charles Darwin’s spectacles reawaken literary study?*, „Nature” 2006 vol. 439 no 7075 (2006), s. 388.

²⁸ J. Carroll *Target essay. An evolutionary paradigm for literary study*, „Style” 2008 vol. 42 no 2/3, s. 105.

wistycznych, relacji wzajemnych nauk, które konkurując, dopełniały się nawzajem swymi wynikami, wypisując własne odkrycia na wspólnej tablicy. Teraz owe relacje stały się nieprzechodnie. Teorie przypominają wysunięte osobno pomosty (*jetty*):

Każdy teoretyczny pomost – równie dobrze jak jego adaptacja jako pewnego teoretycznego zbioru, z własnymi aksjomatami, własnymi procedurami metodologicznymi, własnymi strukturami instytucjonalnymi – wchodzi *a priori*, od początku w konflikt i współzawodnictwo. Nie jest to jednak tylko sprawa antagonizmu, konfrontacji twarzą w twarz, a więc sprawa o p o z y c j i między dwoma pomostami, co pozwalałoby konfrontować się wzajemnie z własnymi ustabilizowanymi tożsamościami. To nie jest konfrontacja antagonistyczna, dla dwóch powiązanych powodów.

Pierwszy jest taki, że każdy p o m o s t, nie stanowiący wcale części jakiejś całości, stanowi teoretyczny pomost o tyle, o ile głosi pojęcie siebie poprzez pojmanie wszystkich innych – wkraczając w ich granice, rozciągając się na nie, wpisując je w swoje wnętrze. [...] drugim powodem jest to, że każdy z g a t u n k ó w [*species*] na tej tablicy tworzy własną tożsamość jedynie przez inkorporowanie innych tożsamości.²⁹

Przytaczam tę wypowiedź, jako że Derrida posłużył się Darwinowską metaforą gatunków (*species*, jak w tytule Darwina *On the origin of species*), ukazując groteskowość sytuacji, w której każdy dąży do wchłonięcia wszystkich innych (jest to, skądinąd, stereotypowa ilustracja „walki o byt”). Dla darwinistów ta wypowiedź ich głównego ideowego przeciwnika brzmi niby przestroga, dziś, co prawda, widzą oni siebie jeszcze jako „partyzantkę”, ale zapowiadają zwycięstwo. Na zamieszczony rok wcześniej w „Style” polemiczny esej literackiego lananisty, Jamesa Mellarda „*No ideas but in things*”. *Fiction, criticism, and the new Darwinism*, mówiący o „rosnącej armii entuzjastów nowego literaturoznawczego darwinowskiego naturalizmu”³⁰, Joseph Carroll odpowiada: „Darwinistów literaturoznawczych można by było, całkiem na odwrót, scharakteryzować nie jako armię, ale jako silny oddział partyzancki. To położenie może się szczęśliwie zmienić niebawem”³¹.

Tymczasem Mellard słusznie akcentował tę niemal zupełną niezdolność darwinistów, których za Whitfieldem kojarzy z krzyżowcami, do zawarcia przymierza z jakimkolwiek nurtem tradycyjnej humanistyki.

Aby ustanowić nowe badania albo nowy paradygmat krytyczny – pisać – ci, co je proponują muszą wiedzieć, co lub kogo atakować. Dowodząc rosnącą armią entuzjastów nowego literaturoznawczego darwinowskiego naturalizmu *The literary animal* całkiem pewnie bierze się za rekrutację wojowników [*warriors*] przeciwko nienaukowej krytyce literac-

²⁹ J. Derrida *Some statements and truism about neologisms, newisms, postism, parasitisms, and other small seismisms*, trans. A. Tomiche, w: *The states of „Theory”. History, art, and critical discourse*, ed., introd. D. Carroll, Stanford University Press, Stanford 1994, s. 65-66.

³⁰ J.M. Mellard, „*No ideas but in things*”. *Fiction, criticism, and the new Darwinism*, „Style” 2007 vol. 41 no 1, s. 3.

³¹ J. Carroll *Target essay*, s. 104.

kiej. [...] ci nowi darwinowscy wojownicy mają wielu ideologicznych wrogów – feminizm, studia kulturowe, strukturalizm, poststrukturalizm, psychoanalizę (dowolną, a w szczególności freudowską i lacanowską) – głównym antagonistą jest coś, co nazywają społecznym konstruktywizmem.³²

W swoim *Target Essay* z kwartalnika „Style” Carroll pokazywał pokrewieństwa darwinizmu jedynie z kognitywizmem, mówił o nadziejach unaukowienia badań i nadania im charakteru empirycznego. Mówił o konieczności odwrócenia relacji, jakie ukształtowały się między dyskursami nauk ścisłych i humanistycznych w ciągu ostatniego dwudziestolecia, podając przykład studiów Foucaultowskich.

Takie podejście do badań interdyscyplinarnych daje przeważające miejsce pewnej obciążonej ideologicznie retorycznej analizie nauki. Jest teraz na pewno czas dla razem wziętych badaczy literatury i przedstawicieli nauk ścisłych, by wykorzystać możliwości jakiejś odmiennej formy badań interdyscyplinarnych, jakiejś formy nadającej przeważające miejsce metodom naukowym i naukowemu etosowi.³³

Jeśli nowy paradygmat ma znamiona krucjaty, to – trzymając się tego języka – przyjęcie jego warunków równa się nawróceniu. Tak to ujmuje publicysta „New York Timesa”:

Darwińscy literaturoznawczy roztaczają aurę przypominającą kult. [...] Własna konwersja 56-letniego Carrolla na łono dyscypliny miała miejsce kiedy, jako młody zatrudniony na etacie, ale rozczarowany profesor anglistyki na Uniwersytecie Missouri w Saint Louis we wczesnych latach 90. wziął do ręki *O pochodzeniu gatunków* i *O pochodzeniu człowieka* i nabrał jakiejś „intuicyjnej pewności”, że odnalazł klucze do literatury.³⁴

Nawracają się też i starsi badacze, na przykład znany specjalista od Nabokova Brian Boyd, który stał się darwinistą już po czterdziestce.

Dla narracji „literaturoznawczych darwinistów” historie nawrócenia są znamienne. Jonathan Gottschall opowiada o ciernistej drodze na wszystkich etapach pracy nad swoją darwinowską analizą *Iliady* w osobnym fragmencie *Wstępu* do książki *The literary animal* zatytułowanym *Jon’s story* (ponieważ ten wstęp napisali razem z Davidem Wilsonem następuje po nim fragment *David’s story*). Gottschall opowiada, jak na seminarium magisterskim z anglistyki pracował nad *Iliadą*, kiedy kupił sobie za 50 centów *Nagą małpę* Desmonda Morrisa.

Jak zawsze Homer powodował, że ugiąłem się pod ciężarem, pod tą całą grozą i pięknem kondycji ludzkiej. Tym razem jednak doświadczałem w *Iliadzie* dramatu nagich małp – paradykujących, wystrojonych, walczących, tatuujących piersi i zyskujących uznanie dla swej mocy w gorączkowych zawodach o dominację społeczną, o pożądane małżonki i zasoby materialne. Zamiast zmniejszać moją sympatię dla postaci, to odkrycie ponadczasowej

³² J.M. Mellard „No ideas but in things”, s. 4.

³³ J. Carroll *Target essay*, s. 135.

³⁴ D.T. Max *The literary Darwinists*, s. G 75; o „konwersji” mówią też inni recenzenci „darwinistów”.

logiki ewolucyjnej kryjącej się za tymi wszystkimi lichymi zazdrościami, zdradami, kłótniami, kłamstwami, plotkami, gwałtami i morderstwami, z których niepodzielnie składa się fabuła poematu, nadawało mu w moich oczach jakiś nowy rodzaj godności.³⁵

Tak narodził się plan nowego podejścia do problemu o roboczym tytule: „męski konflikt u Homera z perspektywy teorii ewolucji”, przede wszystkim w oparciu o psychologię rozwojową. Jednak profesor „zdecydowanie zakazał mi pisanie tego w oparciu o takie absurdy i bzdury”, podsuwając równocześnie inne wzorce, jak psychoanaliza Freuda i Lacana. Wszystko było dozwolone, pisze Gottschall – od feminizmu po marksizm, teorię *queer*, do psychoanalizy (ta lista ciągnie się jeszcze długo), tylko „ewolucyjną teorię ludzkich zachowań i psychologię” uznawano za „gburowatą zniewagę humanistyki i wielkiej sztuki”³⁶.

Podobnie brzmią wyznania Dylana Evansa (*From Lacan to Darwin*), który opowiada swoją długą drogę wąpiącego w prawdziwość nauk mistrzów, choć praktykującego psychoanalitikę, która kończy się na darwinowskim seminarium w Londyńskiej Szkole Ekonomii. „Seminarium darwinowskie dało mi to, czego długo szukałem – jakiś nowy sposób patrzenia na umysł ludzki, coś całkiem odmiennego od lacanowskich moczarów, w jakich grzązłem przez pięć minionych lat. „Miałem potworny okres zrzucania lacanowskiej skóry”, pisze Evans, okres, kiedy wątpliwości interpretował psychoanalitycznie jako swego rodzaju stłumiony opór. Ale potem wszystko ustąpiło. Dziś – wyznaje w *Konkluzji* Dylan Evans słowami przywodzącymi na myśl marksistowską samokrytykę – defekty lacanizmu, których nie widziałem z powodu niedostatecznej znajomości nauk ścisłych „są tak miażdżące oczywiste, że czasem czuję się zawstydzony, że byłem aż tak naiwny”³⁷.

Mało, jak dotąd, powiedzieliśmy o pozytywnym programie „literaturoznawczych darwinistów”. Przysłania go bowiem zdecydowanie ich program negatywny. Najwcześniejsze i najrozleglejsze sformułowanie programu zawierała wspomniana już gruba książka Josepha Carrolla *Evolution and literary theory* (1995). Na pierwszych stronach autor zarysował swoje podstawowe tezy o uwarunkowaniu organizmu ze względu na jego relację z otoczeniem (w opozycji do tezy o nieuwarunkowaniu), o istnieniu wrodzonych struktur psychologicznych, które ewoluowały w procesie adaptacyjnym (w przeciwieństwie do poglądu o psychice jako *tabula rasa*), o uznaniu za ostateczną przyczynę wszystkich procesów adaptacyjnych sukcesu reprodukcyjnego, o tym wreszcie, że reprezentacja świata poprzez kategorie poznawcze i językowe stanowi ewoluującą w procesach adaptacyjnych poznawczą mapę otoczenia³⁸. Ze względu na prymat determinant przystosowawczych „literaturoznawczy darwinizm” określa się więc jako „adaptacyjny”. Cały problem pole-

³⁵ J. Gottschall, D.S. Wilson *Introduction. Literature – a last frontier in human evolutionary studies*, w: *The literary animal*, s. XVIII.

³⁶ Tamże, s. XX.

³⁷ D. Evans *From Lacan to Darwin*, w: *The literary animal*, s. 46, 47, 54.

³⁸ J. Carroll *Evolution and literary theory*, s. 2.

ga na tym, aby ustalić, jaką rolę w tych procesach adaptacyjnych pełni literatura, która, wedle Carrolla, umożliwia „dostęp do sił pierwotnych” i „asymiluje te siły w figuratywnych strukturach”, które, z kolei, „tworzą pewną intuitywną syntezę wyobraźniową”³⁹. Nie będzie więc zaskoczeniem wyznanie Carrolla, że jedynym teoretykiem literatury naprawdę mu bliskim ze względu na swoją „podstawową orientację doktrynalną” będzie Hippolite Taine, któremu poświęca też sporo uwagi (np. adaptując Taine’owskie kategorie do dzisiejszych warunków politycznej poprawności poprzez rozszerzenie kategorii „rasy” na cały gatunek ludzki).

W książce *Literary Darwinism* (2004) Carroll zestawia, jak to ujmuję, pojęcia „konieczne do zintegrowania psychologii darwinowskiej i badań literackich”, które „muszą znaleźć się w każdej rozumnie kompetentnej analizie literackiej ukształtowanej przez darwinowskie rozumienie natury ludzkiej”⁴⁰. Ponieważ jest to najszersze a zarazem najzwięźlejsze sformułowanie szkieletu pojęciowego „darwinizmu literaturoznawczego”, przytoczę je w całości:

Podstawowe są następujące pojęcia: (a) ludzka natura jako ustrukturuwana hierarchia motywów (w których obrębie motyw konstruowania wyobraźniowych reprezentacji zajmuje miejsce główne); (b) „punkt widzenia”, albo ułożenie znaczenia w obrębie trzech różnych centrów świadomości – autora, postaci oraz implikowanego czy projektowanego odbiorcy; (c) użycie ludzkich uniwersaliów jako wspólnej ramy odniesienia wobec której autorzy identyfikują ich własne indywidualne tożsamości i ich własne struktury znaczenia; (d) zbiór kategorii służących analizie różnic indywidualnych w obrębie tożsamości; oraz (e) dystrybucja specyficznie literackiego znaczenia na trzy główne wymiary: (i) temat (treść pojęciowa), (ii) ton (zabarwienie emocjonalne), i (iii) organizacja formalna (pojęcie obejmujące swym zakresem wszystko co jest między takimi makrostrukturami jak fabuła i układ narracyjny a mikrostrukturami jak układ zdania, wybór słowa oraz sekwencje dźwięków).⁴¹

Czyli, właściwie, nic nowego, poza podporządkowaniem słownika literaturoznawczego zadaniom adaptacjonistycznym. Znakomicie ten aspekt teorii „darwinizmu literaturoznawczego” wyjaśnia recenzja Briana Boyda książki Gottschalla o *Iliadzie*. Jak pamiętamy, pytanie Gottschalla dotyczyło przemocy w *Iliadzie*. Socjokulturowe wyjaśnienie jej przyczyny nie sięga, zdaniem Boyda, dostatecznie głęboko i jest redukcjonistyczne, natomiast wyjaśnienie ewolucyjne (walka o partnerkę) okazuje się uniwersalne. „Teoria ewolucyjna dokonuje ważnego rozróżnienia między przyczyną ostateczną – c z e m u jakaś właściwość ciała, umysłu lub zachowania została ukształtowana w celu zapewnienia reprodukcyjnej przewagi – i przyczynowość bliższą – j a k pewna cecha oddziałuje aby ową przewagę osiągnąć”⁴². Tym, oczywistym z punktu widzenia przyjętych założeń, sądom towarzy-

³⁹ Tamże, s. 43.

⁴⁰ J. Carroll *Literary Darwinism*, s. 185.

⁴¹ Tamże, s. 185-186.

⁴² B. Boyd *The tragic evolutionary logic of the „Iliad”*, „Philosophy and Literature” 2010 vol. 34 no 1, s. 236.

szy „podgrzana” retoryka: Boyd zaczyna swoją wypowiedź stwierdzeniem, że w recenzowanej książce autor „zdobył najstarszy i najbardziej stromy szczyt literatury Zachodu”, dzięki czemu „do tej wspinaczki zachęca i inspiruje nawet ciekawych nowicjuszy bez wysokościowego treningu ewolucjonistycznego”, a kończy uwagą, że „krytyka literacka w typie *The rape of Troy* może rzucać potężne światło ewolucji w nowy sposób oświetlające nawet klasykę bardziej od innych dyskutowaną przez dwa i pół tysiąclecia”⁴³.

Założenia wyjściowe adaptacjonistów biorą pod uwagę albo niektóre „aspekty natury ludzkiej” (wybór partnera, męska przemoc, teoria umysłu) albo sztukę jako całość, odpowiadając na pytania o to, czy stanowi ona bezpośredni element adaptacji do warunków środowiska, czy też owej adaptacji produkt uboczny, czy dotyczy „naturalnej albo seksualnej selekcji, funkcji jednostkowych albo społecznych”⁴⁴.

Cały wysiłek interpretacyjny skupia się na powiązaniu relacjami przyczynowymi elementów kultury i natury. W swoich obserwacjach na temat zjawisk literackich „darwiści” są na ogół banalni, nie chodzi im bowiem o stworzenie pojęciowej alternatywy wobec zastanej morfologii literatury, lecz o – by użyć ich ulubionego terminu – adaptację owej morfologii na potrzeby wyjaśnień przyczynowych sięgających do psychologii ewolucjonistycznej i biologii. Stawką jest bowiem legitymizacja narzędzi opisu literaturoznawczego – a więc wewnątrzsystemowego – poprzez ich weryfikację zewnątrzsystemową. Sięgnijmy po jeden przykład takiej adaptacyjnej strategii, bardzo charakterystycznej dla dyskursu „darwinistów”. Przytoczenia będą długie, ale są konieczne; aby przyjrzeć się dyskursywnej strategii tak dla „darwinistów” charakterystycznej, trzeba ich bowiem, jak mawiał Nietzsche, widzieć przy robocie.

Oto co mówi Joseph Carroll na temat uwarunkowania form, które klasyfikuje jako albo realistyczne, albo symboliczne:

Różnica między realistycznymi a symbolicznymi formami reprezentacji może być skorelowana i, jak sądzę, wywiedziona z psycho-fizycznej biegunowości ekstrawersji i introwersji. To biegunowe ujęcie pojęciowe zostało wypracowane w psychologii charakterów Junga a zupełnie niedawno stało się tematem intensywnych empirycznych badań Hansa Eysencka i wielu innych psychologów.

W tym miejscu, w nawiasie, mamy odwołanie do 16 badaczy problemu i w dalszym ciągu czytamy:

Wykładając zwięźle, ekstrawertycy są o wiele mocniej zorientowani na pochłanianie bodźców ze świata wobec nich zewnętrznego; introwertycy są o wiele silniej zorientowani na artykułowanie ich własnych struktur psychicznych.

Następuje stroniczka odwołań do rozmaitych wypowiedzi metaliterackich i konkluzja:

⁴³ Tamże, s. 235, 245-246.

⁴⁴ B. Boyd *Evolutionary theories of art*, w: *The literary animal*, s. 171.

to rozróżnienie między realistyczną a symboliczną reprezentacją może być bardzo ściśle skojarzone z rozróżnieniem między zwyczajnym rozumieniem a spekulatywną abstrakcją. Jest powszechnie zrozumiałe, że ludzie zajmują trójwymiarową przestrzeń rozciągającą się w czasie, że przechodzą przez podstawowe biologiczne zdarzenia narodzin i śmierci, i że pomiędzy tymi zdarzeniami są motywowani przez pewne potrzeby, apetyty lub skłonności takie, jak głód, pragnienie, pożądanie seksualne, ambicja, strach, ciekawość i podniecenie, że podatni są na skaleczenia i choroby, że zdolni są do radości i żalu, i że mocno się różnią typem osobowości, charakterem moralnym i rozwojem osobistym. Wspólne zrozumienie egzemplifikowane w literaturze realistycznej nie jest „faktualne” w taki sposób, że jest jakościowo różne od obserwacji, które można by rozpatrywać jako „teoretyczne”; jest to tylko teoria na jakimś poziomie tak przyziemnej gęstości weryfikacji poprzez wzajemne odniesienia, że teoria ta wymaga niewielkiej konstrukcji świadomej. Innymi słowy, „fakt” sam nie jest jakościowo różny niż teoria; jest to tylko teoria na poziomie najściślej przyległym do naszych bezpośrednich zwierzęcych potrzeb.⁴⁵

Celem tych parastronicowych wywodów jest odrzucenie wewnątrzsystemowego charakteru reprezentacji literackich, który przeczyłby swoimi presupozycjami paradygmatowi ewolucyjnemu. „Udowodnię, że reprezentacje postaci, układów lub akcji tworzą jedną ciągłą skalę z realizmem na jednym końcu i symbolizmem na drugim”⁴⁶. Są tylko struktury figuratywne, których nie da się oderwać od relacji reprezentacji. Wszystkie te przesunięcia nie burzą dotychczasowych mniemań na temat zróżnicowania przedstawień literackich, tyle że budują drogę prowadzącą zawsze poza znaki, koniecznie ku doświadczeniu. Przeciwdziałają się tym samym paradygmatowi poststrukturalnemu, którego teorii „nie mogą dostarczyć adekwatnego ujęcia albo realistycznych i symbolicznych aspektów figuratywności, albo interakcji dyspozycji wewnętrznych, porządku kultury i tożsamości jednostkowej”⁴⁷. Chodzi w szczególności o odrzucenie przypisywanego paradygmatowi konstruktywistycznemu traktowania porządku symbolicznego jako uprzedniego zarówno w stosunku do umysłów jednostkowych, jak i do poznawanego świata, które niejako unieważnia wyjaśnienia przyczynowe wychodzące poza ten porządek.

Odnosząc dzieła literackie tylko do innych zjawisk literackich, lub uznając, że wszelkie figuracje literackie w pełni konstytuują ich doświadczenia zamiast je opisywać, odnosić do nich, organizować je, wyrażać je, artykułować je, albo je rekonstruować, poststrukturaliści sami pozbawiają się możliwości dostarczenia jakiegokolwiek adekwatnego przyczynowego wyjaśnienia form literackich. [...] W obrębie paradygmatu poststrukturalistycznego cały bogaty świat doświadczenia rzeczywistości został wypróżniony, a na jego miejsce dano nam jakąś cienką i wątlą grę autorefleksyjnych funkcji językowych. To jakaś zeszcłła, zubożona wizja życia i literatury, gorzej, to daremna i w oczywisty sposób fałszywa wizja.⁴⁸

⁴⁵ J. Carroll *Literary Darwinism*, s. 20-21.

⁴⁶ Tamże, s. 19.

⁴⁷ Tamże, s. 23.

⁴⁸ Tamże, s. 24,

Cała ta rozbudowana retoryka służy dokładnie temu samemu, o czym mówi cytowany wcześniej Boyd w swojej recenzji *The rape of Troy* Gottschalla, czyli przekroczeniu wyjaśnień socjokulturowych jako powierzchownych (przyczynowość bliższa) i uzasadnieniu wyjaśnień ewolucjonistycznych (przyczynowość ostateczna). Temu aktowi przekroczenia towarzyszy niesłuchanie rozbudowana perswazyjność wypowiedzi, która czyni z niego albo wyczyn himalaistyczny (jak w recenzji Boyda), albo jakieś jedyne, ratunkowe wyjście dla umierającej humanistyki. Rekordy bije Jonathan Gottschall w książce *Literature, science, and a new humanities (Cognitive studies in literature and performance)*, która zaczyna się od nasłuchiwania odgłosów dobiegających z humanistycznych wydziałów uniwersyteckich: „Jeremiady, klepsydry, treny i medytacje eschatologiczne są w obfitości”. Na tym tle zarysowuje się propozycja autora, który deklaruje: „Książka ta jest wołaniem o otrząśnięcie się; o nową teorię, metodę i ethos; o zmianę paradygmatu”. Jeśli go nie posłuchamy, jeśli za nim nie pójdziemy, grozi nam... śmierć. „Alternatywą jest zgoda na to, by badania literackie pozostały w odosobnieniu, w narożniku nieistotności aż do śmierci”⁴⁹.

Paradoksalnie, wszystkie te, nawołujące do Wilsonowskiej *consilience*, odniesienia do ethosu nauk ścisłych sięgają do jarmarcznie zhiperbolizowanej perswazyj, jakby jedynym celem tych wypowiedzi było zadbanie nie o jej – nawet tylko retoryczny – scjentyzm, lecz, po Austiniowsku pojętą, fortunność. Co, z kolei, obok banalności objawień „darwinistów”, wprawia w zakłopotanie ich polemistów.

Wspomniałem wyżej o specjalnym, podwójnym numerze kwartalnika „Style” z kilkusetstronicową dyskusją wokół *Target essay* Carrola. W ogromnym 63-stronicowym, dłuższym od wstępu, podsumowaniu dyskusji jej inicjator i gospodarz doliczył się ledwie trzech wypowiedzi całkowicie opozycyjnych wobec nowego paradygmatu. Reszta zaproszonych gości (w liczbie 32) tak czy inaczej go poparła.

Najmocniej zareagował Eugene Goodheart, autor książki *Darwinian misadventures in the humanities* z poprzedniego roku, do której się zresztą odwoływał⁵⁰: „Ta chucpa zapiera dech, biorąc pod uwagę, że nie ma nic, co choćby się zbliżało do teorii literatury w prezentowanym przez niego paradygmacie. [...] Zarówno ogólne rozumienie literatury, jak interpretacje poszczególnych dzieł są wulgarnie [*crudely*] redukcjonistyczne”⁵¹. Goodheart przywołuje, jak to często robią krytycy „nowego paradygmatu”, nieszczęsną i „groteskowo zatytułowaną” książkę ojca i córki, Davida i Nanelle Barashów *Źajniki pani Bovary. Darwinowskie spojrzenie na literaturę*, w której wyjaśnienia odwołujące się do zasad doboru naturalnego okazują się „przyczyną ostateczną” wszelkich literackich dramatów⁵². „Jeśli by w tym nie było oczywiściej

⁴⁹ J. Gottschall *Literature, science, and a new humanities*, s. 2 i XII.

⁵⁰ E. Goodheart *Darwinian misadventures in the humanities*, Transaction Publishers, New Brunswick–London 2007.

⁵¹ E. Goodheart *Do we need literary Darwinism?*, „Style” 2008 vol. 42, no 2/3, s. 182. Kolejne cytaty ze s. 183.

⁵² D.P. Barash, N.R. Barash *Madame Bovary's ovaries. A Darwinian look at Literature*, Delacorte, New York 2005.

powagi autorów, moglibyśmy pomyśleć, że zaserwowano nam parodię literackiej interpretacji”. Goodheart uderza też w główną, adaptacjonistyczną tezę „literaturoznawczych darwinistów”, mówiącą o roli, jaką odgrywa literatura w procesie przystosowania do warunków otoczenia. „Mogę przywołać w myśli wiele głównych dzieł literatury przynoszących dokładnie odwrotny skutek, naruszających nasz stosunek do otoczenia”. Przykładem *Król Lir*, *Przemiana* i *Podróż Guliwera*. „Jakaś pani pozostająca wygodnie w swym mieszczańskim domu, lepiej by zrobiła unikając czytania któregoś z tych dzieł jeśliby chciała zmaksymalizować swoje szanse skutecznej adaptacji do otoczenia”. Zresztą, mówi Goodheart, wizja pierwotnych społeczeństw, jaką posługuje się psycholog ewolucyjny, jest ustawiona pod wygodę klasy średniej, nie ma w niej miejsca na prymitywne wyrznanie się całych plemion i nacji.

Drugim dyskutantem, uznanym przez Carrolla za przeciwnika, jest Roger Seamon, który też jako jedyny odwołuje się do nieprzekraczalnej odrębności nauk humanistycznych i przyrodniczych. Darwinizm stawia obok innych -izmów zasilających z zewnątrz literaturoznawstwo i ocenia nie wedle kryterium naukowości, ale wedle kryterium pragmatycznego: potencjalnej produktywności interpretacyjnej kojarzonej przez Seamona z właściwościami mitotwórczymi.

Darwinizm upadnie jako schemat interpretacyjny, bo jest zubożony od strony mitologicznej. Darwin mówi nam straszną prawdę: nie idziemy donikąd, nie mamy celu ani kompasu. I dlatego darwiniści będą mieli szczęście, jeśli uzyskają miejsce w tych antologiach, w których Carroll widzi tylko krocze na drodze do hegemonii, a które zamieniają się w hospicja dla wygasłych schematów interpretacyjnych.⁵³

Ellen Spolsky, której jako przeciwniczkę poświęca Carroll najwięcej uwagi, odwraca całe rozumowanie „darwinistyczne”, pytając o uzasadnienie zakładanej z góry przewagi nauk ścisłych.

Skąd znów ten secentyzm? Jako badacze jesteśmy wyszkoleni w czytaniu tekstów i ich badaniu w rozkwitających i efemerycznych kontekstach kulturowych, o czym – mamy na to dowody – przedstawiciele nauk ścisłych nie wiedzą i nie potrafiliby się wiele dowiedzieć, gdyby chcieli. Mamy zbierane przez stulecia dowody ludzkich stosunków i motywacji, zachowań ekonomicznych, macierzyńskich lub partnerskich. Mamy za sobą trening w myśleniu teoretycznym o dziele sztuki oraz metodologiach historycznych, które mogą mieć nadzwyczajny wkład do projektu interdyscyplinarnego, którym z pewnością jest badanie natury ludzkiej. [...] Czemu zatem nie wolno nam w dalszym ciągu używać naszych własnych, znanych nam sposobów rozumienia tekstów literackich do tej nowej roboty podważania, poprawiania lub zwracania uwagi na niektóre z tych nadmiernych uproszczeń tworzonych przez przedstawicieli nauk ewolucjonistycznych i społecznych?⁵⁴

Na koniec Spolsky, która cały czas wykazuje Carrollowi, że zajmuje nie swoje miejsce, że przychodząc z zewnątrz nie widzi sprzeczności i dynamizmu dyscyplin,

⁵³ R. Seamon *Literary Darwinism as science and myth*, „Style” 2008 vol. 42 no 2/3, s. 264.

⁵⁴ E. Spolsky *The centrality of the exceptional in literary study*, „Style” 2008 vol. 42 no 2/3, s. 287, następny cytat ze s. 289.

przy pomocy których chce naprawiać własną, powraca do patronującego „darwinistom” orędownika „zgody” (*consilience*) między naukami Edwarda Osborne’a Wilsona.

W końcu to, co Wilson nazwał zgodą [*consilience*] nie może być osiągnięte przez importowanie metod właściwych laboratorium lub nawet badaniom prowadzonym w obrębie nauk społecznych na teren nauk humanistycznych. [...] Nie jest zgodą sytuacja, w jakiej niszcze mój obiekt badawczy po to, by pasował do analitycznych instrumentów kogoś innego.

Carroll odpowiada, jak wspomniałem, długo i szczegółowo. I oczywiście pozostaje przy swoim, trzymając się zwłaszcza alternatywy: albo nauka o literaturze w znaczeniu scjentystycznym („nowa i kumulatywna wiedza”), albo sięganie po teorie z perspektywy nowej wiedzy zdezaktualizowane i służące ich użytkownikom jako... „halucynogenne narkotyki”. Kiedy na przykład przywołuje się teorię Freuda, która z punktu widzenia psychologii naukowej jest błędna, powstaje wrażenie dwóch niemających ze sobą nic wspólnego obszarów, które nazywają się nauką tylko na prawach homonimii. Powstaje wrażenie,

że nauka i literatura zajmują się ontologicznymi i epistemicznymi rzeczywistościami radykalnie od siebie oddzielonymi. Te rzeczywistości tworzyłyby już nie dwie oddzielne „kultury” ale dwa oddzielne uniwersa, niesprowadzalne do siebie i niewspółmierne. W jednym uniwersum lacanowska psychologia nie odpowiadałaby rzeczywistości, czyli psychologii istniejących ludzi. Nie dostarczałaby żadnej trafnej instrukcji co do motywów lub zachowań lub doświadczenia mentalnego istniejących ludzi. W tym innym uniwersum, przecież, korespondowałaby pięknie ze strukturami literackiego znaczenia. [...] Taka koncepcja wisi jak ciężka mgła nad wieloma bagnistymi, nisko położonymi regionami teorii literatury.⁵⁵

Carroll zgadza się na inspiracje rozmaitych -izmów, ale po co, pyta, „przystawać obok częściowych i rozproszonych wersji systemów eksplanacyjnych, dla których są już dziś lepsze alternatywy”⁵⁶.

W dyskusji z Ellen Spolsky, mającej, jak mówi Carroll, „głęboko współczujący stosunek do poststrukturalizmu”, której „to, co robi, daje szczęście”, nagle jakby brakuje argumentów... A pytanie Spolsky: „Czemu nie moglibyśmy w dalszym ciągu robić tego, co już robimy”, brzmi „najżałośniejsze” i aby się z niego otrząsnąć, trzeba natychmiast wrócić do swoich, do „tych, dla których obecne praktyki nie są satysfakcjonujące”. Cały ten epizod kończy się podjętym, z zadaniem, wezwaniem do „stworzenia nowego organonu, tak pojęciowego jak metodologicznego, aby dokonać naprawy fundamentalnej słabości systemu”⁵⁷. W ostatnim zdaniu Joseph Carroll odwołał się do retoryki neoliberalnej, posługującej się sloganem TINA (*There Is No Alternative*): „Zmiana na lepsze nie musiała by być nieunikniona, ale

⁵⁵ J. Carroll *Rejoinder to the responses*, „Style” 2008 vol. 42 no 2/3, s. 333-334.

⁵⁶ Tamże, s. 339.

⁵⁷ Tamże, s. 313-314.

jest najlepszą możliwością, tuż za tym, co nieuniknione. Jest w zasięgu, i nie ma żadnej dobrej alternatywy”⁵⁸.

Akademia długo nie reagowała na coraz bardziej widoczną obecność „darwinizmu literackiego” w przestrzeni medialnej. Zarówno publikacje „literaturoznawczych darwinistów”, jak i recenzje z ich prac, były w ważnych pismach reprezentujących naukę o literaturze całkowicie nieobecne. Jedynie wspomniany półrocznik „Philosophy and Literature” pod redakcją Denisa Duttona, wydawany przez John Hopkins University Press, towarzyszy „darwinistom” od początku, od recenzji pierwszej książki Carolla, recenzji pod znamienym tytułem (nawiązującym do popularnej komedii romantycznej *When Harry met Sally*) *Darwin meets literary theory*, napisanej przez prawdziwą prekursorkę „darwinistów”, tworzącą ewolucjonistyczną estetykę jeszcze w latach 80., Ellen Dissanayake⁵⁹.

Pierwszym z kolei manifestem „darwinistów” opublikowanym przez ten półrocznik był artykuł Briana Boyda *Jane, meet Charles. Literature, evolution and human nature*, którego tytuł był parafrazą tytułu recenzji Dissanayake. Boyd, który, jak pamiętamy sam był „konwertytą”, przyjął od razu stylistykę Carrolla, stylistykę manifestu sięgającego po najostrejszą broń retoryczną.

Nowa ewangelia Teorii – pisał – napędzana przez mesjaniczną pewność siebie jej proroków, szerzyła się w naukach humanistycznych i społecznych. Konwertyci, świeżo na nią nawróceni, nie zauważyli, że pójście za parafialną modą paryskich intelektualistów oznaczało nie tylko wykluczenie świata znajdującego się poza językiem, ale też ignorowanie niektórych najważniejszych osiągnięć naszych czasów w rozumieniu natury ludzkiej.⁶⁰

Tytułowa Jane, która spotyka Karola – Darwina – to, oczywiście, ulubienica „darwinizmu literaturoznawczego”, Jane Austin. Kilka lat po artykule Boyda Joseph Carroll, Jonathann Gottschall, John Johnson i Daniel Kruger opracowali i zrealizowali projekt empirycznych badań obejmujących 2000 postaci z 202 powieści XIX-wiecznych, z udziałem 1454 ankietowanych respondentów. Projektowi pod tytułem: *Graphing Jane Austin – using human nature in empirical literary study*⁶¹, również patronowała autorka *Dumy i uprzedzenia*. Przytoczę konkluzję, która daje pojęcie o poznawczych korzyściach adaptacji metod scjentystycznych do nauki o literaturze. Autorzy projektu sprowadzają ją do 3 punktów:

Powieści służą czytelnikom jako medium pozwalające im uczestniczyć w egalitarnym etosie społecznym.

⁵⁸ Tamże, s. 371.

⁵⁹ E. Dissanayake *Darwin meets literary theory*, „Philosophy and Literature” 1996 no 1.

⁶⁰ B. Boyd *Jane, meet Charles. Literature, evolution and human nature*, „Philosophy and Literature” 1998 no 1, s. 1.

⁶¹ Prezentacja projektu, którą posługuje się autor podczas swoich wykładów, na stronie internetowej Josepha Carrolla (pod adresem: <http://www.umsi.edu/~carrolljc/>).

Powieści pomagają tworzyć ethos rządzący społeczeństwem ich czytelników. Ethos ten umożliwia ludziom kooperację w ramach pewnej jednostki społecznej.

Powieści stanowią przedłużenie praktyk kulturowych, które w kulturach oralnych wymagają interakcji twarzą w twarz.

„Akademickie badania literackie oczywiście odrzucają rzeczy tego rodzaju – z uzasadnieniem”, czytamy w artykule Jonathana Kramnicka *Against literary Darwinism*, który przerywa milczenie prasy naukowej na temat ruchu „darwinistów”. Artykuł, który ukazał się w ostatnim zimowym numerze „Critical Inquiry” w grudniu zeszłego roku, nosi datę 2011. „Bezspornie – pisze autor – żaden ruch w obszarze badań literackich nie przyciągnął tyle uwagi w tak krótkim czasie”⁶². A zarazem, właściwie poza recenzją Michaela Berubé z *On the origins of stories* Boyda⁶³, głosu w sprawie „darwinizmu” nie zabrał żaden liczący się literaturoznawca. Bo, z punktu widzenia dyscypliny, nie bardzo jest o czym mówić: o tekstach czy formach literackich „literaturoznawczy darwinizm” ma niewiele do powiedzenia. Ogranicza się do – wciąż tych samych – ujęć tematycznych.

Główne twierdzenie, że pewne właściwości dzieł literackich spełniają pewną funkcję w walce o przetrwanie, prowadzi do serii streszczeń fabuł: wybór partnera u Austina, zazdrość u Szekspira itd. [...] literaturoznawczy darwinizm jest nieubłagane tematyczny. W skrajnej postaci temat jest rodzajem mikrowersji samej historii doboru naturalnego. Darwinowska saga w jakiś sposób staje się prawdziwą fabułą większości powieści. [...] Formy zamieniają się w fabułę a fabuła w temat.⁶⁴

Najbardziej absurdalne wydaje się Kramnickowi sięganie po wyjaśnienia „dzisiejszych nawyków umysłu” do sił oddziałujących w... plejstocenie.

Joseph Carroll odpowiedział na artykuł Kramnicka i ta odpowiedź wisiała na blogu „OLP & Literary Studies Online”, ale została zdjęta z adnotacją z 10 stycznia 2011: „Odpowiedź Carrolla Kramnickowi została usunięta z tego blogu na życzenie Prof. Carrolla; «Critical Inquiry» zamierza ją opublikować w najbliższej przyszłości, wraz z repliką Kramnicka i być może jakimiś dalszymi komentarzami innych osób”⁶⁵. Tego samego dnia pojawił się na innym blogu list otwarty Carrolla do Kramnicka⁶⁶. Zaczyna się więc niejako nowy etap dyskusji.

I jeszcze jedno: od zeszłego roku Joseph Carroll redaguje (wraz z ewolucyjną psycholożką Alice Andrews) własny rocznik „The Evolutionary Review”. W najnowszym, drugim numerze, w artykule: *Gene-culture co-evolution. An emerging paradigm*, Carroll zapowiada jakiś wyłaniający się paradygmat. Znowu?

⁶² J. Kramnick *Against literary Darwinism*, „Critical Inquiry” 2011 vol. 37 no 2, s. 315-316.

⁶³ M. Berubé *The play's the thing*, „American Scientist” 2010 vol. 98 no 1.

⁶⁴ J. Kramnick *Against literary Darwinism*, s. 344-345.

⁶⁵ <http://olponline.wordpress.com/>

⁶⁶ <http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2010/12/against-literary-darwinism.html>

Abstract

Krzysztof KŁOSIŃSKI
University of Silesia (Katowice)

Literary Darwinism

"Literary Darwinism" was established in the mid-1990s in opposition to those currents of the humanities that could be referred to as "theory" (as defined by Jonathan Culler) or "post-structuralism". According to the "Darwinists", the main authority figures of those currents were Michel Foucault and Jacques Derrida. The "Darwinists" blame this approach for explaining cultural phenomena within a system detached from the actual world, i.e. for a "textualization" of the world, which supposedly endows "language specialists" with the (usurped) status of "the world's main intellectuals". The "Darwinists" find the books dedicated to the role of narration and narrative in the works of Darwin, written by professors of English Gillian Beer and George Levine, as examples of such an usurpation perpetrated by literary studies against the theory of evolution, an usurpation wherein science is treated as a kind of language. Therefore, the "Darwinists" postulate their own new paradigm that is meant to re-establish the primacy of scientism in the humanities (empiricism, the cumulative character of knowledge, causal explanation). On the example of works by Joseph Carroll, Jonathan Gottschall and Brian Boyd, who treat literature as a (Darwinian) adaptation of human to its habitat, this article interprets the "Darwinian paradigm" as an attempt to attain discursive hegemony in literary studies (as defined by Chantal Mouffe).

Krzysztof UNIŁOWSKI

Czy gatunki i konwencje ewoluują (dzisiaj)?

Historyczność gatunku

Istnieje łatwo uchwytana sprzeczność między pojęciem gatunku oraz historycznym charakterem zjawisk, akcentującym ich procesualność, dynamikę, czasowość, zmienność. Pojęcie gatunku, zupełnie na odwrót, kieruje bowiem naszą uwagę ku cechom stałym, niezbywalnym, konstytutywnym przynajmniej dla tej części tożsamości obiektu, która wiąże się z jego przynależnością do jakiejś szerszej klasy, grupy czy zbioru. Wymowne, że Karol Darwin dość nieufnie traktował ów kluczowy dla swojej rozprawy termin. Kłopot polegał na tym, że „pojęcie to [pojęcie gatunku – przyp. K.U.] zawiera w sobie nieznaną czynnik oddzielnego aktu stworzenia”¹, co musiało wprawiać w zakłopotanie przyrodnika występującego z teorią ewolucjonistyczną.

Jak sądzę, zakłopotanie Darwina nie wynikało wyłącznie z kulturowego przyzwyczajenia, skutkiem którego skłonni jesteśmy postrzegać gatunek jako coś określonego i stałego. Zwróćmy uwagę, Darwin twierdził, że motyw czy też element kreacjonistyczny nie daje się wyrugować z naszego pojęcia. Z gatunkami jest bowiem zupełnie jak z ciężą – albo są, albo ich nie ma, *tertium non datur*. Albo jakiś element należy do zbioru, reprezentuje klasę czy grupę, albo nie należy i jej nie reprezentuje. Pojęcie gatunku zakłada nieprzekraczalną granicę między tym, co

¹ K. Darwin *O pochodzeniu gatunków drogą doboru naturalnego czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt* [1859], przedm. i koment. J. Weiner, przeł. Sz. Dickstein, J. Nusbaum, oprac. J. Popiołek, M. Yamazaki, wyd. 3, Wydawnictwo UW, Warszawa 2009, s. 50. Dalej cytaty lokalizuję w tekście, oznaczając je skrótem D.

się w nim mieści, a całą resztą, która pozostaje poza jego obreębem. I jakkolwiek w ramach danego gatunku możemy wyróżnić dowolną liczbę odmian, chociaż możemy wskazać zjawiska pośrednie, graniczne, nie znaczy to, że tym samym zawieszamy działanie zasady demarkacji. Sprawiamy jedynie, że zasada podziału, którą operujemy, będzie bardziej subtelna i złożona, zamieni się w cały system różnic. Bez względu na to, czy mamy do czynienia z jedną zasadą, czy też ze skomplikowanym systemem prawnym – demarkacja działa jako reguła prymarna względem segregowanych przez nią historycznych i empirycznych jednostek. Moment identyfikacji, w którym rozpoznajemy gatunkową przynależność obiektu, ten „cudowny” moment aktualizacji transhistorycznej zasady, to moment epifaniczny, objawienie prawa, które porządkuje dzieje, lecz samo do nich nie należy.

Gatunek pojęty jako rodzaj (*genos, gens, genus, genre*) odnosi się do stanu naturalnego, do pewnego prapodziału czy prarozdzielenia, które było równoznaczne stworzeniu. Chodzi o pierwotny podział, jaki uprzedza wszelkie różnice, bo te pojawiają się dopiero na jego mocy. Umożliwia on, ale też poprzedza wszelką wymianę i komunikację. Z kolei gatunki pojęte jako *species* służą taksonomii i klasyfikacji stworzenia. Ich podstawowy wymiar nie jest już związany z kosmologią, lecz z polityką i ekonomią. System *species* reguluje szczegółowe zasady oraz warunki wymiany i komunikacji. Niemniej, motyw kreacjonistyczny będzie wyraźny również w tym wypadku. System *species* odwołuje się zazwyczaj do figury Prawodawcy, Fundatora, Ojca-Założyciela, słowem – autorytetu, który ustanowił i określił zasady taksonomii. Krótko mówiąc, zróżnicowanie rodzajowe odpowiadałoby sposobom mówienia-działania, rozmaitym modułom czy operatorom, podczas gdy gatunki-*species* składałyby się na dyscyplinujący system, którego wzorcową postacią będzie dążący do kompletności spis, rejestr, katalog.

Jak jednak wiadomo, Karol Darwin wywodził *species* nie z jakiegoś ustanawiającego aktu, lecz z długiego procesu selekcji. Nie prowadziło to wcale – jak można by podejrzewać – do naturalizacji historii (taki błąd popełniali zwykle jego naśladowcy, którzy usiłowali teorię ewolucji przenieść w dziedzinę nauk społecznych czy filologicznych). Sprawy miały się zupełnie inaczej: Darwin dowodził, że sama natura jest zjawiskiem historycznym. W dwojakim sensie. Po pierwsze, okazało się, że natura ma swoją historię, a historię tę można i należy badać (początki paleontologii). Po drugie, historia gatunków była regulowana przez te same prawa co wszelka historia, na czele z prawem walki o byt. Wszelako nawet w ramach takiego ujęcia wciąż jeszcze moment kreacjonistyczny nie został usunięty bez reszty. Otwarte bowiem pozostawało pytanie o to, w jaki sposób i od kiedy coś, co jeszcze nie jest gatunkiem X, przeistacza się w egzemplarz tegoż gatunku. Sam moment takiej przemiany wciąż jawił się jako cudowny, jako chwila, która wymaga interwencji jeśli nie samego Stwórcy, to przynajmniej jakiegoś „przetwórcy”. Krótko mówiąc, objawiła się z całą mocą *a r b i t r a l n o ś ć* wszelkich podziałów gatunkowych, której nie da się pogodzić z ciągłością i niedefinitywnością procesów historycznych. Niedaleko stąd do Fryderyka Nietzschego, który pojęcie gatunku zaliczył do wątpliwych (bo niedających się logicznie uzasadnić) pojęć ogólnych:

Abstrahowanie od czynnika jednostkowego i rzeczywistego dostarcza nam pojęcia, tak jak dostarcza formy, gdy tymczasem natura nie zna ani form, ani pojęć, a więc żadnych też gatunków, lecz tylko niedostępne nam i niedefiniowalne X, także nasza opozycja jednostki i gatunku jest antropomorficzna i nie pochodzi od istoty poszczególnych rzeczy, choć nie ważymy się rzec, iż jej nie odpowiada: byłaby to bowiem dogmatyczna teza, a jako taka równie niedowiedlna jak jej przeciwieństwo.²

Nie znaczy to oczywiście, że Nietzsche odrzucał pojęcie gatunku. Myśliciel podkreślał po prostu, że w przypadku gatunku oraz wszelkich innych pojęć ogólnych kwestia odniesienia do rzeczywistości nie ma nic do rzeczy. Zatem pytanie, czy gatunki naprawdę istnieją, jest źle postawione, ponieważ prowadzi donikąd. Właściwe pytanie dotyczyłoby raczej użyteczności, skuteczności operacyjnej pojęć ogólnych, którymi się posługujemy. Tak otwierałaby się perspektywa pragmatyczna w refleksji genologicznej, skupiająca się na rozmaitych funkcjach odwołania do kategorii gatunku (np. w związku z pytaniem o ich wartość heurystyczną, dyscyplinującą, hierarchizującą). W odniesieniu do literatury mówilibyśmy o podziale gatunkowym jako zasadzie delimitacji i porządkowania pola literackiego, wszelkie naruszenia i zakłócenia tego podziału uznając za działania zmierzające do repartycji lub przekształcenia pola, a więc – działania w ramach walki o hegemonię.

W sposób szczególnie jaskrawy, bliski wręcz autoironii, pragmatyczne pojmowanie gatunku doszło do głosu w definicji literatury *science fiction* przypisywanej Damonowi Knightowi: „Literaturą *sf* jest to, co nazywam literaturą *sf*”. Jak wiadomo, na Damona Knighta powołał się Andrzej Sapkowski, pisząc o literaturze *fantasy*:

Do nazwania *fantasy* posłużę się parafrazą definicji, której znany pisarz-fantasta Damon Knight użył w odniesieniu do SF. Damon Knight za SF uznał to wszystko, na co wskazuje palcem, gdy mówi: „Oto jest SF”. Prawda, że miła to i bezpretensjonalna definicja? Żeby jednak nie powtarzać jak papuga, moją definicję *fantasy* zmodyfikuję lekko. *Fantasy* jest to, co opatrzone etykietą z napisem: „fantasy”. Jeśli na grzbiecie książki, u samej góry, tuż pod logo domu wydawniczego figuruje małymi literkami „fantasy” – to dana książka należy do gatunku *fantasy*.³

„Definicje” Knighta i Sapkowskiego były między innymi kpiną z tych prób określenia gatunku, które mają charakter opisowy i polegają na wyliczeniu własności uznanych za wspólne dla wszystkich jednostek włączonych w poczet danej grupy. Nie sposób przy tym uznać ich za proste przykłady definicji ostensywnych. Knight operował pozorną tautologią, kładąc akcent na sam akt definiowania/nazywania i podkreślając, że każda definicja ma charakter arbitralny. Sapkowski

² F. Nietzsche *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: tegoż *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B. Baran, Inter-Esse, Kraków 1993, s. 188-189.

³ A. Sapkowski *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Supernowa, Warszawa 2001, s. 10.

uczynił coś więcej. Otóż zwrócił on uwagę na instytucjonalny aspekt procesu nadawania gatunkowej tożsamości. Okazało się, że do gatunku należy to wszystko, co instytucja sprawująca nadzór (w danym wypadku – wydawnictwo prowadzące serię literatury fantasy) uzna za przynależne do niego. Rozstrzygnięcia genologiczne są przywilejem władzy. A jeżeli – jak to się dzieje współcześnie – oficyny wyspecjalizowane w literaturze fantasy wprowadzają w obręb właściwych serii utwory bliskie konwencji horroru albo romansu historycznego, to tym samym rozszerzają (przynajmniej potencjalnie) zakres pojęcia fantasy, powiększając przy okazji sferę własnych wpływów.

To, co kłopotliwe w ramach takiego właśnie „pragmatycznego” rozumienia wszelkich podziałów gatunkowych, nie wiąże się – wbrew pozorom – z ich domniemaną dowolnością. W ostatecznym rachunku swoboda dokonywanych podziałów okazuje się bowiem względna, zaś arbiter zawsze musi się liczyć z decyzjami podejmowanymi przez innych uczestników rozgrywki. Rzecz raczej w tym, że w ramach takiego ujęcia klasyfikowane obiekty okazują się dość przypadkowymi (wymiernymi) przedmiotami rywalizacji o prawo do porządkowania pola. Tymczasem Karol Darwin – przypomnijmy – podkreślał, że istnieją dwojakiego rodzaju czynniki rozstrzygające o tym, że gatunki podlegają zmianom. Pierwszy ich rodzaj był związany z uwarunkowaniami zewnętrznymi, drugi zaś – z „charakterem” (D, s. 22) czy „naturą” (D, s. 24) samych organizmów, które podlegają zmianom na mocy jakiejś wewnętrznej konieczności. Co więcej, to właśnie ten drugi rodzaj czynników zmianotwórczych Darwin skłonny był uznać za rozstrzygający, a to „dlatego, że odmiany prawie zupełnie podobne powstają niekiedy pod wpływem warunków, o ile sądzić można, różnych, i z drugiej strony, że odmiany niepodobne powstają pod wpływem warunków, jak się zdaje, niemal jednakowych” (D, s. 22).

To istotny moment Darwinowskiej teorii: ewolucja – w jego ujęciu – była raczej wewnętrzzsterowna, nie zewnętrzzsterowna. Trzeba by oczywiście wyjaśnić, co takiego sprawia, że gatunki zmieniają się niejako same przez się, że dążenie do zmiany wynika z ich „charakteru” czy „natury”, zwłaszcza jeśli wykluczylibyśmy tę ewentualność, iż chodzi tu o działanie jakiegoś pierwiastka metafizycznego (na przykład wynikającego z idei predestynacji). Z odpowiedzią na to pytanie na razie się jednak wstrzymam, podobnie jak z wyjaśnieniem, na jakich warunkach zmiana jednostkowa przechodzi w zmianę gatunkową. Póki co zauważmy, że koncepcja, zgodnie z którą charakter rozstrzygający mają zmiany będące skutkiem uwarunkowań wewnętrznych, wynikiem czegoś w rodzaju autoprogramowania, sprawia, że ujęcie pragmatyczne okazuje się niewystarczające.

Przyjmując, że gatunek podlega nieustannym zmianom, Darwin uczynił zeń zjawisko *stricte* historyczne. Co więcej, by zachować konsekwencję, przyrodnik zrezygnował z przedstawienia gatunku jako kategorii nadrzędnej, sumarycznego zbioru jego historycznych odmian. Relacja między jednostką rzędu wyższego (tj. gatunkiem) i niższego (tj. odmianą) została bowiem przez Darwina zdehierarchizowana i zdekonstruowana. Zamiast dominacji pojęcia ogólniejszego, które było-

by uobecniane przez swą egzemplifikację, mamy tu coś na kształt wzajemnego zapośredniczenia gatunku w odmianie, ale również odmiany w gatunku. Pisał Darwin:

...nie ma żadnego pewnego kryterium, przy pomocy którego można by definiować formy zmienne, formy miejscowe, podgatunki i gatunki typowe.

Kiedy przed wielu laty sam porównywałem i widziałem, jak inni porównują ptaki z rozmaitych pobliskich wysp archipelagu Galapagos, [...] bardzo byłem zdziwiony widząc, jak niestała i dowolna jest granica pomiędzy gatunkami i odmianami. (D, s. 55)

Brak kryteriów, a raczej ich mnogość i heterogeniczność sprawiają, że granica – ta sama, która w ramach genologicznych podziałów powinna być nieprzekraczalna – zdaje się „niestała i dowolna”. Za szczególnie problematyczne uznał Darwin rozróżnienie między gatunkiem i odmianą (zob. D, s. 56). A ponieważ istnienie zostało tu nieodłącznie powiązane z generowaniem różnic i odmian, pojawił się problem z rozstrzygnięciem, które z tych różnic stanowiłyby o odmienności gatunkowej. Wszelako procesy zmianotwórcze postępują w zmiennym tempie i w różnej skali – dlatego jako osobne gatunki można było wyróżnić te odmiany, które cechuje (zawsze względna) stabilność. Ostatecznie Darwin uznał gatunki „t y l k o za wybitne i dobrze określone odmiany” (D, s. 62 – podkr. K.U.). Nie istniała więc dla niego różnica stopnia (różnica jakościowa) między gatunkiem a odmianą. Gatunek jawił się po prostu jako szczególny przypadek odmiany, który wyróżniał się trwałością (oczywiście relatywną) oraz w y r a z i s t ą (co stanowiło jakość subiektywną, zależną od obserwatora) odmiennością.

Taka koncepcja przyniosła dwie korzyści. Po pierwsze, Darwin podtrzymał swoją wizję historiozoficzną opartą na idei ciągłych, drobnych, lecz nieuchronnie postępujących zmian. Jeśli bowiem gatunek wytwarza swoje odmiany, to jednocześnie one – w sprzyjających okolicznościach – wytwarzają nowy gatunek. Taka zaś wizja – co stanowi drugą korzyść – mogła się obyć bez założenia, że gatunek dąży do realizacji jakiejś idealnej, wzorcowej formy wpisanej w jego program ewolucyjny. Zmiany według Darwina miały charakter losowy i jakkolwiek przyrodnik pisał o doborze jako „stopniowym procesie doskonalenia drogą przypadkowego przetrwania najlepszych osobników” (D, s. 43), to jednak ów proces zawsze okazywał się względny, okazywał się doskonaleniem z punktu widzenia a k t u a l n y c h warunków i potrzeb, a nie z punktu widzenia wewnętrznego czy zewnętrznego *telos*. Gdyby warunki i potrzeby uległy zmianie, wówczas nabyte wcześniej właściwości mogłyby się okazać czynnikami hamującymi czy obciążającymi. Nie ma bowiem innych gatunków niż takie, które właśnie powstają, wchodzą w fazę rozkwitu lub zanikają. Nie ma innych gatunków niż historyczne.

W stosownym rozdziale swojej *Teorii literatury* Austin Warren i René Wellek pisali o dziejach gatunku jako następujących po sobie etapach dochodzenia do idealnej czy modelowej postaci (okres wzrastania) oraz odchylania się od niej (okres zanikania). Jak jednak pamiętamy, teoretyczny model rozwoju gatunku literackiego u tych badaczy stał się krytycznym punktem wyjścia dla koncepcji „krzyżo-

wania się postaci gatunkowych”, przedstawionej przez Ireneusza Opackiego⁴. Model zaproponowany przez Warren i Welleka został zaś odrzucony z tego powodu, że stwarzał jedynie pozory historycznego ujęcia: „Niech nie łudzi dynamika «narastania» i «zanikania» – przestrzegali Opacki – [...] to dynamika pozorna. U jej podstaw leży bowiem statyczny wzorzec «odniesienia»”⁵, czyli właśnie to, co Warren i Wellek uznali za „postać idealną”. Czy dokonana przez Opackiego korekta pozwoliła przedstawić w pełni historyczne ujęcie ewolucji gatunkowej w poezji i szerzej – w literaturze? Jeśli chcemy udzielić odpowiedzi twierdzącej, to warto – jak sądzę – poczynić na wstępie dwie uwagi. Po pierwsze, koncepcja „krzyżowania się postaci gatunkowych” nie była wcale uprzywilejowaną, a tym bardziej wyłączną formułą ewolucji. Opacki wspominał o co najmniej trzech „postaciach” czy też „wariantach” ewolucji w poezji, wśród których wymieniał najpierw „tworzenie zupełnie nowych elementów języka poezji”, dalej – „modyfikację znaczeniową dotychczasowych elementów poetyki”, by dopiero w trzeciej kolejności mówić o „wprowadzaniu w obręb jednego nurtu gatunkowego elementów przysługujących pewnym określonym historycznie wzorcom innych gatunków”⁶, choć to właśnie tej trzeciej z wyróżnionych „postaci” poświęcił zasadniczą część swojego studium. Po drugie, trudno byłoby podtrzymywać wizję historii opartą wyłącznie na pojęciu ewolucyjnej ciągłości. W jej obrębie powinno znaleźć się miejsce na nagłe katastrofy, ale również – nieumotywowane (z punktu widzenia obowiązującego do-
tąd układu) nawroty, przejścia fazowe, uskoki i cięcia. Nie spieszmy się jednak...

Krytyka jako hodowla

Przeprowadzając paralelę między teorią ewolucji a funkcjonowaniem gatunków literackich, musimy pamiętać, że bardziej odpowiednia dla naszych potrzeb będzie koncepcja doboru hodowlanego aniżeli doboru naturalnego. Różnica między nimi sprowadza się do dwóch kwestii. Po pierwsze, dobór hodowlany jest sztuczną stymulacją, co oznacza między innymi dążenie do intensyfikacji tempa zmian. Po drugie, ewolucja jest tutaj nakierowana nie na potrzeby hodowanego gatunku, ale na potrzeby hodowcy. Co szczególnie ciekawe, w ujęciu Darwina sukcesy hodowlane szły w parze z doskonaleniem potrzeb samego odbiorcy. Były to zaś przede wszystkim potrzeby smaku. Według Darwina:

Poprzez [...] dobór i staranny trening angielskie konie wyścigowe przewyższyły swoich arabskich przodków szybkością biegu i wzrostem [...]. Lord Spencer i inni wykazali, o ile powiększyła się waga i o ile wcześniej następuje dojrzałość u bydła angielskiego w porównaniu z rasami dawniej hodowanymi. (D, s. 42)

⁴ Zob. I. Opacki *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, w: *Problemy teorii literatury*, s. 1, *Prace z lat 1947-1964*, wyb. H. Markiewicz, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.

⁵ Tamże, s. 140.

⁶ Tamże, s. 162.

Nie inaczej było z sukcesami w dziedzinie botaniki:

coraz większe i piękniejsze stają się kwiaty rozmaitych odmian bratka, róży, pelargonii, georginii i innych roślin w porównaniu z dawniejszymi odmianami i ich formami wyjściowymi. Nikomu na myśl nie przyjdzie, aby można otrzymać wyborowy bratek lub georginię z nasienia dzikiej rośliny. Nikt też nie spodziewa się, aby z nasienia dzikiej gruszy można było otrzymać drzewo dające wyborowe soczyste gruszki [...]. Choć grusze hodowano już w czasach starożytnych, jednakże z opisów Pliniusza można sądzić, że dawały one owoce gorszego gatunku. (D, s. 43)

Postępy hodowlane pozwalały na spełnianie coraz bardziej wyrafinowanych wymagań. Śmigłość angielskich koni nie była przecież ważna z punktu widzenia transportu ani nawet skuteczności kawaleryjskich szarż, lecz służyła sukcesom sportowym. Należała więc do rzędu dóbr luksusowych. Walory bezsprzecznie użytkowe przyniosła bodaj tylko hodowla nowych odmian bydła, choć przedłożony przez Darwina opis podkreślał również wartość estetyczną nowej rasy. Jak mogliśmy przeczytać, nowe odmiany cechowały się większą masą ciała, a więc dawały więcej mięsa, szybciej osiągały dojrzałość, szybciej się rozmnażały, lecz poza tym wszystkim – zdawały się także o ileż bardziej dostojne od swoich rachitycznych, prymitywnych krewnych. W wypadku ogrodnictwa i sadownictwa dążenie do uzyskania walorów estetycznych i smakowych zaznaczyło się jeszcze wyraźniej.

Charakterystyczne, że Darwin umniejszał znaczenie czynnika ekonomicznego w hodowli. Nie chodziło tutaj o maksymalizację zysku poprzez umasowienie produkcji, zaniżenie jakości czy redukcję kosztów. Bo jakkolwiek hodowla służyła celom użytkowym, to jednocześnie potrzeby ulegały wysubtelnieniu. Tym samym zaczynała ona przypominać szlachetną, arystokratyczną rozrywkę, w ramach której zasada doskonalenia gatunku stopniowo autonomizuje się, stając się celem samym w sobie.

Hodowla u Darwina zasadzała się na umiejętnym kumulowaniu doświadczeń, które były na nowo ukierunkowane. Czytamy: „cała waga doboru opiera się na gromadzeniu w pewnym kierunku i w ciągu wielu pokoleń drobnych zmian, absolutnie niedostrzegalnych dla niewprawnego oka różnic” (D, s. 40). Hodowca selekcjonuje powstające przypadkowo w obrębie stada zmiany, wybierając spośród nich te, które wydają mu się pożądane. A ponieważ chodzi o drobne czy wręcz niemal niedostrzegalne różnice, to potrzebna jest „bystrość oka i sądu, aby stać się zręcznym hodowcą” (tamże). Bystrość oka jest niezbędna, by dostrzec zmianę tam, gdzie nie dojrzy jej laik albo mniej uzdolniony kolega. Z kolei bystrość sądu okazuje się wymagana po to, aby właściwie ocenić dostrzeżoną mutację.

Dobrze – ale jakie kryterium oceny wchodzi tu w grę? Oczywiście, zmianę oceniamy z punktu widzenia korzyści hodowlanych oraz własnych potrzeb, będą to jednak kryteria lokalne i doraźne. Istnieje jednak także inna możliwość. Otóż Darwin cytuje lorda Sommerville’a, który „wspominając o tym, co zrobili hodowcy w dziedzinie hodowli owiec, mówi: «Zdaje się, jakoby z góry narysowano doskonałą formę i następnie nadano jej życie»” (D, s. 39). *Ex post* dzieje hodowli

owiec wydają się ukierunkowane na osiągnięcie z góry zakładanego celu. Jeśli weźmie się pod uwagę rezultat, to każdy wcześniejszy krok okazuje się konieczny i zaplanowany, jak gdyby pokolenia hodowców świadomie dążyły w jednym, wcześniej obranym kierunku. Wiemy jednak, że to złudzenie. Hodowcy bowiem „nie mogli ani oczekiwać, ani też pragnąć rezultatów, które otrzymano” (D, s. 43). Po prostu kojarzyli oni ze sobą wybrane, najbardziej dorodne okazy, nieświadomie przyczyniając się do modyfikacji gatunku, polegających choćby na tym, że pożądane cechy jednostkowe upowszechniały się w kolejnych generacjach, zaś skutkiem korelacji jedne zmiany pociągały za sobą inne, wcześniej niezakładane. Nie dążono bowiem wcale do uzyskania nowej odmiany czy gatunku, a chciano jedynie zwiększyć pogłowie okazów z korzystnymi cechami. Istnieją wszakże hodowcy wybitni czy też „znakomici”, którzy „starają się za pomocą systematycznego doboru, mając określony cel na oku, wytworzyć nowy szczep lub podrasę” (D, s. 42).

„Znakomitych hodowców” wyróżnia dar ekstrapolacji. Umieją oni z jednej, a w dodatku ledwie zarysowującej się zmiany wysnuć koncepcję zupełnie nowego „szczepu lub podrasę”. Inaczej mówiąc, dostrzegają możliwość rozwojową gatunku tam, gdzie inni nie widzą nic szczególnego. Potrafią również w sposób najzupełniej świadomy ukierunkować bieg ewolucji według założonego programu, jakkolwiek może się okazać, że program ten będzie wymagał licznych korekt, zaś rezultaty jego realizacji i tak będą niespodziewane. W ten sposób hodowla nabiera cech genetycznego eksperymentu, a jednocześnie – w tym samym punkcie – najbardziej zbliża się do krytyki. Zwłaszcza takiej krytyki, która ocenia dokonania literackie czy artystyczne przez pryzmat zarysowujących się możliwości. Krytyki afirmującej ruch i zmianę, zabiegającej o miejsce dla tych tendencji, które jeszcze nie doszły do głosu. Krytyki będącej projektem literatury. Krytyki podobnej do tej, jakiej domagał się Stanisław Brzozowski i jaką usiłovali podjąć jego następcy, szukający nieznanych arcydzieł:

Zadanie krytyki zostaje przez to określone: reprezentuje ona zawsze prawa przyszłości, ukazuje, że to, co ludzkość przyjmuje jako daną, gotową [...] rzeczywistość, jest zawsze tylko wynikiem dotychczasowej pracy, pewną zakrzepłą i stwardniałą formą. Krytyka nie dopuszcza, aby zakrzepnięcie, stwardnienie stało się ostatecznym. [...] Zadanie wywalczenia praw dla nie istniejącej jeszcze przyszłości – ważnym jest dla teoretycznego wyjaśnienia sobie podstaw krytyki.⁷

Oczywiście, w ujęciu Brzozowskiego krytyka nie była wyłącznie eksperymentalną hodowlą, laboratorium nowych form, przewaga zaś „nowego” nad „starym” nie sprowadzała się do samego tylko atutu nowości. Nie może być tu również mowy o pewnym arystokratycznym rysie, właściwym dla Darwinowskiego pojmowania hodowli; angielski przyrodnik przemawiał bowiem z miejsca, w którym drogi kultury i agrokultury jeszcze nie rozeszły się w sposób ostateczny. Brzozowski, chcąc zerwać z alienacją kultury i alienacją pracy, zakładał możliwość ich ponownego

⁷ S. Brzozowski *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 167.

zejścia, choć już nie w formie arystokratycznego sportu, lecz codziennego, znojnego trudu. Chodziło mu więc o twórczość i pracę rozumiane jako pomost między potencjalnym i aktualnym, możliwym i realnym, przyszłym i teraźniejszym. Krytyk odgrywał tutaj rolę akuszerza, ale był również współsprawcą, uczestnikiem zmiany. Stąd mesjański patos i znój nieustających korekt. A także ekstaza samostwarzania: w ewolucji świata ludzkość miała rozpoznać samą siebie.

„Drobna zmiana” albo pastisz

Zapamiętajmy tę lekcję: wszystkie Wielkie Projekta Wielkiej Literatury zawsze powstają na fundamencie „drobnej zmiany” czy też „niedostrzegalnej dla niewprawnego oka różnicy”. Dla Karola Darwina mechanizm powstawania zmian i różnic nie był jasny. Uczony zakładał tylko, że wykształcają się one najczęściej pod wpływem czynników wewnętrznych, że następują niejako same z siebie. Nam łatwiej wskazać siłę sprawczą tych mutacji: w przyrodzie nie występuje idealna symetria, dlatego nawet techniki klonowania nie pozwalają na wytworzenie idealnych replik pierwowzoru. Wbrew pozorom również technologia cyfrowa (choćby za sprawą tzw. jittera) nie umożliwia wykonania kopii, które byłyby nieodróżnialne od oryginału...

My, literaci, moglibyśmy wezwać na świadka Jorge Luisa Borgesa, twórcę opowiadania *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*. Jak pamiętamy, Memard na nowo napisał (bo wcale nie przepisał) *Don Kichota*, ale choć jego tekst ani trochę nie różnił się od tekstu Cervantesa, to porównanie obu utworów wykazało, że znaczą one coś zupełnie innego, albowiem pojawiły się w zupełnie różnych kontekstach, w innym otoczeniu kulturowym i odmiennym polu literackim. Pamiętamy również, że opowiadanie Borgesa było punktem wyjścia dla Johna Bartha i jego projektu literatury przekraczającej kryzys awangardy. Zamiast triumfalnego pochodu coraz to nowych odmian, form, prądów, konwencji, Barth zaproponował literaturę jako świadome powtórzenie siebie, literaturę przedstawiającą (ironicznie) swoje własne „wyczerpanie”. Linda Hutcheon powiedziała by w tym miejscu o „powtórzeniu z krytycznym dystansem”⁸, dystansem wobec pierwowzoru, ale też wobec samego siebie.

Tak więc John Barth w *Bakunowym faktorze* powtórzył (po swojemu) Henry’ego Fieldinga. Paweł Huelle nie okazał się gorszy i w *Mercedes-Benzie* powtórzył (po swojemu) *Wieczorną lekcję jazdy* Bohumila Hrabala, by następnie wystąpić z prequelem *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Manuela Gretkowska napisała swoją wersję *Gry w klasy* i ogłosiła ją pod tytułem *Tarot paryski*, a Olga Tokarczuk przedstawiła własną odsłonę *Stu lat samotności* (mam na myśli, rzecz jasna, *Prawiek i inne czasy*). Piotr Siemion napisał nowe *Jak wam się podoba* Williama Szekspira, Stefan Chwini

⁸ Zob. L. Hutcheon *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, wstęp W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2007.

chciałby powtórzyć Tomasza Manna i Fiodora Dostojewskiego (najlepiej za jednym zamachem). Dawid Bienkowski stworzył nową *Lalkę*, Wojciech Kuczok po wielokroć usiłował przepisać Witolda Gombrowicza, zaś Jacek Dehnel przepisał po swojemu Balzaka. Imię tych, którzy przepisują romanse awanturnicze, pikareski, powieści dla młodzieży, kryminały i fantastykę, brzmi legion. Przemysław Czapliński zauważył zgryźliwie, że w najnowszej literaturze polskiej lęk przed wpływem ustąpił miejsca lękowi przed niepodobieństwem⁹. Dariusz Nowacki usiłował natomiast okiełznać nasilającą się tendencję:

Czym innym [...] jest [...] przekonanie o kresie innowacyjności, a czymś zgoła odmiennym ów dziwaczny i niepojęty triumf naśladownictwa. Powtórzę: niechaj nas nie uspokaja to, że naśladownictwo „dobrych wzorów”, które nic sobie nie robi z romantycznych wynalazków (geniusz, oryginalność), zachodzi w obszarze literatury trywialnej. Mimo wszystko mamy do czynienia z naczyniami połączonymi. Jeśli zatem z powodzeniem mogą egzystować „polskie dzienniki Bridget Jones”, to i jakoś łatwiej przystać na „polskiego Hrabala” (Paweł Huelle) czy „polskiego Cortazara” (Jerzy Sosnowski jako autor *Linii nocnej*).¹⁰

Oczywiście, na to wszystko, co razem stanowi niepokojący krytyka „triumf naśladownictwa”, złożyły się różne zjawiska z zakresu szeroko pojętej stylizacji (parodie, pastisze, trawestacje, parafrazy *etc.*). Nowacki odnotował ponadto – aczkolwiek głównie w obszarze literatury popularnej – powrót do przedromantycznej strategii adaptacji¹¹. Dorzućmy do tego pospolite naśladownictwa, które chcą się pożywić sławą oryginału. Każde z tych zjawisk zakłada odmienną relację między przywoływanym wzorem oraz przywołującym go tekstem i już choćby z tego powodu każdy przypadek powinien zostać rozpatrzony z osobna. Warto również pamiętać, że to wszystko nawiązania, doskonale znane historii i teorii literatury. Co jednak dla nas najważniejsze, to fakt, że nawiązania takie mogą być impulsem zmianotwórczym z punktu widzenia genologii oraz poetyki historycznej. Tym razem jednak nie chodziłoby o „krzyżowanie się postaci gatunkowych”, ale o „inny typ skrzyżowania”, funkcjonujący „na zasadzie stylizacji świadomej”¹², typ, o jakim Ireneusz Opacki ledwie wzmiankował w 55. przypisie swojego studium. Zmianotwórcza wartość owego typu polega na tym, że „stylizacja świadoma” pociąga za sobą dezaktualizację wzorca, który tym samym ulega niejako przesunięciu do rzędu historycznych odmian gatunku.

W grę wchodziłoby jeszcze jedno. Rozważając pochodzenie gatunków literackich, Tzvetan Todorov pisał: „Skąd się biorą gatunki? Otóż całkiem po prostu

⁹ Zob. P. Czapliński *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 186-187.

¹⁰ D. Nowacki *Wielkie Wczoraj*, Zielona Sowa, Studium Literacko-Artystyczne, Kraków 2004, s. 13.

¹¹ Tamże, s. 14.

¹² I. Opacki *Krzyżowanie się...*, s. 164 (podkr. autora).

z innych gatunków. Nowy gatunek jest bowiem zawsze przekształceniem jednego lub kilku gatunków dawnych: przez inwersję, przemieszczenie lub kombinację¹³. Wprawdzie już na kolejnej stronie swojej rozprawy Todorov zajął się czymś innym, mianowicie gatunkiem jako skodyfikowaną formą aktu mowy, porzucając możliwość analizy historycznej, niemniej odnotujmy, że cytowany fragment brzmi niczym... streszczenie studium Ireneusza Opackiego. „Przemieszczenie” Todorova wydaje się odpowiadać temu, co Opacki rozumie przez „modyfikację z n a c z e n i o w ą dotychczasowych elementów poetyki”, skutkiem której

mogą [...] w dziejach gatunku powstać – na różnych etapach jego rozwoju – dwie podobne zewnętrznie postaci; wszelako będą to postaci różne, obdarzone różnymi znaczeniami – jak para homonimów. I wtedy nie można łączyć ich w całość, w jedną odmianę czy wzorzec gatunku; dlatego tak ważne są czasowe granice określonego wzorca.¹⁴

Mimo ich zewnętrznego, chciałoby się rzec: literalnego, podobieństwa, mamy do czynienia z różnymi odmianami. Różnymi, albowiem są one niewspółmierne czasowo, sytuują się w kontekście innych układów odniesienia, jakie stanowi pole literackie w dwóch różnych historycznie momentach. Właśnie dlatego każda z odmian „znaczy” coś innego. Jak się wydaje, poszczególne odmiany stylizacji (parodia, pastisz, trawestacja, parafraza *etc.*) występują jako m o d a l n o ś c i, za sprawą których tekst stylizowany ulega „drobnej zmianie” albo też zaznacza się w nim „niedostrzegalna dla niewprawnego oka różnica” względem przywołanego wzoru.

Chodzi zaś niekiedy o różnicę tak drobną, że można zwątpić w jej zmianotwórczą wartość. Różnica najdrobniejsza z drobnych zostanie rozpoznana jako pastisz, dostarczający wygodnego pretekstu do oskarżeń kultury ponowoczesnej o konformistyczną uległość wobec kultury masowej (Stefan Morawski), akceptację dla późnokapitalistycznego systemu „upłynniania” wartości (Zygmunt Bauman), dalsze opróżnianie świata ze znaczenia, mnożenie poziomów symulakryczności, estetyzację banału (Jean Baudrillard)... W rzeczy samej, pastisz śmiało może zostać uznany za podstawową (a przynajmniej najczęściej wykorzystywaną) zasadę wytwarzania nowych odmian gatunku. Czy jednak płodna to zasada, czy nowe formy nie okazują się bytami poronionymi – rzecz to wielce dyskusyjna. Pisał Czapliński:

Pastisz, jako minimalna innowacja w systemie, jako wstawienie tego, co inne, w to, co podobne, nakłania do aktywnego odbioru. Równocześnie jednak pastisz jest niemym wyznaniem niemocy innowacyjnej, stanowiąc naoczny dowód, że współczesnemu twórcy pozostało już tylko, mówiąc słowami Jeana Baudrillarda, „gospodarowanie resztkami”.¹⁵

13 T. Todorov *O pochodzeniu gatunków*, przeł. A. Labuda, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, s. 2, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 208.

14 I. Opacki *Krzyżowanie się...*, s. 162 (podkr. autora).

15 P. Czapliński *Powrót centrali*, s. 189-190.

Uniłowski Czy gatunki i konwencje ewoluują (dzisiaj)?

Czytając te słowa, odczuwam nieodpartą potrzebę, aby bronić zmianotwórczej wartości pastiszu. Można byłoby powiedzieć, że w obecnej sytuacji kultury wszelka innowacja, nawet ta „minimalna”, zasługuje na obronę. Wszelako Karol Darwin pozwala mi powiedzieć dużo więcej. Pamiętajmy, że zmiany ewolucyjne zawsze należą do rzędu tych drobnych, nie ma zatem powodu, aby „minimalną innowację w systemie” rozpatrywać jako zmianę upośledzoną, z gruntu pozbawioną dynamizującego układ potencjału. Tyle tylko iż „drobna zmiana”, aby nabrać wymiaru ewolucyjnego, wymaga – skoro znajdujemy się w obszarze doboru sztucznego, a nie naturalnego – znakomitego hodowcy, mówiąc inaczej: tęgiego krytyka, który z naszej „drobnej różnicy” wywiódłby w toku swojej lektury jakąś „wielką różnicę”. Być może Czapliński nazbyt pochopnie uznał, że pastisz jedynie w minimalnym stopniu aktywizuje czytelnika. Dzieje się bowiem wręcz przeciwnie. Właśnie jako „minimalna innowacja” pastisz wymaga maksymalnej aktywności odbiorcy pod groźbą przeoczenia „drobnej zmiany”, tej „niedostrzegalnej dla niewprawnego oka różnicy” pomiędzy tekstem stylizowanym a przywoływanym w nim wzorem.

Abstract

Krzysztof UNIŁOWSKI
University of Silesia (Katowice)

Do genres and conventions evolve (today)?

Charles Darwin understood species as a historical phenomenon subject to continuous change. According to the naturalist, small changes are continuously effected within species, and these changes are in turn subject to natural selection or selective breeding. Therefore, the author suggests, Darwin's description of “eminent breeders” – who are capable of educating the idea of a new variety or breed from very slight recognized differences – corresponds with the type of literary (or artistic) criticism that assesses artistic achievement on the basis of emergent possibilities. This kind of criticism strives to secure a place for phenomena and trends that are not yet fully recognized.

The author focuses primarily on pastiche, considered as a change-inducing factor. Pastiche – conceived as a “small difference” or “minimal innovation” within the aesthetic system – requires a reading aimed at finding the differences between the imitating text and the summoned outdated model (“differences absolutely inappreciable by an uneducated eye” as Darwin wrote).

Gabriela ŚWITEK

Darwin, darwinizm i kultura wizualna XIX wieku

W 1879 roku Karol i Emma Darwinowie wraz z dziećmi udali się na letni wypoczynek do Lake District. Odwiedzili wówczas krytyka sztuki i amatora nauk przyrodniczych Johna Ruskina w jego domu w Brantwood nad jeziorem Coniston. Ruskin pokazał Darwinowi swoją kolekcję prac Josepha Mallorda Williama Turnera, którą gromadził od 1839 roku, od momentu, kiedy dostał od ojca niewielką akwarelę *Widok mostu Richmond w Surrey*.

Ruskin i Turner spotkali się po raz pierwszy w 1840 roku w londyńskim domu marszanda Thomasa Griffithsa. Ruskin miał wówczas dwadzieścia jeden lat, Turner był o czterdzieści cztery lata starszy. Dla młodego krytyka Turner był uosobieniem artysty, który w najdoskonalszy sposób ukazywał „prawdę przyrody”. Ruskin nie tylko zgromadził ponad trzysta akwarel i rysunków Turnera; w 1848 roku został również wykonawcą testamentu malarza, co zaowocowało utworzeniem wielkiej kolekcji dzieł artysty, przechowywanej obecnie w Tate Britain. Pięciotomowe dzieło *Modern painters* (1843-1860) było hołdem złożonym wielkiemu malarzowi; Ruskin podjął się przede wszystkim obrony Turnera przed krytykami jego dzieł, którzy twierdzili, że przedstawiają one „nic, z dużym prawdopodobieństwem”¹. Kwestionując poglądy krytyków, że malarstwo Turnera odznacza się siłą wyobraźni, ale nie odzwierciedla wiernie przyrody, Ruskin dowodził meteorologicznej i geo-

¹ Zob. wypowiedź pisarza i krytyka literackiego Williama Hazlitta. Cyt. za: J. Woźniakowski *Kilka uwag o krytykach i recenzentach angielskich*, w: *Mysł o sztuce*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. T. Frankowska, PWN, Warszawa 1976, s. 155-156.

logicznej dokładności malarza². W pierwszym i czwartym tomie *Modern painters* argumentował nawet, że Turner był geologiem, choć nie do końca sobie to uświadamiał.

Ruskin i Darwin spotkali się po raz pierwszy w 1837 roku. Ruskin, podobnie jak Darwin, interesował się geologią, uczestniczył w spotkaniach Towarzystwa Geologicznego w Londynie, gdzie miał okazję wysłuchać wystąpienia Darwina na temat wypiętrzenia wybrzeży Chile. Spotkali się ponownie kilka miesięcy później w domu geologa Williama Bucklanda i podobno rozmawiali cały wieczór³. Wspólne zainteresowania geologiczne nie przyczyniły się jednak do zbliżenia naukowego światopoglądu tych dwóch monumentalnych postaci epoki wiktoriańskiej; wręcz przeciwnie – Ruskin stał się jednym z najbardziej zagorzałych krytyków teorii naukowych Darwina.

Podczas spotkania w 1879 roku Darwin skomentował dzieła Turnera lakoniczną uwagą „*they are beyond me*” („one przekraczają granice mego rozumienia”), co zostało odnotowane we wspomnieniach rodzinnych. Córka Darwina, Henrietta, zauważyła, co prawda, że Ruskin był czarujący, ale „jak powszechnie wiadomo, uznawał poglądy mojego ojca na ewolucję za szkodliwy nonsens”⁴. Spotkanie przyrodnika i krytyka sztuki miało więc charakter kurtuazyjny, ale nie pojednawczy. Darwin pozostał sceptyczny wobec sztuki Turnera, a Ruskin krytyczny wobec teorii Darwina. Ruskinowskie wyrażenie „gdyby darwinizm był prawdą” można uznać za motyw przewodni wielu jego pism o sztuce i naturze⁵.

W ciągu kilku ostatnich lat – w związku z obchodami dwustulecia urodzin Darwina (1809) i 150. rocznicy publikacji *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymaniu się doskonalszych ras w walce o byt* (1859) – podjęto wiele badań dotyczących związków Darwina i jego teorii z kulturą wizualną XIX wieku⁶. Wpływ Darwina i darwinizmu na ukształtowanie się nowego światopoglądu zakładającego, że wszystkie aspekty ludzkiej egzystencji mogą być wyjaśnione naukowo – a nie w duchu teologii naturalnej – wydaje się dzisiaj oczywisty nie tylko w sferze badań naukowych, ale także w refleksji o społeczeństwie, dociekaniach filozoficznych czy badaniach literackich. Społeczny darwinizm

² Zob. R. Hewison *John Ruskin. The argument of the eye*, Princeton University Press, Princeton 1976, s. 65.

³ Zob. J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 279.

⁴ Cyt. za: J. Bryant *Darwin at home. Observations and taste at Down House, w: Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts*, ed. D. Donald, J. Munro, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Yale Center for British Art, New Haven, Yale University Press, New Haven–London 2009, s. 44.

⁵ „Had Darwinism been true”. Zob. J. Ruskin *Science and art*, w: *The art criticism of John Ruskin*, red. R.L. Herbert, Anchor Books, New York 1964, s. 28.

⁶ Zob. np. *Darwin Art and the search for origins*, ed. P. Kort, M. Hollein, Wienand Verlag, Cologne 2009.

Herberta Spencera czy nawet pojęcie „woli mocy” Nietzschego (odczytywane niekiedy jako krytyczna odpowiedź filozofa na darwinowskie określenia popędu i instynktu jako wyrazu woli życia⁷) to przejawy „efektu Darwina”⁸. Również badacze literatury dopatrują się związków pomiędzy rozprzestrzenianiem się teorii naukowych a pojawieniem się nowego bohatera literackiego oraz powieści kryminalnej – przygody Sherlocka Holmesa i Doktora Watsona czy opowieści o odkryciach profesora George’a Challengera Arthura Conan Doyle’a (*Zaginiony świat*, 1912) są tego najlepszym przykładem. Co więcej, niektórzy interpretatorzy sugerują, że rekonstrukcje wydarzeń w powieściach detektywistycznych przypominają geologiczne i paleontologiczne opisy naukowe, a pewne figury retoryczne pojawiające się w opowieściach o Sherlocku Holmesie odpowiadają tym, których używał Darwin czy Charles Lyell, autor przełomowego dzieła *Principles of geology* (1830-1833)⁹.

W 2009 roku otwarto w Fitzwilliam Museum w Cambridge wystawę *Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts*, przygotowaną we współpracy z Yale Center for British Art. Badania nad związkami pomiędzy ewolucjonizmem a sztukami wizualnymi podjęte zostały z inicjatywy Randala Keynesa, prapraprawnuka Darwina. To nie przypadek, że wystawa i towarzysząca jej publikacja powstały w Fitzwilliam Museum. W latach młodości, w czasie studiów w Cambridge, Darwin interesował się malarstwem europejskim w zbiorach tego muzeum¹⁰. Była to największa kolekcja sztuki, z jaką zapoznał się tak dokładnie i bezpośrednio, gdyż – w przeciwieństwie do ówczesnych dżentelmenów – nigdy nie odbył kontynentalnej *Grand Tour*¹¹. Zamiast Paryża, Rzymu, Florencji czy Wenecji zwiedził Amerykę Południową, wyspy Galapagos, Tahiti, Nową Zelandię, Australię i Przylądek Dobrej Nadziei¹². Warto również przypomnieć, że w muzeach Cambridge znajdują się kolekcje skamielin i okazów zwierząt zgromadzonych przez Darwina podczas podróży na okręcie „Beagle” w latach 1831-1836. Próbk

⁷ J. Richardson *Nietzsche contra Darwin*, „Philosophy and Phenomenological Research” November 2002 vol. 65 no 3, s. 537-575.

⁸ To pojęcie, trafnie określające ogromny zasięg oddziaływania poglądów naukowych Darwina na nauki humanistyczne i kulturę nowoczesną, zapożyczam od Lindy Nochlin i Marthy Lucy. Zob. *The Darwin effect. Evolution and nineteenth-century visual culture*, ed. L. Nochlin, M. Lucy, specjalne wydanie „Nineteenth-Century Art Worldwide” 2003 no 2, http://19thc-artworldwide.org/spring_03 (11.08.2010).

⁹ Zob. np. L. Frank *Reading the Gravel Page. Lyell, Darwin, and Conan Doyle*, „Nineteenth-Century Literature” December 1989 vol. 44 no 3, s. 364-387.

¹⁰ D. Donald *Introduction*, w: *Endless forms*, s. 10.

¹¹ Zob. J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 185.

¹² Zob. szczegółową trasę podróży w: J. Browne *Darwin o powstawaniu gatunków. Biografia*, przeł. P. Jastrzębiec, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2008, s. 23-24.

skął zostały przekazane do The Sedgwick Museum of Earth Sciences (zbiorów zapoczątkowanych w 1728 roku przez Johna Woodwarda), a okazy ptaków i zwierząt trafiły do Cambridge University Museum of Zoology (kolekcji powstałej w 1814 roku). Manuskrypty Darwina (kolekcja „Darwin Papers”) przechowywane są w głównej bibliotece uniwersyteckiej, a od wielu lat realizowany jest projekt „The Darwin Correspondence” kierowany przez Jamesa Secorda, profesora historii i filozofii nauki na Uniwersytecie w Cambridge.

Studenckie wizyty w Fitzwilliam Museum wydają się jednak wątlą przesłanką do podjęcia badań nad wpływem Darwina na sztuki wizualne. Opisana powyżej powściągliwa reakcja naukowca na dzieła Turnera nie powinna dziwić; w autobiografii napisanej w 1876 roku Darwin ubolewał, że utracił „wyższy smak estetyczny”. Co więcej, w przeciwieństwie do wielu XIX-wiecznych naturalistów, Darwin nie umiał rysować, co stanowiło dość poważną przeszkodę podczas podróży na statku „Beagle”¹³. Jego „ignorancja w sprawach sztuki”, „nieumiejętność rysowania” oraz „brak wrażliwości na kolory” były mu bezceremonialnie wypominane przez znawcę sztuki i dobrego rysownika Ruskina¹⁴.

W odróżnieniu od Ruskina, Darwin nie był wyrafinowanym kolekcjonerem sztuki. Jak zaznacza Julius Bryant w eseju opisującym dom naukowca (Down House pod Londynem), Darwin i jego żona Emma gromadzili przede wszystkim portrety rodzinne i pejzaże¹⁵. Jednym z cenniejszych dzieł, eksponowanym w jadalni, był portret dziadka Karola, lekarza i przyrodnika Erasmusa Darwina (1770), namalowany przez Josepha Wrighta of Derby, cenionego XVIII-wiecznego portrecisty, autora słynnego obrazu *Eksperyment z ptakiem i pompą próżniową* (1768), który utrzymywał kontakty zarówno z członkami towarzystw naukowych (np. Lunar Society), jak i z przemysłowcami (Josiah Wedgwood). Co zaskakujące, w Down House nie było porcelany z manufaktury Wedgwooda, choć Darwin był blisko spokrewniony z tą rodziną; ożenił się z córką swojego wuja, Josiaha Wedgwooda II.

Należy również zaznaczyć, że Darwin nie był wykładowcą akademickim, nie rozwijał więc zdolności wizualnej prezentacji. Nie sporządzał własnoręcznie tablic poglądowych, które w XIX wieku były popularną formą naukowego przekazu (przykładem są wspaniałe tablice botaniczne wykonane w technice kolażu i akwareli przez Johna Stevensa Henslowa, które Darwin znał z jego wykładów w Cambridge¹⁶). Darwin nie ilustrował swoich książek własnoręcznie, zatrudniał artystów lub naturalistów wyspecjalizowanych w ilustracji naukowej, wykorzystywał też rysunki i fotografie z innych publikacji. Do pracy przy tomie *Zoologia* z podró-

¹³ Darwin nie wykonywał rysunków do swoich publikacji, jednak w czasie podróży sporządzał szkice i notatki. Przykładem jest przekrój geologiczny drogi pomiędzy miastami Santiago de Chile i Mendoza z 1835 roku zachowany w kolekcji Darwin Papers w Cambridge University Library.

¹⁴ J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 213.

¹⁵ J. Bryant *Darwin at home*, s. 29-46.

¹⁶ D. Donald *Introduction*, s. 4.

ży na „Beagle” zatrudnił ornitologa Johna Goulda (autora wielotomowej serii o ptakach świata, np. *The birds of Australia*, 1840-1848, czy *The birds of Great Britain*, 1862-1873) i jego żonę Elizabeth; wykonali oni serię ręcznie kolorowanych litografii¹⁷.

Współcześni badacze wpływu Darwina i jego teorii na sztuki wizualne nie przepisują na nowo biografii naukowca, czyniąc z niego XIX-wiecznego estety czy *dilettante*. Darwin nie był znawcą sztuki, ale zakres wpływów jego naukowych teorii można rozpatrywać nie tylko w kontekście tzw. „kultury wysokiej” i sztuk pięknych, lecz także w kontekście nowoczesnej produkcji i reprodukcji obrazów, w tym XIX-wiecznej ilustracji naukowej (rysunków, litografii, fotografii). Ilustracje naukowe kształtują wyobraźnię wizualną danej epoki w nie mniejszym stopniu niż dzieła malarskie w muzealnych kolekcjach. Funkcja estetyczna nie jest tu nadrzędna, chociaż mogą fascynować precyzją wykonania i bogactwem odwzorowanych form naturalnych. Ich główną funkcją jest jednak niesienie informacji, dydaktyzm, a także ćwiczenie zmysłu obserwacji.

Darwin posiadał w swojej bibliotece wiele dzieł naukowych własnoręcznie ilustrowanych przez ich autorów, m.in. *The book of nature. Or, the history of insects* (wydanie z 1758 roku) XVII-wiecznego lekarza i przyrodnika Jana Swammerdama, zawierającą bardzo precyzyjne rysunki anatomiczne narządów owadów¹⁸. Ilustracje w XIX-wiecznych publikacjach naukowych były wykonywane często przez samych naukowców, którzy łączyli profesję badacza i artysty. Jeden z założycieli Royal Microscopical Society of London, Lens Aldous, zasłynął jako artysta specjalizujący się w mikrograficznej ilustracji¹⁹. Darwin nie śledził najnowszych tendencji w malarstwie, ale niewątpliwie fascynowały go obrazy w książkach naukowych i popularnonaukowych. Zachwyciły go m.in. ilustracje amerykańskiego artysty, Johna Jamesa Audubona, autora *Birds of America* (1827). Ilustracje Audubona odbiegały jednak od kanonu przedstawiania zwierząt w publikacjach naukowych. Artysta ukazywał ptaki w udratyzowanych sytuacjach, na przykład w momencie polowania i walki o przetrwanie, kiedy jastrzęb właśnie chwytą swoją ofiarę²⁰. Nie tylko artyści skłonni byli do przedstawiania przyrody w formie „udramatyzowanej”, również naukowcy dokonywali „estetyzacji” natury²¹. Przykładem są spektakularne ilustracje Philipa Gosse’a do jego rozprawy o ukwiałach i koralowcach *Actinologia Britannica. A history of the British sea-anemones and corals* (1860).

¹⁷ J. Smith, *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 93.

¹⁸ D. Donald *Introduction*, s. 3.

¹⁹ Zob. np. głowę muchy – kolorowaną litografię Aldousa reprodukowaną w: *Endless forms*, s. 2.

²⁰ D. Donald *The „struggle for existence” in nature and human society*, w: *Endless forms*, s. 91.

²¹ D. Donald *Introduction*, s. 14.

Znaczeniem ilustracji naukowej oraz sposobami doboru materiału wizualnego w publikacjach Darwina zajął się Jonathan Smith w studium *Charles Darwin and victorian visual culture* (2006). Smith posłużył się pojęciem kultury wizualnej, a nie sztuk wizualnych; jego interpretacje dotyczą przede wszystkim relacji pomiędzy tekstem a obrazami, które stanowią istotny element naukowego dyskursu²². Szczególnie interesujące są perypetie wyboru fotografii do rozprawy *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* (1872), przy której Darwin współpracował między innymi z uznanym fotografem londyńskim Oskarem Rejlanderem specjalizującym się w portretach dzieci. Darwin dobrze znał traktaty fizjonomiczne i frenologiczne (np. *Essays on the anatomy of expression in painting* z 1806 roku autorstwa chirurga Charlesa Bella), jednak ilustracje do jego dzieła różnią się od ilustracji w pracach poprzedników. W jego rozprawie nie ma wizerunków ludzi umysłowo chorych i przedstawicieli różnych ras, które pojawiały się często w XIX-wiecznych traktatach fizjonomicznych²³.

W 1959 roku brytyjski naukowiec i pisarz C.P. Snow wygłosił słynny wykład opublikowany pod tytułem *The two cultures and the scientific revolution*, w którym postawił tezę o oddaleniu się nauk ścisłych od humanistyki. We wstępie do katalogu wystawy *Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts* Diana Donalds podkreśla, że w czasach wiktoriańskich nauka i sztuka nie stanowiły dwóch odrębnych kultur²⁴. Dwie kultury to teza określająca XX-wieczny fenomen specjalizacji i technicyzacji nauk, który sprawia, że dyscypliny naukowe stają się coraz mniej przystępne dla nieprofesjonalistów. Współczesny postulat „interdyscyplinarności” nie miałby sensu dwieście lat temu. W XIX wieku nauki przyrodnicze nie uległy jeszcze radykalnej specjalizacji; przykładem są obszary naukowych zainteresowań Darwina – geologia, paleontologia, botanika, zoologia, anatomia porównawcza, fizjonomika, frenologia, podobnie jak zainteresowania Ruskina, członka Towarzystwa Geologicznego, który w 1875 roku zapowiadał, że ma dość zebranych materiałów, by napisać historię sztuki florenckiej XV wieku w sześciu tomach, analizę sztuki attyckiej z V wieku w trzech tomach, biografię Waltera Scotta z analizą współczesnej sztuki epickiej w siedmiu tomach, życie Ksenofonta z analizą ogólnych zasad wychowania w dziewięciu tomach, komentarz do Hezjoda z ostateczną analizą zasad ekonomii politycznej w dziewięciu tomach oraz ogólny opis geologii i botaniki Alp w dwudziestu czterech tomach.

Łączenie zainteresowania sztuką z pogłębianiem wiedzy z zakresu nauk przyrodniczych wpisywało się w silnie zaznaczoną w kulturze wiktoriańskiej tradycję teologii naturalnej. Rozprzestrzenianiu się teorii Darwina sprzyjała nie tylko ogromna liczba karykatur przedstawiających go jako małpę człekokształtną, które pojawiły się po publikacji *O pochodzeniu człowieka* w 1871 roku, lecz także fakt, że

²² O znaczeniu obrazów w dyskursie naukowym zob. np. rozdział *Scientific Looking, Looking at Science*, w: M. Sturken, L. Cartwright *Practices of looking. An introduction to visual culture*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 279-314.

²³ J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 219.

²⁴ D. Donald *Introduction*, s. 1.

jego książki były zrozumiałe dla osób nie zajmujących się naukami przyrodniczymi. Jak zauważa Janet Browne w studium biograficznym: „Styl, jakim pisał, był jednym z największych jego darów, niezwykle atrakcyjnym dla brytyjskich czytelników, którzy widzieli w nim najlepsze cechy wielowiekowej tradycji literackiej i współczesne wiktoriańskie wartości”²⁵. Niewielka rozprawa Darwina o dżdżownicach (*The formation of vegetable mould through the action of worms*, 1881) rozeszła się w nakładzie trzech i pół tysiąca egzemplarzy, co wprawiło w zdumienie zarówno autora, jak i wydawcę (pierwszy nakład *O powstawaniu gatunków* wynosił 1250 egzemplarzy)²⁶. W latach 80. i 90. XIX wieku zaobserwować można również rosnące znaczenie publikacji popularnonaukowych i przyrodniczo-przygodowych; przykładem są *Stories of the Gorilla Country. Narrated for young people* Paula Belloni De Chaillu (1890). Na ten okres przypada także rozwój muzealnych dioram, których tematem były nie tylko panoramy miast, lecz także scenki z życia zwierząt czy widoki dzikiej przyrody²⁷.

Wpływ nauk przyrodniczych na sztuki wizualne oraz metodologię historii sztuki i architektury nie rozpoczął się od publikacji *O powstawaniu gatunków*. Morfologią zajmował się Goethe, a nowoczesne systemy taksonomiczne i anatomia porównawcza, teorie Buffona, Linneusza, Cuviera czy ewolucjonizm Lamarcka, stanowiły wzór dla analiz porównawczych budowli historycznych; przykładem są architektoniczne teorie Jean-Nicolas-Louis Duranda, czy Gottfrieda Sempera. Naukową klasyfikację artefaktów świata naturalnego, która pojawiła się w wieku XVII, poprzedziło gromadzenie eksponatów w gabinetach osobliwości, zawierających zarówno *naturalia*, jak i *mirabilia*, a początków koncepcji ogrodu zoologicznego i botanicznego należy poszukiwać w nowożytnych menażeriach i herbariach²⁸. W XIX wieku można jednak zaobserwować radykalne przewartościowanie tradycyjnej opozycji „natura – kultura”. To nie prosta opozycja, lecz konfiguracje triady „natura – nauka – kultura” tworzą nowy paradygmat²⁹.

Za przejaw tego paradygmatu należy uznać pojawienie się nowego typu pejzażu w malarstwie XIX wieku. Jest nim pejzaż geologiczny, w którym natura i jej historia przedstawiane są jako temat samodzielny, a nie jako malownicze tło dla ludzkich działań czy jako symbol boskiej wszechobecności. Przykłady malarstwa

²⁵ J. Browne *Darwin o powstawaniu gatunków*, s. 66.

²⁶ J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 244.

²⁷ Na temat historii dioram w XIX wieku zob. np. J. Crary *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, The MIT Press, Cambridge Ma.–London 1992, s. 97-136.

²⁸ Zob. G. Świtek *Gatunki, typy, formy, style. O morfologii i anatomii porównawczej w historii architektury*, „Czas Kultury” 2009 nr 5, s. 58-66; *Dział zwierząt*, „Czas Kultury” 2007 nr 6, s. 4-15.

²⁹ Zob. E. Gieysztor-Milobędzka *Natura, nauka, kultura – nowy paradygmat*, w: *Sztuka a natura*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. E. Chojecka, Oddział Górnośląski SHS, Katowice 1991, s. 15-29.

pejzażowego, wynikającego z wnikliwej obserwacji natury, także przy użyciu nowoczesnych technik (*camera obscura*, mikroskop), można odnaleźć w XVII-wiecznej sztuce holenderskiej, jednak powstawały one w kontekście kultury emblematycznej – w przedstawieniach natury doszukiwano się alegorycznych znaczeń. Przez wiele wieków malarstwo pejzażowe było uznawane za gatunek pośledniejszy w akademickiej hierarchii tematów malarskich. Dopiero pod koniec wieku XVIII – pod wpływem brytyjskiego zainteresowania pejzażem rodzimym oraz niemieckiego romantycznego panteizmu – pejzaż stał się gatunkiem w pełni dowartościowanym. W wieku XVIII nastąpiła „eksplozja geologiczna”, ogromne zainteresowanie naukami o ziemi, związane między innymi z popularnością dzieł Buffona: *Théorie de la terre* czy *Epoques de la nature*³⁰. Ówczesne spory pomiędzy zwolennikami plutonizmu (teorii powstawania skał w wyniku działalności wulkanicznej) i neptunizmu (teorii zakładającej, że wszystkie skały powstały w wyniku procesów przebiegających w zbiornikach wodnych) odnajdowały odzwierciedlenie w tematyce obrazów przedstawiających wybuchy Wezuwiusza, trzęsienia ziemi czy morza cofające się po potopie. Jednak, jak zauważa Andrzej Pieńkos w eseju o malarstwie katastrof wulkanicznych w oświeceniu, „podobnie jak wizualna popularność erupcji Wezuwiusza będzie słabnąć w wieku XIX, tak «estetyczna» myśl geognostyczna XVIII wieku będzie wypierana przez nowoczesny dyskurs naukowy”³¹.

Pejzaż geologiczny XIX wieku należy postrzegać jako gatunek stopniowo wyzwalający się od wpływów romantycznego panteizmu, teologii naturalnej i powiązanej z nią dawnej teorii dyluwialnej, która stanowiła próbę pogodzenia historii biblijnego potopu z odkryciami geologicznymi. Pejzaż geologiczny to nowy rodzaj malarstwa historycznego, które przedstawia już nie historię ludzkości czy spektakle katastroficzne, a historię planety Ziemi³². Przedstawienia odsłoniętych warstw geologicznych jako opowieści o historii ziemi przypominają stratygraficzne profile rysowane przez geologów – tak jak w obrazie Edwarda Williama Cooke’a *Triassic klify w Blue Anchor, północne Somerset* (1866, Guildhall Art Galleries, City of London), który można opisać językiem geologii: przedstawia on platformę abrazyjną, podcios brzegowy i klif. Warto nadmienić, że Cooke był członkiem londyńskiego Towarzystwa Geologicznego i zbieraczem skamielin, zainteresowanym teoriami ewolucji, z którymi zapoznał się dzięki wykładom darwinisty Thomasa Henry Huxleya³³.

³⁰ Zob. J. Woźniakowski *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 307. Dziękuję Jerzemu Świtekowi za konsultacje geologiczne.

³¹ A. Pieńkos *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w oświeceniu*, w: tegoż *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 94.

³² Zob. R. Bedell *The history of the Earth. Darwin, geology and landscape art*, w: *Endless forms*, s. 52.

³³ Tamże, s. 62.

Do popularyzacji geologicznej tematyki w malarstwie przyczyniła się publikacja Charlesa Lyella *Principles of geology* (1830-1833), którą Darwin czytał podczas podróży na „Beagle” wykorzystując do własnej analizy zjawisk geologicznych i przejmując koncepcję gradacji, czyli stopniowych i nieustannych zmian, do rozważań o powstawaniu gatunków. Dzieło Lyella uznane zostało w latach 30. XIX wieku za radykalne, gdyż zakwestionował on autorytet Biblii w badaniach geologicznych, odcinając się tym samym od popularnych spekulacji, że dni stworzenia odpowiadają erom geologicznym. Lyell twierdził również, że Ziemia jest o wiele starsza niż sądzono w XIX wieku (starsza niż przyjmowany współcześnie wiek około 4,6 miliardów lat) i nieustannie podlega cyklicznym zmianom geologicznym, stałym i długotrwałym procesom, takim jak na przykład wypiętrzanie się i osiadanie lądu względem poziomu morza. Wpływy teorii Lyella i Darwina na malarstwo sięgają końca XIX wieku. Jak wykazał Richard Kendall, znaczącą rolę w twórczości Paula Cézanne’a – a zwłaszcza pejzaży z okolic Aix-en-Provence – odegrała jego znajomość z Fortuné Marionem, malarzem i geologiem, zwolennikiem teorii Darwina i Lyella³⁴.

W 1859 roku, kiedy ukazała się rozprawa Darwina *O powstawaniu gatunków*, Charles Baudelaire opublikował krytykę ówczesnego Salonu. W rozdziale o rzeźbie wiele uwagi poświęcił kompozycji, której temat uznał za kontrowersyjny:

Frémiet to na pewno dobry rzeźbiarz; zręczny, odważny, subtelny, szuka zaskakującego efektu i czasem go znajduje; ale nieszczęście w tym, że szuka go, omijając właściwą drogę. *Orangutan porywa kobietę w głąb lasu* (praca odrzucona, której oczywiście nie widziałem) jest pomysłem prawdziwie godnym dowcipnisia. Dlaczego nie krokodyl, tygrys czy inne zwierzę, które może pożreć kobietę? A nie, bo tu nie chodzi o pożarcie, ale o zgwałcenie. Tylko małpa, i to małpa ogromna, która jest czymś mniej i czymś więcej niż człowiek, ma czasem jego apetyt na kobietę. Oto sposób zaskoczenia. „On ją porywa; czy ona zdoła się oprzeć?”. Takie pytanie postawi sobie cała publiczność kobieca. Uczucie osobliwe, złożone po części z przerażenia, po części ze sprośnej ciekawości, zapewni sukces. A jednak, ponieważ Frémiet jest doskonałym rzemieślnikiem, dobrze skopiuje i wymodeluje zwierzę i kobietę. Takie tematy doprawdy nie są godne dojrzałego talentu i jury dobrze zrobiło, odrzucając ten grząski dramat.³⁵

Rzeźba zdolnego animalisty Emmanuela Frémieta (1824-1910), o której pisze Baudelaire, nie przedstawiała orangutana, tylko goryla porywającego „młodą Murzynkę”³⁶. Rzeźba nie została dopuszczona przez jury na Salon 1859 roku, jednak umieszczono ją przy wejściu na wystawę, w niszy za zasłoną. W 1887 roku

³⁴ R. Kendall *Monet and the monkeys. The impressionist encounter with Darwin*, w: *Endless forms*, s. 295-302.

³⁵ C. Baudelaire *Salon 1859*, w: tegoż *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 301.

³⁶ Zob. M. Zgórnjak *Frémiet's Gorillas. Why do they carry off women?*, „Artibus et Historiae” 2006 vol. 27 nr 54, s. 219-237; tegoż *Dlaczego goryl Frémieta porywa kobietę?*, „Folia Historiae Artium” Seria Nowa, t. 8-9 (2002/2003), s. 77-91.

Frémiet został nagrodzony za dwie prace wystawione na ówczesnym Salonie: rzeźbę św. Ludwika i kompozycję *Goryl (Trogodytes gorilla z Gabonu) porywający kobietę*, powtarzającej schemat rzeźby z 1859 (zniszczonej w 1861 roku). Rzeźba goryla była również prezentowana z wielkim powodzeniem na wystawach paryskich w 1889 i 1900 roku. W studium poświęconym kompozycji Frémieta Marek Zgórniak zarysował naukowy kontekst dla tego kontrowersyjnego tematu rzeźbiarskiego. Radykalna zmiana recepcji *Goryla* Frémieta (od odrzucenia do zachwyty), jaka dokonała się w drugiej połowie XIX wieku, związana była z rozwojem badań naukowych nad ssakami naczelnymi (zwłaszcza po publikacji *O powstawaniu gatunków*, czy opisów goryli w książce Paula Belloni Du Chaillu *Explorations and adventures in Equatorial Africa*, 1861), które zakwestionowały popularne opowieści o wielkich małpach porywających ludzi. Wyobrażenie goryla porywającego kobietę okazało się jednak niezwykle atrakcyjne jako temat filmowy; przykładem są wielokrotnie filmowane opowieści o King Kongu³⁷.

Ewolucje organizmów, wyobrażenia początków ludzkości, przedstawienia małp i małpoludów, prehistorii, epoki kamiennej czy epoki brązu to – obok pejzażu geologicznego – nowe tematy, które pojawiły się w malarstwie drugiej połowy XIX wieku. Jedno z najbardziej intrygujących nawiązań do teorii ewolucji odnaleźć można w twórczości francuskiego malarza-symbolisty Odilona Redona, a zwłaszcza w cyklu litografii *Origines* (1883); w latach 90. XIX wieku krytycy pisali o „*l'epopée darwinienne*” w pracach artysty³⁸. Do popularyzacji poglądów Darwina we Francji przyczyniła się Clémence Royer, ewolucjonistka, obrończyni praw kobiet, jedyna kobieta przyjęta do francuskiego Towarzystwa Antropologicznego, autorka tłumaczenia *O powstawaniu gatunków* na francuski (1862)³⁹. Jednak poglądy Redona na ewolucję zostały ukształtowane przede wszystkim pod wpływem znajomości z Armandem Clavaud, naukowcem specjalizującym się w fizjologii roślin. Początkujący pejzażysta Redon i Clavaud spotkali się w Bordeaux na początku lat 60. XIX wieku. Redon był zaznajomiony z wczesnymi badaniami naukowca nad algami z rodziny ramienicowatych (*Characeae*); pierwszą pracę na ten temat Clavaud opublikował w 1859 roku. Fascynacja Redona badaniami Clavaud – który łączył darwinizm z tradycją niemieckiej *Naturphilosophie* – znalazła odzwierciedlenie w tematyce jego prac. Powracającym motywem u Redona są przedstawienia niezwyklej ni to roślin, ni to zwierząt, roślinnych hybryd przypominających niekiedy ludzkie twarze (np. *Człowiek-kaktus*, 1881), czy też fantastyczne przedstawienia poszczególnych organów unoszących się w wodzie, jak na przy-

³⁷ Zob. J. Voss *Monkeys, apes and evolutionary theory*, w: *Endless forms*, s. 251-234.

³⁸ B. Larson *Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon*, w: *The Darwin effect. Evolution and nineteenth-century visual culture*. Na temat symbolizmu Redona inspirowanego darwinizmem zob. także D. Bindman *Mankind after Darwin and nineteenth-century art*, w: *Endless forms*, s. 154-158.

³⁹ Zob. L. Nochlin *Introduction. The Darwin effect*, w: *The Darwin effect. Evolution and nineteenth-century visual culture*.

kład w litografii *Kuszenie św. Antoniego* (1896), opatrzonej komentarzem artysty: „oczy bez głów pływają jak mięczaki”. Redon, inspirowany badaniami Clavaud, uważał, że pierwsze formy życia pojawiły się w wodzie⁴⁰.

Badania Armanda Clavaud nie były jednak jedynym źródłem inspiracji dla symbolisty. W Paryżu, w połowie lat 70. XIX wieku, Redon uczęszczał na wykłady otwarte z zakresu osteologii i anatomii porównawczej, organizowane przez wydział medycyny, odwiedzał też często Muzeum Historii Naturalnej. Badając związki sztuki Redona z teoriami naukowymi (ewolucjonizmem, ale także wcześniejszymi teoriami transformizmu), Barbara Larson zwraca uwagę, że „potwory”, „hybrydy” i „embriony” obecne w jego twórczości, mogły być również inspirowane pracami Étienne’a Geoffroy Saint-Hilaire’a (*Philosophie anatomique. Des Monstruosités humaines, ouvrage contenant une classification des monstres...*, 1822), który przyczynił się do rozwoju embriologii i teratologii, czyli badań nad wadami rozwojowymi organizmów⁴¹. W dzienniku Redona, prowadzonym nieregularnie w latach 1867-1915, odnajdziemy robocze notatki artysty, w których poglądy na sztukę i retoryka symbolizmu przeplatają się z paranaukowymi refleksjami:

Cóż takiego włożyłem w moje prace, by dopatrywano się w nich tyle subtelności? Umieściłem w nich maleńkie drzwiczki uchylone na tajemnicę. Uczyniłem fikcję. [...] Samego siebie analizować można dopiero po wzruszeniu, które inicjuje wszelki początek. W momencie opanowania własnej namiętności przestaje ona istnieć. Posłużyła embrionowi. Pojawia się wszystkie narządy i dlatego trzeba posłusznej, troskliwej opieki nad zarodkiem: inteligencji zatem najbardziej świadomej swego dzieła, dzieła embrionalnego lecz żywego; rozumu, analizy: oto czynnik intelektualny, który służyć będzie czynnikowi emocjonalnemu [1888].⁴²

Analizując wpływ Darwina na sztuki wizualne należy uwzględnić popularyzatorską działalność zwolenników jego teorii. Dużą popularnością wśród artystów działających w drugiej połowie XIX wieku cieszyły się bogato ilustrowane prace niemieckiego biologa Ernsta Haeckla (o wdzięcznym przydomku „buldog Darwina na Kontynencie”; jako „buldog Darwina” przedstawiał się na Wyspach Brytyjskich wybitny zoolog i paleontolog Thomas Henry Huxley⁴³). W ramach wielkiego projektu, publikacji raportów z naukowej wyprawy HMS Challenger w latach 1873-1876, Haeckel opracował kilka tomów z własnymi ilustracjami, m.in. tom o meduzach (1882) i o promienicach (1887), jednak najbardziej znanym wśród

⁴⁰ Niektórzy krytycy są sceptyczni wobec uznawania Redona za darwinistę, ale dostrzegają jego fascynację organizmami żyjącymi w środowisku wodnym. Zob. *Odilon Redon 1840-1916*, katalog wystawy, ed. K. Motoé, K. Takahashi, The National Museum of Modern Art., Tokio 1989, s. 72.

⁴¹ Na temat rozwoju teratologii w XIX wieku zob. np. A. Wiczorkiewicz *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 156-173.

⁴² O. Redon *Sobie samemu. Dziennik 1867-1915*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 259.

⁴³ J. Browne *Darwin o powstawaniu gatunków*, s. 88.

artystów dziełem było wielotomowe *Kunstformen der Natur* (1899-1904), którego publikacja przypadła *notabene* na lata ekspansji w Europie sztuki secesji⁴⁴.

Zdarzało się, że prace artystów były dosłowną ilustracją ówczesnych (nie zawsze potwierdzonych) teorii naukowych. W 1894 roku, z okazji swoich sześćdziesiątych urodzin Haeckel otrzymał niezwykle prezent od malarza Gabriela von Maxa. Był to obraz (obecnie w kolekcji Ernst-Haeckel Haus w Jenie) przedstawiający fantazyjną rekonstrukcję pary praludzi dokonaną na podstawie szkieletu odnalezionej na Jawie w 1891 roku (tzw. człowiek jawański nazwany przez jego odkrywcę, Eugene Dubois, pitekanthropem). Haeckel, zanim jeszcze poznał szczegóły tego odkrycia, postulował istnienie brakującego ogniwa pomiędzy małpami a człowiekiem, któremu nadał łacińską nazwę *Pithecanthropus alalus* (niemówiący małpolud). Obraz von Maxa o tym tytule przedstawia samice małpoluda o owłosionym ciele, z długimi, falującymi włosami i chwytными dolnymi kończynami, która karmi niemowlę, oraz pochylonego nad nią samca, przytrzymującego się konaru drzewa.

Ta fantazyjna rekonstrukcja artysty jest jednym z ciekawszych przykładów przenikania się hipotez naukowych i sztuk wizualnych. Obraz von Maxa wpisuje się jednocześnie w tradycję malarstwa historycznego, przy czym historia pojmowana jest nie tylko jako przedstawienie tematów biblijnych czy religijnych, ale jako historia ewolucji ludzkości. Nowy temat ewolucji był niekiedy przedstawiany w tradycyjnej, alegorycznej formie. Przykładem jest obraz George'a Frederica Watta *Evolution* (1898-1904), ukazujący nagą kobietę w otoczeniu gromady dzieci przypominających barokowe *putti*, które biją się i ciągną za włosy, tak jakby walczyły o przetrwanie⁴⁵.

W 1897 roku Paul Gauguin rozpoczął pracę nad monumentalnym obrazem *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, który interpretowany jest jako rodzaj testamentu stworzonego przed podjęciem próby samobójczej przez artystę. Gauguin przedstawia alegorię życia ludzkiego, od narodzin do śmierci – temat podejmowany przez wielu symbolistów końca XIX wieku. Naukowe rozprawy Darwina *O powstawaniu gatunków* i *O pochodzeniu człowieka* niewiele mają wspólnego z mitologiami Gauguina. Podróż artysty na Tahiti były ucieczką od cywilizacji europejskiej w poszukiwaniu tego, co prymitywne, pierwotne, symboliczne. Podróż Darwina doprowadziła do teorii wspólnego pochodzenia gatunków (w tym człowieka), walki o byt, doboru naturalnego i płciowego. Jednak, w pewnym sensie, tytuł obrazu Gauguina trafnie podsumowuje dylematy darwinowskiej epoki, uświadamiając nam, jak radykalnie brzmiały teorie ewolucji i doboru naturalnego wobec metafizycznych pytań o początek i przyszłość ludzkości.

⁴⁴ Zob. monografię O. Breidbacha *Visions of nature. The art & science of Ernst Haeckel*, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2006.

⁴⁵ Nowe motywy w malarstwie historycznym drugiej połowy XIX wieku analizuje m.in. D. Bindman *Mankind after Darwin and nineteenth-century art*, w: *Endless forms*, s. 142-165. Zob. także M. Lucy Cormon's *Cain and the problem of the prehistoric body*, „Oxford Art Journal” 2002 vol. 25 no 2, s. 107-126.

Analizując związki pomiędzy Darwinem i darwinizmem a kulturą wizualną XIX wieku, sięgnęłam do przykładów wskazujących na wpływ Darwina na ilustracje naukowe czy tematy malarskie. Poniższy cytat z rozprawy *O pochodzeniu człowieka* (1871) jest świadectwem odwrotnej tendencji – to nie naukowiec zainspirował artystę, lecz artysta naukowca:

Znany rzeźbiarz Woolner zwrócił moją uwagę na małą właściwość, którą spostrzegł u mężczyzn zarówno jako u kobiet, a wykrył rzeźbiąc posążek kobolda ze sterzącymi uszami. To dało mu impuls do badania uszu małp oraz do studiów nad uchem ludzkim. Chodziło tu o niewielką wypukłość na wewnętrznym brzegu zewnętrznego załamka ucha. Z wypukłością tą przychodzimy na świat, a prof. L. Meyer utrzymuje, że występuje ona częściej u mężczyzn niż u kobiet. T. Woolner zrobił dokładny model ucha i dał mi jego rysunek.⁴⁶

Thomas Woolner (1825-1892) był rzeźbiarzem, poetą i członkiem Bractwa Prerafaelickiego, założonego w 1848 roku, a także przez dwa lata (1852-1854) poszukiwaczem złota w Australii oraz autorem ogromnego pomnika kapitana Jamesa Cooka w Sydney. Niewielka wypukłość, o której wspomina Darwin, czyli chrząstka występująca na krawędzi małżowiny usznej, znana jest współcześnie jako „guzek Darwina”. Darwin nazwał tę wypukłość „czubkiem Woolnera” (*Woolnerian tip*) na cześć rzeźbiarza⁴⁷.

W 1869 roku Woolner wyrzeźbił marmurowe popiersie Darwina. Darwin pozował mu również do portretu w formie medalionu, który miał być produkowany w manufakturze Wedgwooda. Woolner zwierzył się wówczas naukowcowi, że pracując nad rzeźbą *Puka* (model gipsowy z 1847, odlew w brązie z 1866 roku), zwrócił uwagę na niewielką chrząstkę w uchu ludzkim. Rzeźbiąc chochlika postanowił uwypuklić chrząstkę i wydłużyć uszy, aby nadać tej postaci zabawny wygląd. Woolner przysłał Darwinowi rysunek ucha z zaznaczoną wypukłością, który został następnie opublikowany w rozprawie *O pochodzeniu człowieka*. W zachowanej korespondencji pomiędzy Darwinem a Woolnerem odnajdziemy również zaskakującą prośbę naukowca. W liście z 1871 roku pisze on do Woolnera:

Śmiem przypuszczać, że zna Pan i często spotyka wielu malarzy. Czy mógłby Pan poprosić kilka zaufanych osób, aby obserwowały młode i niedoświadczone dziewczęta pracujące jako modelki, które na początku bardzo się rumieniają? Jak nisko sięga ten rumieniec? [...] Moreau twierdzi, że jeden słynny malarz francuski widział kiedyś modelkę rumieniącą się na całym ciele. Chciałbym się dowiedzieć, jakie jest w tej kwestii doświadczenie [...] angielskich malarzy.⁴⁸

⁴⁶ K. Darwin *O pochodzeniu człowieka*, przeł. M. Ilecki, Biblioteka Dzieł Naukowych, Warszawa 1929, s. 14.

⁴⁷ Zob. R. Millard, R.E. Pickard *Darwin's tubercle belongs to Woolner*, „Archives of Otolaryngology – Head & Neck Surgery” 1970 no 91, s. 334-335.

⁴⁸ Cyt. za: „Observables” at the Royal College of Surgeons. Woolner's „Puck”, „Annals of the Royal College of Surgeons of England” February 1948 no 2, s. 104. Zob. także J. Bryant *Darwin at home*, s. 40-42.

Darwin zatracił, być może, wyższy smak estetyczny, ale – jak wynika z korespondencji z Woolnerem – wykształcił w pełni naukowy sposób widzenia, umiejętność dostrzegania szczegółów, drobnych zmian, które doprowadzały go do odkrycia wielkich skutków ewolucji. Ledwie wyczuwalna wypukłość w małżowinie usznej jest przecież, według Darwina, jednym z dowodów na ciągłość gatunkową pomiędzy ludźmi i zwierzętami, a rumieńce u niedoświadczonych modelek, czyli zmiana koloru skóry, to przykład wyrazu emocji wspólnego dla ludzi i zwierząt.

Wiele napisano o nieustającej krytyce Darwina przez Ruskina. Zasugerowano nawet, że piąty tom *Modern Painters* (1860) jest bezpośrednią reakcją na publikację *O powstawaniu gatunków* (1859)⁴⁹. Tymczasem Darwin i Ruskin posiadali cechę wspólną – „sposób widzenia”, skupienie na detalu, umiejętność dostrzegania szczegółów. W cytowanym poniżej fragmencie wykładu Ruskina zwróćmy uwagę nie tylko na krytykę Darwina, ale także na postulat dokładnego odwzorowywania przyrody:

Nasi uczeni botanicy są obecnie, jak sądzę, zajęci głównie: rozróżnianiem gatunków, którego doskonale metody być może w przyszłości okażą się niedoskonałe; wynajdywaniem nazw opisowych, z których pewne – z chwilą większego zaawansowania nauki i wzrostu erudycji – okażą się zbędne, inne zaś nie do przyjęcia; mikroskopowymi badaniami budowy, które [...] jakkolwiek wnikliwe i owocne, mają się do historii naturalnej roślin tak, jak anatomia i chemia organiczna do historii ludzkości. Tymczasem nasi artyści są na ogół tak głęboko przekonani o słuszności teorii Darwina, że nie zawsze uznają za potrzebne wykazywanie jakiegokolwiek różnicy między ulistnieniem wiązu i dębu. [...] Otóż tym, czego nam dziś szczególnie potrzeba do celów nauczania, jest poznanie nie anatomii roślin, ale ich biografii: jak i gdzie żyją i umierają, jakie są ich złe i dobre skłonności, właściwości trujące lub moce lecznicze. Chcemy, aby były rysowane od ich młodości aż po wiek dojrzały, od pączka do owocu. [...] A wszystko to powinniśmy rysować tak dokładnie, abyśmy mogli od razu porównać daną część jakiejś rośliny z taką samą częścią jakiegokolwiek innej, narysowanej w podobnych warunkach.⁵⁰

Uwagi o szczegółowych artystycznych rysunkach można odczytać jako jeszcze jeden przytyk Ruskina w stosunku do Darwina i jego braku umiejętności rysowania. Jednak to, co wspólne naturalistom i artystom, to uważna obserwacja najmniejszych detali przyrody. „Prerafaelityzm – pisał Ruskin w 1853 roku – posiada jedną zasadę. To zasada absolutnej, bezkompromisowej prawdy we wszystkim, co czyni, osiąganą dzięki opracowaniu każdego, najdrobniejszego nawet szczegółu z natury i tylko z natury”⁵¹. W innym tekście przeprowadził słynne porównanie dwóch ma-

⁴⁹ Zob. A. Leng *Ruskin's rewriting of Darwin*, „Prose Studies” April 2008 vol. 30 iss. 1, s. 64-90.

⁵⁰ J. Ruskin *Sztuka a użyteczność* (wykład IV), w: tegoż *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*, przeł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, wstęp i komentarz I. Wojnar, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 379-380.

⁵¹ Zob. J. Ruskin *The pre-raphaelite artists*, w: *The art criticism of John Ruskin*, s. 383.

larzy, prerafaeliti Johna Everetta Millaisa i Josepha Mallorda Williama Turnera. Obaj są doskonałymi obserwatorami, choć obdarzeni odmiennymi cechami:

Wyobraźmy sobie dwóch ludzi, równie uczciwych, równie pracowitych, odznaczających się pokornym pragnieniem, aby wiernie przedstawić widziany fragment przyrody. [...] jeden z nich odznacza się spokojnym temperamentem, słabą pamięcią, brakiem inwencji i niezmiernie przenikliwym wzrokiem. Drugi jest niecierpliwy, posiada pamięć, której nic nie umyka, inwencję, która nigdy nie spoczywa, i jest krótkowzroczny. Umieścmy ich na tej samej łące, w górskiej dolinie. Jeden widzi wszystko, wielkie i małe, z niemal taką samą dokładnością – i góry, i koniki polne, liście na gałęziach, żyłkowania kamieni, pęcherzyki powietrza w strumieniu. [...] drugi obserwuje zmienność obłoków i wędrówkę światła wzdłuż górskich zboczy. Zatrzymuje w pamięci całą scenę, łagodne masy prawdziwej gradacji światła; słabość jego wzroku stanowi w pewnym sensie zaletę, gdyż czyni go bardziej wrażliwym na powietrzną tajemnicę odległości, ukrywa przed nim wielość zdarzeń, których i tak przedstawić by nie zdołał. [...] Ten pierwszy to John Everett Millais; ten drugi to Joseph Mallord William Turner.⁵²

W odniesieniu do obrazów prerafaelitów Ruskin używał często pojęcia „materialistyczny” czy też „materialna prawdziwość” (*material veracity*) malarskiego przedstawienia. O „materialnej prawdziwości” sztuki, która uważnie odwzorowuje przyrodę, przekonany był chyba i Darwin, skoro wykorzystał rysunek rzeźbiarza Woolnera dla zilustrowania swoich teorii naukowych.

Fascynacja geologią oraz skrupulatność w obserwowaniu przyrody to obszary, w których Ruskin i Darwin mogliby odnaleźć nie porozumienia. Mogliby, gdyby nie radykalne różnice w poglądach estetycznych. Obaj, co prawda, sprzeciwiali się nurtowi XIX-wiecznego estetyzmu z jego pojęciem „sztuki dla sztuki”. Jednak dla Ruskina poczucie piękna jest „władzą duchową”⁵³ człowieka – ma wymiar moralny i społeczny, gdyż wychowanie w kultywie piękna jest warunkiem naprawy stosunków społecznych. Dla Darwina piękno to efekt doboru naturalnego i płciowego.

Pod koniec życia Darwin ubolewał nad utratą „wyższego smaku estetycznego”, jednak na liście jego naukowych lektur znalazło się sporo dzieł z zakresu estetyki filozoficznej i refleksji o sztuce. W czasie studiów w Cambridge czytał z dużą uwagą *Discourses on art* Sir Joshuy Reynoldsa (*Rozprawy o sztuce wygłoszone w Akademii Królewskiej* w latach 1769-1791; piętnaście przemówień opublikowano w 1797 roku). Zajmowały go także XVIII-wieczne teorie estetyczne Davida Hume’a, Edmunda Burke’a i Archibalda Alisona (*Essay on the nature and principles of taste*, 1790)⁵⁴. Radykalna postawa Darwina w kwestiach estetyki polega przede wszystkim na przeniesieniu rozważań o pięknie w sferę teorii ewolucji. W rozprawie *O powstawaniu gatunków* argumentuje na przykład, że forma, kolor, zapach oraz inne fizyczne cechy organizmów żywych istnieją po to, aby zapewnić gatunkowi prze-

⁵² J. Ruskin *Pre-raphaelitism, 1851*, w: *The art criticism of John Ruskin*, s. 379-381.

⁵³ J. Ruskin *Malarze współcześni*, t. 2 (1846), w: tegoż *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*, s. 6.

⁵⁴ D. Donald *Introduction*, s. 17.

trwanie. Innymi słowy, kwiat nie jest piękny dlatego, żeby był podziwiany przez człowieka, tylko dlatego, żeby poprzez kolor, formę i zapach przyciągał owady, które umożliwią jego zapylenie, a tym samym zapewniają przetrwanie gatunku. W dziele *O pochodzeniu człowieka* Darwin rozwija kontrowersyjny jak na owe czasy argument, że zwierzęta, tak jak ludzie, posiadają pewien smak estetyczny. Samice, zwłaszcza u ptaków, doceniają fizyczne cechy samców i wybierają najpiękniejszych według pewnych kryteriów estetycznych typowych dla danego gatunku:

Poczucie piękna. Zdecydowano prawie stanowczo, że ta umysłowa władza jest wyłączną własnością człowieka, lecz widząc jak między ptakami niektóre samce roztaczają starannie swe ubarwione pióra przed samicami, gdy tymczasem inne ptaki nie tak pysznie przystrojone, nie okazują podobnych upodobań, czyż wolno nam przypuszczać, że samice pierwszych są pozbawione uczucia piękna? Że w ubarwieniu tych piór jest coś takiego, co pięknem nazwać możemy, świadczy najlepiej ta okoliczność, iż nasze damy używają ich zwykle jako przedmiotów ozdoby. [...] gdyby samice nie były zdolne ocenić wspólnych barw, pysznych ozdób i śpiewnego głosu swych samców, to starania tych ostatnich, aby tem wszystkim popisać się przed niemi, byłyby zaiste zbyteczne.⁵⁵

Dla Ruskina wyobraźnia jest drugą – po pojmowaniu idei piękna – władzą duchową człowieka. Nie należy jej mylić z fantazją czy fałszowaniem rzeczywistości; wręcz przeciwnie – funkcją wyobraźni jest „kojarzenie”, „penetracja” i „kontemplacja” prawdy⁵⁶. Darwin określa wyobraźnię w duchu XVIII-wiecznego brytyjskiego sensualizmu i asocjacionizmu; uzależniona jest od wrażeń i skojarzeń, a najlepiej ujawnia się podczas marzeń sennych. Co więcej, w rozprawie *O pochodzeniu człowieka* odnajdziemy także przypuszczenie, że wyobraźnią obdarzeni są nie tylko ludzie, lecz także zwierzęta:

Wyobraźnia jest jednym z najwyższych przywilejów człowieka. Na mocy tej umysłowej władzy kojarzy on, niezależnie od woli, poprzednie wrażenia i pojęcia, tworzy wzniosłe i nowe rzeczy. [...] Marzenia senne dają nam najlepszy obraz tej władzy. [...] Wartość utworów naszej wyobraźni zależy ma się rozumieć od liczby dokładności i jasności wrażeń, od sądu i wykształconego smaku w wyborze mimowolnie przedstawiających się nam kombinacji, a wreszcie do pewnego stopnia od władzy dowolnego kojarzenia tych wrażeń. A ponieważ psy, koty, konie, a prawdopodobnie i wszystkie wyższe zwierzęta, nawet ptaki, zdaniem niektórych badaczy podlegają marzeniom sennym, niekiedy bardzo nawet energicznym, jak to świadczą ich ruchy a czasami i głos, musimy więc przyznać, że posiadają również wyobraźnię.⁵⁷

Rozważania Darwina o poczuciu piękna u zwierząt przyczyniły się w drugiej połowie XIX wieku do rozwoju tzw. estetyki fizjologicznej, która wpisuje się w nieco szerszą tendencję estetyki naukowej. W *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* (1865) austriacki filozof Robert Zimmermann zauważył, że filozofia na szczególnie

⁵⁵ K. Darwin *O pochodzeniu człowieka*, s. 110.

⁵⁶ J. Ruskin *Malarze współcześni*, t. 2 (1846), s. 81.

⁵⁷ K. Darwin *O pochodzeniu człowieka*, s. 88-89.

zeszła już z błędnej drogi idealizmu metafizycznego i zwróciła się ku metodom nauk ścisłych; estetyka jest ostatnią dziedziną, której nie dosięgły jeszcze te zmiany. Głównym – i najistotniejszym dla nurtów impresjonizmu i neoimpresjonizmu w malarstwie – obszarem zainteresowań estetyki naukowej były badania nad percepcją kolorów oparte na eksperymentach fizycznych (Jamesa Clerka Maxwella, Ogdena Nicholasa Rooda), chemicznych (Michela Eugene Chevreula) czy studiach nad fizjologią oka (Hermann von Helmholtza). Optyka fizjologiczna Helmholtza, teorie społeczne Herberta Spencera, a przede wszystkim ewolucjonizm Darwina złożyły się na dzieło Granta Allena *Physiological Aesthetics* (1877)⁵⁸.

Podobnie jak Darwin, Allen przypisuje estetyczną wrażliwość zarówno ludziom, jak i zwierzętom, uznając piękno za koncepcję relatywną, zmieniającą się w zależności od gatunku. Korzystając z badań Helmholtza, wprowadza rozróżnienie pomiędzy poczuciem *visual beauty* i *auditory beauty*. Postępując śladami Spencera, przenosi koncepcje ewolucjonizmu biologicznego na refleksję o ewolucji człowieka i stosunkach społecznych. Ukazuje – niekiedy w dość naiwny sposób – ewolucję estetycznego osądu, poczynając od rozważań na temat poczucia piękna u zwierząt. Odwołując się do teorii doboru płciowego, uznaje, że w obrębie danego gatunku istnieje coś w rodzaju dziedzicznego smaku estetycznego: „wierzę, że każdy kruk musi uważać swoją samicę za piękną”⁵⁹. Skoro zwierzęta posiadają zdolność estetycznego osądu swoich partnerów seksualnych, to tym bardziej posiadają ją ludzie, którzy, aby podobać się partnerom, przyozdabiają swe ciała piórami, kwiatami, biżuterią, a w wyższych stadiach cywilizacji – coraz bardziej wyrafinowanym ubraniem. Od argumentu o przyozdabianiu ciała Allen płynnie przechodzi do ukazania ewolucji ornamentu i sztuk pięknych: „od zachwyty nad pięknem ornamentu do zachwyty nad pięknem broni czy innych narzędzi, dzieli nas tylko krok”⁶⁰. Od omówienia dekoracji australijskich bumerangów przechodzi do rozważań nad dekoracją domostwa, rozpoczynając od jaskiń i ozdabiania prymitywnych chat ludzi pierwotnych, a kończąc na najwyższym szczeblu ewolucji smaku w architekturze, czyli w świątyni i pałacu królewskim. Ewolucja estetyczna postępuje dalej – od architektury jako „centralnej sztuki królewskiej”, poprzez rzeźbę, pierwotnie „pomocnicę architektury”, aż do malarstwa, które rozwija się wraz z cywilizacją – od ornamentu w prymitywnej chacie do dzieł Giotta, Michała Anioła, Rafaela, Holbeina, Rubensa. I tak, „krok po kroku, w naszych umysłach i w historii naszej rasy, zdolności estetyczne poszerzyły się wraz z naszymi zainteresowaniami i uczuciami”⁶¹. W ujęciu Allena ewolucja estetyczna oznacza więc stopniową zmianę postępującą od sta-

⁵⁸ Zob. porównanie poglądów estetycznych Darwina, Allena i Ruskina, w: J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 20-32, 175-178.

⁵⁹ G. Allen *Aesthetic evolution of man*, „Mind” October 1880 vol. 5 no 20, s. 448.

⁶⁰ Tamże, s. 454.

⁶¹ Tamże, s. 464.

nu niższego do wyższego, od form prostych do bardziej wyrafinowanych i od użyteczności do kontemplacji piękna w malarstwie.

W cytowanym powyżej eseju *Aesthetic evolution of man* (1880), Grant Allen nie mógł się obejść bez bezpośredniej krytyki Ruskina: „kiedy profesorowie sztuk pięknych dyskutują o zasadach piękna, to ograniczają się zbyt do najwyższych uczuć najlepiej wykształconych klas w najbardziej ucywilizowanych społeczeństwach”⁶². W odróżnieniu od niektórych argumentów Allena, ta krytyka wydaje się szczególnie aktualna – jako zakwestionowanie zarówno pojęcia kultury wysokiej, jak i estetycznego europocentryzmu. Podsumowując rozważania o wpływie Darwina i darwinizmu na kulturę wizualną i estetykę, spójrzmy na jeszcze jeden obraz powstały w kręgu naszej cywilizacji. Jednym z najbardziej popularnych obrazów końca XIX wieku, reprodukowanym w prasie i powielanym w formie ryciny, była kompozycja Gabriela von Maxa *Małpy jako sędziowie sztuki* (1889, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium). Malarz przedstawił grupę trzynastu małp, siedzących w stłoczeniu na drewnianej skrzyni przeznaczonej do przechowywania dzieł i patrzących na obraz w złoczonej ramie. Wizerunki małp w sztuce mają długą tradycję, niezależną od Darwina i darwinizmu. Małpa jako zwierzę „zdolne swymi gestami naśladować człowieka” powiązana jest z alegorią Naśladownictwa; w *Ikonologii* Cesare Ripy siedzi u stóp kobiety, która w prawej dłoni trzyma pędzle, a w lewej maskę⁶³. Do tej symboliki nawiązywały XVIII-wieczne i XIX-wieczne przedstawienia małp jako malarzy stojących przed sztalugami. Obraz von Maxa można odczytywać w duchu typowej dla XIX wieku krytyki instytucji salonu i jury. Można też odnaleźć w tym przekornym przedstawieniu „efekt Darwina” – nie tylko dlatego, że jego autor czytał *O powstawaniu gatunków*, korespondował z darwinistą Ernstem Haecklem i namalował dla niego pitekantropa, a w swojej posiadłości hodował małpy⁶⁴. Małpy nie są upozowane na malarzy; przedstawiono je jako dzikie zwierzęta, które przypatrują się obrazowi jak koneserzy sztuki. Jak argumentował Darwin, a za nim Allen, poczucie piękna i zdolność estetycznego osądu przynależą również zwierzętom. Dla Ruskina taka teoria była „szkodliwym nonsensem”.

⁶² Tamże, s. 446.

⁶³ C. Ripa *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 1998, s. 104.

⁶⁴ Zob. J. Voss *Monkeys, apes and evolutionary theory*, s. 220.

Abstract

Gabriela ŚWITEK
University of Warsaw

Darwin, Darwinism and the 19th-century visual culture

The article presents selected aspects of the connections between Darwin's evolutionism and the 19th-century visual arts. The author describes Darwin's relations with his contemporary art theorists (e.g. John Ruskin, who was one of the staunchest critics of Darwinian theories), and illustrators of natural science publications. The author discusses various examples of new themes in 19th-century painting and sculpture, inspired by Darwin's theories: geological landscape, evolution of organisms, beginnings of humankind, or representations of monkeys and anthropoids in the works of the Munich based artist Gabriel von Max. Darwinian evolutionism also contributed to the development of "physiological aesthetics", which forms part of the current of 19th-century scientific aesthetics, e.g. Grant Allen's *Physiological Aesthetics* (1877) or *Aesthetic Evolution of Man* (1880).

Roztrząsania i rozbior

Dialektyka a myśl słaba

I.

Aby zrozumieć, na czym polega specyfika „myśli słabej” zgodnie z heideggerowską – a w kręgu jego filozofii będziemy się wszak tutaj nieustannie poruszać – wykładnią „rozumienia”, konieczny jest otwierający nas na zagadnienie *Stimmung*.

Jak zatem odpowiednio nastroić się przed lekturą książki Andrzeja Zawadzkiego *Literatura a myśl słaba*¹?

Dobrym, niezwykle prostym i nierzadko bardzo satysfakcjonującym estetycznym ćwiczeniem będzie oglądanie filmów, w których gra komediowy aktor amerykański – Bill Murray. Fenomen tego artysty, jego *licentia poetica* czy raczej *modus operandi*, powielany w każdym filmie, prosto uchwycić. Otóż swoim scenicznym zachowaniem, dykcją, spojrzeniem sugeruje tylko jedno – dużo ważniejsze niż psychologiczne niuanse kreowanej postaci – że on, Bill Murray, jest bardzo zmęczonym, apatycznym, acz niepodpadającym na zdrowiu i ataktycznie zadowolonym, kompletnie wyluzowanym „gościem”, który z olbrzymim dystansem, czasem wręcz irytującą nonszalancją, traktuje swe aktorskie obowiązki. Ciężko niekiedy odróżnić, czy Murray jeszcze gra zblazowaną postać, czy też gra siebie jako zblazowanego aktora grającego jakąś tam postać, czy też nic nie gra, bo po prostu mu się już nie chce. Owo „wyluzowanie”, jak *notabene* tłumaczy się niekiedy przewodni u późnego Heideggera termin *Gelassenheit*, wytwarza nakładające się dystanse, nadgryzające sztywne określoności podmiotu grającego i granego, niwelując tym samym w ogóle możliwość referencyjnego odniesienia znaczącego do znaczonego. I, co ważne, nie ma w tym żadnej łzawej „biograficzności” czy pom-

¹ A. Zawadzki *Literatura a myśl słaba*, Universitas, Kraków 2009.

patycznej walki z materią artystyczną, żadnych tanich chwytów w stylu: „bo ona ma problemy w życiu osobistym” czy silenia się i przemaganie, aby ukazać prawdę sztuki jako „naśladowania”; wręcz przeciwnie – jest jakby przygaszone, choć jednak nieodwołalne schodzenie z drogi przytaczającej masie imperatywów aktorskiego warsztatu. Tak więc zarówno subtelna dialektyka, jak i czarująca finezja takiego podejścia polega na tym, że ostatecznie to, co percypuje widz, jest przedziwną, paradoksalnie jednorodną mieszaniną totalnego, „nicościującego” luzu aktora, który gra o d n i e c h c e n i a, i tym wyraźniej rysującego się na tym tle konceptu, zawartego w scenariuszu, a dotyczącego „esencji” granej postaci. Za jednym zamachem bezpośrednio doświadczamy dwóch sprzecznych komunikatów – kreacji aktorskiej i kreacji aktora. Innymi słowy – każda grana przez Murraya postać (a, co akurat w tym kontekście istotne, bardzo często są to postacie archetypicznie ojcowskie) jest o raz u „osłabiana” w sensie ściśle filozoficznym. Staje się ona rozlatującym się, luźnym strzępkiem pomysłu na postać, która w „wyluzowującej” maestrii „Melancholika z Wilmette (Illinois)” zatracą swą sztywność, wyrazistość i jędrność na rzecz płynności, niemalże eteryczności, aż do kompletnego rozluźnienia i zaniku. A jednak nawet wtedy, kiedy owa postać staje się dla nas jedynie transparentnym pretekstem dla niemrawych, autoironicznych popisów Murraya, on wciąż ją nekromantycznymi prawie mocami ożywia i widzimy oto widmowy, osłabiony, tragikomiczny półprodukt aktorski, który jednak potrafi na tyle się jeszcze skupić, aby prowadzić – co prawda, lekko halucynacyjną – narrację o własnym życiu, przekazując smutną prawdę o człowieku późnej nowoczesności.

Jednym słowem – komediant Bill Murray to mistrz „słabego” aktorstwa, artysta kresu metafizyki. Ciężko jednak sobie wyobrazić, aby mógł zagrać główną rolę w filmowej biografii – gdyby się ktoś o taką pokusił – Heideggera, z tej prostej przyczyny, że w dziełach niemieckiego filozofa, w przeciwieństwie do filmów Murraya, brakuje tego, co zabawne, ironiczne, tak bardzo są one oczyszczone z wszelkiej „niepowagi”.

Za tą „nieśmiesznością” kryje się być może pewien zasadniczy problem z „myślą słabą”, odwołującą się do heideggeryzmu jako do źródłowej matrycy. Wydaje się bowiem, że owa deklaratywna słabość jedynie maskuje – i to niezbyt szczelnie – powagę czystej przemocy, zdradzającą powinowactwo z tendencjami tzw. teorii metafizycznych, owe, jak pisała Agata Bielik-Robson, „jałowe wygasanie: pozorne afirmatywne *Gelassenheit*, w której ukrywa się bierno-agresywne Nie”²?

2.

Specyfiką książki *Literatura a myśl słaba* jest to, że bez problemu daje asumpt do postawienia tego typu pytań. By bliżej je rozważyć, przyjrzymy się rekonstrukcji „myśli słabej”, jakiej dokonuje Andrzej Zawadzki w pierwszej z czterech części

² A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2008, s. 416.

swojej książki, części najbardziej „filozoficznej”, i – czego nie ukrywam, w związku z tym najbardziej interesującej.

Wedle Zawadzkiego, który podąża tutaj wiernie za uwagami Vattimo (choćby z eseju *Dialektyka, różnica, myśl słaba*³), kluczowym pojęciem myśli słabej jest *Verwindung*. Możliwość zrozumienia jego bogatej treści oparta jest na polemicznym kontekście, w jakim słowo to się pojawia u autora *Końca nowoczesności* – chodzi o rzekomo definiujące myśl dialektyczną pojęcie *Überverwindung*. Zatem „myśl słaba” kształtuje się poprzez pewien *agon*, na który wstępuje, aby „przeboleć” spekulację.

Jednak Zawadzki zaczyna swą rekonstrukcję od skrótowego omówienia myśli rumuńskiego filozofa Constantina Noiki i dopiero później zajmuje się samym Vattimo i *Verwindung*. Jak się wszakże okazuje, w ujęciu badacza, sam Noika ma również pewien fundamentalny problem z dialektyką. Zasadniczo „Koncepcje Noiki oraz Vattimo wyrastają z tych samych źródeł: dialektyki i filozofii Heideggera” (s. 51). Wpływ Heideggera sam w sobie jest już wpływem „myśli słabej”. Natomiast przed popadnięciem w „silne” kategorie dialektyczne ontologię bytu osłabionego – subtelnie rozpisaną na sześć modalności – chroni przede wszystkim

koliste rozumienie dialektyki, poszerzające ją o zdobycze hermeneutyki, dalej, autonomiczne traktowanie słabości i wybrakowania bytu, które nie jest tylko etapem na drodze do jakiegoś ostatecznego spełnienia, a także wydobywanie myślowego potencjału *întru*, ukazującego bogatą ontologiczną sytuację, która mieści w sobie statykę i dynamikę bytu, zamknięcie i otwarcie, jasną i mroczną stronę jako jego integralne składniki. (s. 56)

Zatem trzy strategie – koło hermeneutyczne, spostonowanie „ostatecznego spełnienia” oraz kategoria *întru* – ratują filozofię Noiki, niczym siatka bezpieczeństwa, przed stoczeniem się w dialektyczność. Problem polega na tym, że wszystkie je można interpretować jako przynależne do mechanizmów samej myśli dialektycznej. O „kolistości” rozumienia pisał już Fichte, autonomię fragmentaryczności postulował Kierkegaard, wieloznaczność *întru* jako „w bycie” i „ku bytowi” łatwo oddać heglowskimi terminami „w sobie” i „dla siebie”, organizującymi wywód *Fenomenologii ducha*. Czyżby zatem myśl słaba była wobec dialektyczności bezbronna?

Sens takiego podejścia uwidacznia się jednak pełniej, kiedy przejdziemy na grunt koncepcji Vattimo i zajmiemy się wspomnianą już kluczową kategorią. Zresztą, sam Zawadzki poświęca temu ostatniemu znacznie więcej uwagi niż rumuńskiemu heideggerystcie.

Czym jest zatem *Verwindung*? Omawiając kryzys humanizmu w *Końcu nowoczesności*⁴, Vattimo powołuje się na zbiór fragmentów z lat 1936-1946, które Heidegger zebrał w rozprawce *Przewycięzenie metafizyki* i opublikował w zbiorze

³ G. Vattimo *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. A. Zawadzki, M. Surma, „Teksty Drugie” 2003 nr 5.

⁴ Por. G. Vattimo *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006, s. 35.

*Odczyty i rozprawy*⁵ w 1954 roku. Pisze tam: „metafizyka wydarza się z samego bycia, a jej przewyciężenie [*Überverwindung*] wydarza się jako zwiniecie [*Verwindung*] bycia”⁶. „Słaba” interpretacja tego fragmentu odchodzi od oryginalnego sensu na rzecz nieco innego, mniej, jak się zdaje, konfrontacyjnego myślenia o „przewyciężaniu” czegokolwiek. Również intencja polskiego tłumacza, oddającego *Verwindung* przez „zwiniecie”, nie pokrywa się z intuicjami Vattimo. Jak pisze w związku z tym Zawadzki:

Myślenie w kategoriach *Verwindung* pozostaje więc z przeszłością, tradycją filozoficzną i kulturową w dwuznacznych relacjach przynależności i nieprzynależności, ciągłości i zerwania czy też, jak mówi sam Vattimo, podjęcia i zniekształcenia. Zakłada pewien specyficzny stosunek do tego, co zastane, polegający na nieuchronnym uwikłaniu w to, co pozostawia się za sobą, i na godzeniu się z tą kondycją. (s. 99)⁷

Tak rozumiane *Verwindung* to „przeboleń” tego, co dane w tym sensie, że nie ma w nim uwolnienia, a raczej, jak pisze Zawadzki, „pogłębienie” go, ze świadomością, że nic innego nie mamy⁸. Oczywiście, na poziomie deklaracji *Verwindung* jest według badacza silnie przeciwstawione rzekomo dialektycznemu mechanizmowi *Überverwindung*⁹. W tym drugim mamy do czynienia z „formą dialektyki, nawołującą do przekroczenia zdegenerowanej kondycji w imię mającego się dokonać w przyszłości zniesienia alienacji” (s. 106-107), tzn. z anihilacją tego, co dane, na rzecz wypracowania nowej, autonomicznej formuły, w ramach której stopnie poprzednie są odrzucane jako martwe i „nie-istotne”. Takie odczytanie myśli dialektycznej (inspirowane – jak sugeruje Zawadzki – *quasi*-marksistowskimi poprawkami Sartre’a), które zawęża ją do przywoływanego rozumienia *Überverwindung*, niewiele ma jednak wspólnego z rzeczywistym *ruchem* dialektycznym. Przede wszystkim w dialektyce kluczowym pojęciem nie jest pojęcie *Überverwindung*, tylko oczywiście *Aufhebung*. I w tej sytuacji nie trzeba powoływać

⁵ Por. M. Heidegger *Przewyciężenie metafizyki*, w: *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 65-93.

⁶ Tamże, s. 66.

⁷ Jak dodaje dalej, „ta gra przynależności i nieprzynależności, tożsamości i różnicy” znamieną dla *Verwindung* jest dobrze widoczna w dwuznacznym statusie współczesnego dzieła sztuki, który, jak pisze Vattimo, polega na nieustannym, autoironicznym kwestionowaniu własnych reguł i problematyzowaniu własnego statusu, na cytowaniu, parodiowaniu, pastiszowaniu, prze-pisywaniu tradycji”. Warto wciąż mieć z tyłu głowy stwierdzenie, że „autoironia, parodia i pastisz” to cechy charakterystyczne dla myśli, wywodzącej się z namysłu Heideggera nad metafizyką...

⁸ Por. też. G. Vattimo *Koniec nowoczesności*, s. 160-161, gdzie włoski filozof odnosi się już do *Identyczności i różnicy* Heideggera, ale wciąż podkreśla pośredni charakter *Verwindung*.

⁹ Widzieliśmy, że u samego Heideggera ich stosunek nie był tak klarownie antagonistyczny.

się na Adorno czy choćby Kierkegaarda, wystarczy sam Hegel, kiedy w *Nauce logiki* pisze wyraźnie, że:

Zniesienie ma w języku niemieckim podwójne znaczenie; znaczy ono tyle co zachować, utrzymać, ale zarazem także tyle, co kazać czemuś przestać być, położyć czemuś kres. [...] Myślenie spekulatywne z radością znajduje w języku słowa, które w sobie samych mają spekulatywne znaczenie.¹⁰

Zniesienie, znosząc, neguje bezpośredniość, czyli silną, bezzałożeniową obecność tego, co negowane, wtłaczając to coś, czymkolwiek by było, w kontekst licznych, głównie dziejowych, zapośredniczeń *Bildung*. W tym sensie nawet heglowska dialektyka, jak pisał Nancy, „rozwiązuje wszelką substancjalność”¹¹, tzn. wszelki, mocno metafizycznie pojmowany *hypokeimenon* (rozwiązuje, czyli osłabia, a nie niszczy). W zniesieniu nie ma śladów „przezwyciężenia” – samo zniesienie jest zapracowaną, tzn. negatywnie określoną afirmacją tego, co skończone. Oczywiście, u samego Hegla (a jak wspominaliśmy, także u Heideggera – stąd brak u niego „autoironii, parodii i pastiszu”) metafizyczne *Überverwindung* również funkcjonuje, jako moment mechaniki pojednania (*Versöhnung*)¹², ale trzeba naprawdę nieźyciowej, s i l n e j interpretacji, aby całą dialektykę – niezwykle dwuznaczną i problematyczną, tzn. „osłabioną” – zredukować właśnie do jej puryfikacyjno-pojednawczych aspektów.

Wniosek zatem nasuwa się sam. Jak pisze Zawadzki, „myśl słaba jawi się tu jako swoista *via media*, łagodząca «mocną» opozycję pomiędzy dyskursem nowoczesności i ponowoczesności” (s. 100). Tak rozumiana myśl słaba jest ściśle dialektycznym zapośredniczeniem, w którym opalizuje przeszłość i aktualność jako nierozdzielny spłot, chiazm wyznaczający „rzuceniową”, skończoną, śmiertelną, nieabsolutną w bezpośrednim sensie, kondycję ludzką. *Verwindung*, pomimo całej otaczającej go elegijno-nostalgicznej retoryki zmierzchu metafizyki nie jest terminem, który pozwalałby „wyzwolić się” od struktur myślenia dialektycznego, raczej – a jak pokazuje Zawadzki, w ujęciu Vattimo zupełnie świadomie – utwierdzałby zależność przez swą nawet zbyt prostą synonimiczność z pojęciem *Aufhebung*.

Cała metaforyka heglowska nastawiona jest na „zmiekczenie” klasycznych pojęć metafizyki, na ich „rozbijanie”, „rozpłynięcie”, „rozruszanie”. Dlatego też epikańska myśl słaba musi nieustannie się z nią konfrontować. Tak jest w przypadku

¹⁰ G.W.F. Hegel *Nauka logiki*, t. 1, przekł. A. Landman, PWN, Warszawa 1967, s. 135.

¹¹ J.-L. Nancy *Hegel. The restlessness of the Negative*, trans. J. Smith, S. Miller, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2002, s. 5.

¹² Por. na przykład sens zanikania tego, co jednostkowe, w *Przedmowie* do „wcześniejszej” *Fenomenologii ducha* (G.W.F. Hegel *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 2002, s. 40) i we wstępie do „późnych” *Wykładów z filozofii dziejów* (tegoż *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, wstęp T. Kroński, Warszawa 1958, s. 50).

nie tylko *Verwindung*, ale i jej dwóch pozostałych, kluczowych – wedle Zawadzkiego, referującego poglądy Vattimo – terminów: *Andenken* i *pietas*.

Andenken jest kolejnym pojęciem ze słownika Heideggera. To, jak pisze autor, myślenie jako „rozpamiętywanie”, „przekonanie, że skoro wszelkie wartości i systemy sensu są tworem ludzkim, to są nam bliskie i drogie jako pamiątka, ślad z przeszłości, nie należy ich więc odrzucać jako błędnych i niepotrzebnych już dłużej «przeżytków», lecz dbać o nie, pamiętać o nich, zachowywać je, traktować z troską i pieczołowitością” (s. 108-109). Takie podejście do jedynego dostępnego jednostce „materiału” myślenia – do tradycji, przeszłości – które nie unieważnia w niej niczego w imię doskonalszej terażniejszości czy triumfującej przyszłości, traktując ją jako rozległą sferę równoważnych sensów, z których każdy zasługuje na uwagę, na swą małą, perspektywiczną „prawdę”. Oczywiście, tutaj znowu pojawia się negatywne odwołanie do heglowskiego pojęcia *Errinerung*: „To ostatnie ma charakter metafizyczny, ponieważ jego istotą jest uwewnętrznianie, czyli zawłaszczanie tego, co zewnętrzne wobec podmiotu w procesie dochodzenia przez ducha do absolutnej samowiedzy” (s. 112). Jasne jest, że taka interpretacja myśli dialektycznej pozwala na przeciwstawienie *Andenken* i *Errinerung*. Problem polega na tym, że znowu jest to interpretacja powierzchowna i tendencyjna. Jak pisze dalej Zawadzki, jej istotą jest traktowanie heglizmu (*via* marksizm) jako „porenesansowego nurtu klasycyzującego, dążącego do ideału ludzkości pogodzonej ze sobą totalności, pełni, i wyrażający się najpełniej w Heglowskim ideale sztuki klasycznej, godzącej całkowicie treść i formę, to, co wewnętrzne i to co zewnętrzne” (tamże). Jeśli jednak rozpamiętujemy heglowską estetykę, to powinno nam przyjść na myśl przeciwstawienie utraconej utopii sztuki starożytnej i tego, co nam dane tu i teraz – sztuki romantycznej, której spełnieniem jest dramatyczne niepokodzenie formy i treści jako wyraz kondycji człowieka już nowoczesnego¹³. Heglowska totalność nie jest zniesieniem alienacji człowieka, lecz jedynie przystaniem na nią na warunkach dyktowanych przez rozum (innymi słowy – Hegel to jednak nie Marks). Wspominanie tej zasadniczej alienacji, *Entfremdung* tożsamej z samą przedmiotowością, *Entäusserung*¹⁴, wyznacza słabo dialektyczną kategorię *Andenken*, która, wedle Zawadzkiego, jest, podobnie jak *Verwindung*, „płaszczyzną porozumienia i mediacji” (s. 109). Pośredniość zarówno *Verwindung*, jak i *Andenken*, ich kontekstowe osadzenie w horyzoncie *Aufhebung* i *Errinerung*, sprawia, że niejasna staje się treściowa kateksja formuły „myśl mocna” (por. s. 234). Co „osłabia” myśl słaba? Jeśli strukturalnie przynależy ona do dialektyki – nawet jeśli akcentuje w niej monet negatywności – to gdzie szukać tego, co mocne, tzn. zupełnie niedialektyczne? Paradoksem samej spekulatywności jest właśnie to, że własnego wroga ma

¹³ G.W.F. Hegel *Wykłady z estetyki*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1964, s. 132-137.

¹⁴ Por. M.J. Siemek *Marksizm jako filozofia*, wstęp do: G. Lukács *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, przekł. M.J. Siemek, PWN, Warszawa 1988, s. XXXV.

ona jedynie w sobie samej, zatem, jeśli nasze sugestie są słuszne, myśl słaba może osłabiać jedynie samą siebie, nie przyzwalając na ukryte w niej „mocne”, „nieironiczne” tendencje (co samemu na przykład Heideggerowi przychodziło – jeśli w ogóle się ziszczało – z trudem). Będziemy jeszcze wracać do tej problematyki poniżej.

Ostatnim pojęciem, już nie Heideggerowskim, jest *pietas* (której, co znamienne, zarówno Vattimo, jak i Zawadzki poświęcają najmniej miejsca). „Jest ono miłością do wszystkiego, co żyje, i do jego śladów, pozostawionych i odziedziczonych z przeszłości” (s. 115). Ale jest ona nie tylko pełnym czułości stosunkiem do śladów życia, lecz także jedyną płaszczyzną, na której ślady jako ślady w swej „wszystkości” mogą się uobecniać i być podtrzymywane w trwaniu – jest to więc płaszczyzna słaba, zależna od naszego nastawienia, ale też słaba w tym sensie, że jest miejscem ukazywania się tego, co słabe. Jest więc całością splecioną z tego, co znikome, resztkowe, połowiczne, niedokończone. I zgodnie z zaproponowanym schematem odczytania pierwszego rozdziału książki Zawadzkiego, pojęcie to ma swój odpowiednik w tradycji dialektycznej. Tym czymś jest – jak pisał Gadamer, „dialektyczny hermeneuta”¹⁵ – „to, co spekulatywne” jako „czysta struktura samego przechodzenia”¹⁶, jako „przestrzeń [...], tak jak język, w sposób aktywny obecna we wszystkim, co istnieje”¹⁷. Struktura przechodzenia poszczególnych skończoności w siebie, czyli wzajemność, wyznaczająca „śladowość” wszystkich elementów świata, to nic innego jak miłość, czyli żywy stosunek owych śladów do nas i do siebie nawzajem, ich względem siebie afirmatywne przepadanie i utwierdzanie się przez to w skończoności. To właśnie tak rozumianej *pietas* bliżej do heglowskiej koncepcji ducha obiektywnego niż, jak sugeruje za Vattimo i Gadamerem Zawadzki, pojęciu *Andenken* (s. 109). A tym, co, jak się zdaje, przesłania „obiektywno-duchowy” aspekt miłości wzajemnej, *pietas*, jest umieszczanie jej w przez autora w kontekście religijnego zwrotu Vattimo (na przykład s. 115).

W powyższej, dialektycznej rekonstrukcji myśli słabej, opartej na reinterpretacji trzech jej kluczowych terminów, nie chodziło o to, aby pokazać, jak za sprawą kilku, niekiedy marginalnych terminów¹⁸, da się wyzyskać spekulatywność filozofii końca nowoczesności. Z dużo lepszym skutkiem i w sposób zdecydowanie bardziej dogłębny problematykę tę ujmuje w swojej książce na przykład Małgorzata Kowalska¹⁹. Tym, co nam leżało na sercu, była raczej taka próba odczytania

¹⁵ H.-G. Gadamer *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja*, w: tegoż *Język i rozumienie*, wyb., przekł. i posł. P. Dehnel i B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 153.

¹⁶ H.-G. Gadamer *Idea logiki Heglowskiej*, w: tamże, s. 60

¹⁷ Tamże, s. 70.

¹⁸ Por. G. Vattimo *Koniec nowoczesności*, s. 153.

¹⁹ M. Kowalska *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille’a do Derridy*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000.

niektórych wywodów Andrzeja Zawadzkiego, aby uchwycić samą atmosferę – umiejętnie, choć może nie do końca świadomie przez autora podsycaną – tego, co dialektyczne (tego, co słabo-mocne), a co pozwoli nam z nieco większą samoświadomością odnieść się do kolejnych rozdziałów jego książki.

3.

Tym, co myśl słaba ma szczególnie na uwadze i co za pomocą swych struktur percypuje, jest nihilizm. Nihilizm zaś to „obecność niczego», to, że byt już więcej nie jest. Dzieje bycia, metafizyki i nowoczesności to właśnie – tak jak u niemieckich mistrzów Vattimo – historia nihilizmu jako osłabienia, «rozpuszczenia się» mocnej wersji bycia i mocnych kategorii metafizycznych” (s. 120-121). Nihilizm jest więc po prostu inną nazwą dla ontologicznej słabości, która w epoce późnej nowoczesności stała się ewidentna. Warto w tym miejscu przywołać pewną uwagę cytowanej już autorki. Komentując problematykę nihilizmu, Bielik-Robson przywołuje słynną dyskusję między Derridą a Foucaultem dotyczącą historycznego osadzenia pojęcia „szaleństwa”²⁰. Komentuje ją zaś w następujący sposób:

Nietzsche mówi, że Bóg umarł, ale wydaje się wątpliwe, by ta karykatura boskości, jaką ma na myśli, mogła być kiedykolwiek zaistnieć: Bóg absolutnie pewny swego, który nie zna wątpliwości Szatana, okrutnie władczy *noboddady* z wizji Blake’a. Podobnie jak i wszystko, co sobą zbiorczo symbolizuje: niewzruszone *Cogito*, doskonały Rozum, w pełni samoobmyślany Podmiot. Tu przypomina mi się esej Derridy na temat książki Michela Foucaulta, „*Cogito*” i *historia szaleństwa*, gdzie Derrida podaje w wątpliwość krytyczną wartość idei „nowożytnego gestu wykluczenia”, pokazując, że bliskość szaleństwa towarzyszy każdemu *Cogito* od zawsze i że każde wykluczenie jest w istocie tylko aktem potwierdzenia tego kłopotliwego sąsiedztwa. Nihilizm nie byłby wówczas tylko historyczną kondycją pysznego człowieka po upadku jego śmiałych ideałów, ale wiecznym zagrożeniem, które kryje się w cieniu każdej konstrukcji: groźbą rozsypki wpisaną w sam projekt Wieży Babel.²¹

Co wynika z tego ujęcia? Tak, jak ciężko dostrzec demarkację między myślą słabą a myślą dialektyczną, jeśli za kryterium weźmiemy rzeczone pojęcia (*Verwindung*, *Andenken*, *pietas*) tak też biorąc za kryterium nihilizm, ciężko dostrzec granicę między nowoczesnością a późną nowoczesnością, a nawet między tą ostatnią a czasami, w których powstały pierwsze projekty metafizyczne. Metafizyka jako nihilizm, co skądinąd przyznaje sam Zawadzki, nie jest „siłą destrukcyjną, zagrażającą

²⁰ Por. J. Derrida *Cogito i „Historia szaleństwa”*, przeł. K. Kłosiński, w: tegoż *Pismo i różnica*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004 oraz M. Foucault *Moje ciało, ten papier, ten ogień*, w: tegoż *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przekł. i wstęp D. Leszczyński i L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 2000.

²¹ A. Bielik-Robson *Nasza mała destabilizacja. O nietzscheanizmie nieustraszonym, na marginesie książki Michała Pawła Markowskiego „Nietzsche, filozofia interpretacji”*, w: tejże: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Universitas, Kraków 2008, s. 143.

z zewnątrz porządkowi europejskiej kultury”, lecz przeciwnie „cechą immanentną, która przejawia się w jej dziejach i rządzi jej rozwojem” (s. 123). Ale jeśli nihilizm przynależy z istoty wszystkim silnym kategoriom myślowym Zachodu, to są one już zrazu przezeń „osłabione”, tzn. metafizyka zawsze była już słaba (dialektycznie słaba).

Pomijając liczne konsekwencje takiego ujęcia, warto podkreślić jedną, wynikającą z samej lektury książki Zawadzkiego. Na pierwszy rzut oka dziwić może bowiem, że rozdział drugi, dotyczący pojęcia „śladu” – pojęcia, które autor chce wykorzystać jako punkt przecięcia dla wielu tendencji obecnych w myśli słabej – ogranicza się głównie do Platona. Dlaczego to ojciec założyciel metafizyki, ten, od którego, wedle Heideggera, w ogóle rozpoczynają się dzieje zapomnienia bycia i triumfu „przed-stawienia”, jest u Zawadzkiego patronem „śladowości”? I jak w ogóle ta słabo ontologiczna kategoria może odgrywać jakąkolwiek rolę u jednego z najsilniejszych metafizyków? Odpowiedź teraz jest prosta – każda metafizyka jest już wyrazem własnego kryzysu, schyłkowość jest jej przynależna jako główna cecha. Nihilizm to nie fenomen nowoczesny, to fenomen charakterystyczny dla samego myślenia, które od zawsze miało charakter „negatywności” (potwierdza to w pewnym sensie sam Zawadzki pisząc o zawsze-już-obecnym „kryzysie podmiotowości” – s. 228; por. niżej). Platon jest w tym samym stopniu myślicielem „osłabionym” przez samą negatywność myślenia, co Kartezjusz, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Vattimo, Foucault etc. Podważa to oczywiście prostą dziejowość zapomnienia bycia – ale czy jest to idea, na której myśli słabej mogłoby „mocno” zależeć?

Wracając do samego Platona – w *Literaturze a myśli słabej* mamy do czynienia z ciekawą, podkreślającą złożoność i wieloznaczność interpretacją występującego u niego pojęcia *mimesis*. I nie powinno już dziwić, że interpretacja ta rozgrywa się w triadach.

U Platona pierwsze znaczenie *mimesis* wiąże się z jego koncepcją naśladowania, przedstawioną w *Państwie*. Zawadzki nazywa je „*mimesis* partycypacji” (s. 173). Jak pisze dalej „*mimesis* to tworzenie czy też wytwarzanie rzeczy nie-naturalnych [...], które podszywając się pod *fysis*, zakrywają jej obecność, uniemożliwiając jej pełną manifestację” (s. 179). Takie postawienie sprawy – naśladowanie jako podstawianie kopii pod oryginał, przesłanianie bytu przez iluzyjne, podstępne imitacje, jest podstawą platońskiej krytyki *mimesis* i jej całkowitego odrzucenia na gruncie ontologii tego, co obecne i prawdziwe. Ale obok owej „*mimesis* partycypacji” Zawadzki dostrzega jeszcze inne rozumienie tego terminu. W *Sofiście* bowiem stanowisko Platona nie jest tak jednoznaczne. Zmienia się przede wszystkim perspektywa – z metafizycznej na epistemologiczną. Nie chodzi już o ontyczny status wytworów naśladownictwa, ale o nasz poznawczy stosunek do nich. I z tego punktu widzenia naśladowanie zostaje w jakiejś mierze docenione. *Mimesis* skutkuje ostatecznie powstaniem tworu, który określony jest mianem *symploke* – spłot, połączenie. W *symploke* na zasadzie *agonu* zjednoczone są dwa aspekty naśladownictwa – element zarówno podmieniania rzeczywistości, charakterystyczny dla *mimesis* partycypacji, jak i odwzorowywania jej na sposób asymptotycznego zbliżania się do

prawdy, tzn. tworzenie wiernych podobizn (w horyzoncie możliwości tworzenia podobizn zakłamanych, iluzyjnych, fantastycznych). Uwidacznia się tutaj pojęcie „*mimesis* jako *eikastike techné*” (s. 190) czyli „rzetelnego naśladowania, odtwarzania pierwowzoru” (tamże). W ten sposób inne rozumienie *mimesis* – jako *mimesis* podobieństwa – staje się antynomicznym splotem, w którym obecne są zarówno tendencje wrogie platońskiej wizji świata, jak i takie, które Platon akceptuje. Dwuznaczność *eikastike techné* każe Zawadzkiemu poszukiwać u Platona takiej formuły *mimesis*, w której nie byłoby już niejasnej oscylacji między odrzuceniem a afirmacją, a jednocześnie dałoby się uniknąć dogmatycznej metafizyki, charakterystycznej dla *mimesis* partycypacji. Znajduje ją w *Teajtecie*, w kontekście opisu mechanizmu zapamiętywania. Obecna tam wedle Zawadzkiego koncepcja *mimesis* śladu – trzecia, najbardziej problematyczna forma platońskiej mimetyczności – ma już w pełni niemetafizyczny wydźwięk. W niej bowiem nacisk położony jest na zerwanie w śladowości samego śladu z możliwością bezpośredniego uobecnienia tego, co prawdziwe, absolutne itp. Ślad jest tą resztką, która pozostaje, a jednocześnie – dla nas, jako odbiorców – jest czymś uprzednim wobec tego, co ślad pozostawia (por. s. 195), a wręcz to coś warunkuje (przynajmniej w płaszczyźnie poznawczej). W ten sposób w śladzie uwidacznia się jego niesamoistość (por. s. 194), ale jednocześnie s k o ń c z o n a autonomia. Ma on więc typowo pośredni, mediacyjny (dialektyczny) charakter (obecny również, choć w innych znaczeniach, w poprzednich koncepcjach *mimesis*): „Tkwi to niejako w samej ontologii procesu naśladowania, w który *de iure* wpisana jest sytuacja zapośredniczenia i mediacji, wynikająca z niemożliwej do pokonania bytowej różnicy między naśladowanym a naśladowującym” (s. 203). Ślad jest więc obecnością nieobecności i jako taki jest właśnie tym, co dialektycznie wiąże jałową antynomię „obecność-nieobecność” w produktywny, autonomiczny, idiomatyczny, z n a c z ą c y fenomen (tego „pozytywnego” momentu brakowało w *mimesis* podobieństwa).

Mimesis śladu, wyraźna antycypacja myślenia słabego, rozgrywana jest na trzech poziomach – odcisku (*typos*), resztki (*ichnos*) i znaku (*semeion*). W nich wszystkich, choć w nieco odmienny sposób, manifestuje się to, co dla samego Zawadzkiego jest stawką jego, w dużej mierze spekulatywnej, propozycji teoretycznej:

Po pierwsze, w samą strukturę naśladowania wpisana jest interpretacja. Po śladach nie tylko się kroczy czy następuje w sensie fizycznym i literalnym, lecz także odczytuje się je [...]. Po drugie, naśladowanie ma charakter otwarty i nieskończony, jest nieustannym szukaniem i dążeniem. Wydaje się więc, że tak pojęta koncepcja naśladowania pozwala wykroczyć poza opozycję (pełnej) obecności i (całkowitej) nieobecności, bowiem ten, kogo naśladowujemy czy też to, co naśladowujemy, zawsze jest jakoś nam dane, stanowi horyzont naszych pragnień, lecz horyzont zawsze wymykający się i skrywający, niemożliwy do całkowitego ogarnięcia, uobecnienia, przedstawienia, zastąpienia. (s. 204)

Tak koncepcja naśladowania pozwala Zawadzkiemu z wypracowanej właśnie perspektywy „*mimesis* śladu” jako *typos*, *ichnos* i *semeion* opisać podstawowe światodectwo osłabienia metafizyki w myśli postnowoczesnej, czyli kryzys pojęcia „podmiotu”. To gwałtowne przejście od Platona do filozofii XIX i XX wieku nie prze-

szkadzka właśnie o tyle, o ile zgodzimy się z wcześniejszymi ustaleniami co do natury samej metafizyki jako zawsze uwikłanej we własne zniesienie (*Aufhebung/Verwindung*). Podmiotowość bowiem, niejako od momentu własnego wypowiedzenia (s. 228), nie tylko konfrontuje się z rzeczywistością o charakterze śladu, przez co, pozbawiając się trwałego oparcia w obecności przed-stawienia, musi nieustannie afirmować płynność, zanikanie, fragmentaryzację, rozbitcie itp. świata. To sam podmiot jest niczym innym jak śladem, pozostawionym przez nie wiadomo kogo i nie wiadomo kiedy – jak u Lévinasa, do którego zresztą Zawadzki się często odwołuje (por. na przykład s. 207). Egoistyczne, wsobne Ja musi w końcu doświadczyć desubstancjalizującej traumy, związanej z an-archiczną i dia-chroniczną Innością, ukazującą się ostatecznie jedynie w śladach, w relacji twarzą-w-twarz.

Ślad zatem, od zawsze (tzn. od Platona) obecny w myśli zachodniej, jest punktem jej załamania, wyrwą, która nigdy nie pozwoliła żadnej metafizyce bezpiecznie spocząć, deregulując ją i domagając się ponownego przemyślenia samej tej myśli.

4.

Ale opis „świata jako śladu” i „podmiotu jako śladu” ma, oprócz walorów czysto filozoficznych, służyć za hermeneutyczny paradygmat przy interpretacji literatury na sposób „słaby”.

W trzecim rozdziale książki poszukiwanie „śladowości” bądź jako metafory, bądź jako generalnej strategii pisarskiej, Zawadzki ogranicza w zasadzie do twórczości trzech polskich artystów – Bolesława Leśmiana, Witolda Gombrowicza i Tadeusza Różewicz. Trochę żal, że o innych (Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk etc.) wspomina jedynie na marginesie, a na przykład o książkach Doroty Masłowskiej – prawdziwe późnonowoczesnej autorki – w których śladowość znaku (*semeion*) staje się w ogóle głównym bohaterem narracji, nie mówi nic. Nie należy jednak czynić z tego jakiegoś fundamentalnego zarzutu – cały ten rozdział ma ewidentnie charakter ilustracyjny, pokazując na kilku przykładach, jak prezentuje się „myśl słaba” w działaniu (choć kryterium doboru tych przykładów można uważać za dość powierzchowne). Warto więc zatrzymać się przy nim tylko przez chwilę, koncentrując się jedynie na momencie, w którym pojawia się jakiś interesujący aspekt „słabości”.

Sam Zawadzki pisze, że świadomy jest zarzutów, iż „osadzanie myśli Gombrowicza w kolejnym kontekście filozoficznym czy też kulturowym [...] jest zabiegiem jałowym, o wątpliwej wartości poznawczej” (s. 286), a w twórczości Różewicza śladowość, rozumiana przede wszystkim jako resztki i odciski (s. 307) odgrywa tak wielką rolę i to na różnych poziomach (s. 295-296), że pełny jej opis, w którym uchwycić by można wszystkie jego niuanse, wydaje się, z racji rozproszenia problemu, wręcz niemożliwy. Pozostaje zatem najbardziej syntetyczne ujęcie – wykładnia wiersza *Śnieg* Bolesława Leśmiana. I znowuż, nie chcąc się wikłać w interpretacyjne subtelności, chcemy zwrócić uwagę na jedną tylko rzecz.

Wiersz Leśmiana, jak pisze Zawadzki, jest „kolejnym wariantem motywu powrotu do dzieciństwa czy młodości, utworem opowiadającym o [...] próbie odzyskania siebie samego sprzed wielu lat” (s. 272), jednakże „pod tą pierwszą i niewątpliwie istotną dla lektury warstwą narracyjną tkwią znaczenia inne, odnoszące się przede wszystkim do kwestii śladu” (tamże). Ślad ten jest interpretowany przez autora „jako sposób przejawiania się nieobecnej Rzeczy na powierzchni przedmiotów i zjawisk” (s. 279). Owa Rzecz, Lacanowskie *das Ding*, jest czymś, co skrywa się w tajemniczym domu, do którego, przez pokryty śniegiem świat, doszedł we wspomnieniach podmiot liryczny wiersza. Oczywiście, kiedy Zawadzki chce określić stosunek pomiędzy śladem, jaki Rzecz pozostawiła na oknie domu, a samym *das Ding*, wciąż posługuje się metaforą pośredniości, mediacji, oscylacji – ślad to obecność nieobecności Rzeczy:

oto podwójny paradoks śladu: nie jest on Rzeczą, lecz tym, co postaje po zawsze nieobecnej Rzeczy; nie jest przedstawieniem, lecz tym, co wszelkie przedstawienie umożliwia i co jest uprzednie wobec jakiegokolwiek porządku przedstawienia. Jest on czymś pośrednim między bytem a niebytem, rzeczą a jej reprezentacją, czystą tożsamością a czyśtą różnicą, tym, co podmiotowe, a tym, co wobec podmiotu inne. (s. 280)

Istnieje jednak tutaj wyczuwalne ryzyko, ryzyko tkwiące w wewnętrznych napięciach „myśli słabej”, o których autor milczy, a przez to milczenie wcale nie neutralizuje, a wręcz eskaluje owe napięcia. Chodzi o ryzyko substancjalizacji Rzeczy, substancjalizacji nieobecności. Przywołanie w tym kontekście Lacana jest znamienne. Oczywiście, wiele interpretacji francuskiego psychoanalityka sugeruje wyrażnie, że „Realne nie jest transcendentnym pozytywnym bytem, trwającym gdzieś ponad symbolicznym porządkiem niczym niedostępne, twarde jądro [...] samo w sobie jest ono niczym, jedynie próżnią pustką w symbolicznej strukturze wyrażająca zasadniczą niemożność”²². Ale możliwość traktowania Rzeczy właśnie jako mistycznego, niewyróżnicowanego, homogenicznego jądra, nicości, istniejącej samej przez się pustki, poza śladowością śladu, tzn. możliwość jednostronnej totalizacji jest horyzontem, w którym słabość jako słabość się rozgrywa. Pragnienie powrotu, powtórzenia, realne doświadczenia tego, co pozostało w owym domu, tzn. przedarcie się na stronę *das Ding* i pozostawienie skończonych i przez to „niesatysfakcjonujących” śladów samym sobie – wszystko to, o czym również pisze Leśmian, nie jest marginesem, tylko może nawet samą rozedrganą istotą tego wiersza. Nie wolno więc lekceważyć owego rezydium „metafizycznej” przemocy, o którym wspominaliśmy na samym początku, a które tkwi jako nieusuwalny element w myśleniu w ogóle, w tym, rzecz jasna, w „myśleniu słabym”. Deklaratywne odcięcie się na przykład od dialektyki, na zawsze uwikłanej w możliwość totalizacji, niczego tutaj nie rozwiązuje, co więcej, zamazuje problem. Myśl słaba (jako późnonowoczesna forma myślenia dialektycznego) sama również produkuje swoje demony, ciemną stronę – ideologię bezpośredniości.

²² S. Žižek *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001, s. 205.

Das Ding, bycie bez bytu, an-archiczna Inność, negatywna abstrakcja, kontinuum, różnia, nieobecność – wszystkie te twory, wyrosłe na gruncie walki z totalizującą dialektyką, same nie są niczym innym, jak *przynajmniej* możliwością równie silnej, homogenizującej totalności. Tak jak pamiętne „I Would prefer not to” kopyisty Bartleby’ego, choć jest w nim bezbronność i słabość, to widać również tępy upór i absolutna niewrażliwość, sprowadzająca ostatecznie śmierć (a jak pisał Deleuze, w powyższej formule chodzi o „negatywizm wykraczający poza wszelką negację”²³, czyli wolność od dialektyki jako takiej; bezkrytyczna krytyka „silnej” kategorii negacji skutkuje ostatecznie apoteozą absolutnej siły – pozadialektycznej, bezpośredniej „nad-negacji”).

W wywodach *Literatury a myśli słabej*, skoro podkreśla się w niej zależność filozofii Vattimo od myśli heglowskiej (szczególnie w jej prze-pisaniu przez Adorna), brakuje właśnie podkreślenia napięcia w obrębie owej myśli – że pomimo słabości jest ona w stanie nieustannego *agonu* z sobą samą, z własnymi, totalizującymi skłonnościami.

Słabość skrywa więc siłę, siłę negacji, która samej sobie nie pozwala na rozpostarcie i zaprezentowanie światu pełni swych możliwości – absolutnej anihilacji.

5.

Ostatni rozdział książki jest, niestety, najmniej ciekawy. Nie chodzi o oczywiście o jakieś merytoryczne nadużycia. Pod tym względem omawiana pozycja jest niezwykle rzetelna. Problem tkwi w czymś innym. Oto tok wyводу z filozoficznego i hermeneutycznego przemienia się nagle w komparatystykę – w „badanie metaforycznych związków zachodzących między tekstami” (s. 371). Samo w sobie takie podejście jest usprawiedliwione, co więcej, jego obecność w książce Zawadzkiego to z pewnością zabieg nieprzypadkowy, rozbijający solipsyzm i „arogancję” narracji filozoficznych, pokazując, że obok nich, czy też wśród nich, istnieją inne, wcale nie gorsze, sposoby uprawiania humanistyki. Niemniej jednak brak pewnej „transcendentalnej nici przewodniej” skutkuje tym, że ostateczny kształt tego rozdziału wydaje się zarządzany przez asocjacyjną przypadkowość, tzn. że zarzut, który przeczuwa sam Zawadzki – iż jest to jedynie „erudycyjna igraszka intelektu” (s. 370) – jest zasadny.

Całość dotyczy metafory tańca, mimiczności i ornamentyki w kontekście myśli słabej i pojęcia „śladu”. Zasypywani jesteśmy więc informacjami, kto przy opisywaniu „taneczności” nawiązywał do osłabienia metafizyki, kto jak rozumiał „naśladownictwo”, zawarte w sztuce mimicznej *etc.* Wszystko zaś składa się na kolaż uwag i wiadomości, w którym brak jednak podskórnej spójności. Co więcej, nieostre kryteria doboru przykładów (problem występujący już w poprzednim rozdziale) sprawia, że czytelnik może, obok poczucia „nawałnicy” materiału (tak wiele

²³ G. Deleuze *Bartleby albo formuła*, w: H. Melville *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 70.

tytułów i wątków, aby zilustrować wcześniej już opisaną opozycję „tendencji totalistycznej” i „tendencji destabilizującej” – s. 369), paradoksalnie mieć poczucie nieco powierzchownego, w płaszczyźnie porównawczej, muśnięcia problemu (wszak jednocześnie tyle ważnych książek pominięto).

Kontynuując wątek krytyczny, można jeszcze, w ramach podsumowania, dodać jedną rzecz. Wspomniałem wyżej, że książka Zawadzkiego jest ze wszech miar rzetelna. Ale w osłabionym świecie późnej nowoczesności wcale nie musi to od razu oznaczać jakiejś pozytywnej waloryzacji, wręcz przeciwnie. Rzetelność ta przejawia się przede wszystkim od strony formalnej – książka Zawadzkiego aspiruje, z powodzeniem, do naukowości. Ale właśnie jako „naukowa” stawia na solenność wykładu, na monotonną „jasność i wyraźność”. W tym też rozmija się niestety z treścią. Jeśli, komentując uwagi Nietzschego o tańcu, Zawadzki pisze:

Taneczność stanowiłaby więc strategię tekstu filozoficznego, w którym określony sposób myślenia (niesystemowy, nomadyczny) znajdowałby wykładnię w odpowiednim sposobie pisania (fragmentaryczność, aforyzm, sentencja). Tekst taki łączyłby cechy dyskursu filozoficznego z cechami dyskursu literackiego, *logos* i *mythos*, to, co poważne, z tym, co ludyczne” (s. 331)

– to niestety jego książka nie tańczy i tańczyć nie uczy. Czytając ją, nie mamy poczucia płasania, zabawy, lekkości. Nie jest to więc lektura „słaba”, choć o słabości traktuje. Hegel czy Kierkegaard z jednej strony, z drugiej Nietzsche, a nawet „natchniony” Heidegger – wszyscy oni dbali jeszcze o to, aby w samej „poetyce” swych książek dawała o sobie znać „roztańczona”, rozplywająca się, ruchoma, odpowiednio nastrojona treść. Zawadzki, idąc tutaj – co trzeba mu sprawiedliwie oddać – tropem Vattimo, nie sili się już na tego typu „eksperymenty”. Dzięki temu wzrasta oczywiście komunikatywność jego rozważań, niestety, ceną za to jest obniżenie ich wiarygodności – bo przecież, jak mawiał klasyk, „Uwierzyłbym tylko w takiego boga, który potrafi tańczyć”²⁴.

Maciej SOSNOWSKI

²⁴ F. Nietzsche *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, postł. M.P. Markowski, PIW, Warszawa 1999, s. 50.

Abstract

Maciej SOSNOWSKI

The Institute of Philosophy of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Dialectics versus a weak thought

Review: Andrzej Zawadzki *Literatura a myśl słaba* ["Literature and the weak thought"], Universitas, Kraków 2009.

This review attempts at grasping the specificity of the "weak thought" concept in the context of dialectics. Zawadzki refers the Gianni Vattimo work to the speculations of the German idealism, which has set the leading thread for considerations on mutual dependencies between the two formations. The notions of *Verwindung*, "trace" or "nihilism", being of key importance to Zawadzki, appear to be not so much of "inventions" of the 20th-century philosophy as categories derived from an age-old philosophical tradition. Their attempted application in interpretation of literary texts is, therefore, the weak thought being harnessed in the service of literary science as much as the latter being opened to dialectic thinking.

„À quoi bon écrire tout cela?”¹,
czyli *Pamiętnik* Stanisława Brzozowskiego
po francusku

W roku 2010 nakładem wydawnictwa Le Bruit du Temps ukazał się francuski przekład *Pamiętnika* Stanisława Brzozowskiego. Autorem bardzo dobrego pod względem literackim tłumaczenia oraz krótkiego wstępu i przypisów jest Wojciech Koleccki, posłowie napisała Marta Wyka. Warto też podkreślić, że podstawą francuskiej publikacji jest wydanie opracowane w 1913 roku przez Ostapa Ortwiną – uzupełnione o fragmenty dotyczące przede wszystkim trudnej relacji między Brzozowskim a jego matką (udostępnione polskim czytelnikom w edycji Andrzeja Mencwela²) oraz o trzy zapisy, obejmujące dni od 6 do 8 grudnia 1910 roku, które odczytane zostały z rękopisów znajdujących się w Bibliotece Narodowej w Warszawie i nie pojawiły się do tej pory w żadnym polskim wydaniu *Pamiętnika*. Dodać również należy, że książka została starannie opracowana pod względem graficznym i ukazała się w wydawnictwie, które spośród autorów wschodnioeuropejskich publikowało m.in. Lwa Szestowa oraz Osipa Mandelsztama.

¹ S. Brzozowski *Histoire d'une intelligence. Journal 1910-1911, suivi de L'inquiétude de pensée* par M. Wyka, traduction du polonais, introduction et notes W. Koleccki, Le Bruit du Temps, Paris 2010. Dalej cytaty pochodzące z wydania francuskiego lokalizuję w tekście po skrócie J.

² Zob. S. Brzozowski *Pamiętnik*, wstęp A. Mencwel, Czytelnik, Warszawa 2000. Fragmenty, o których mowa, przedrukowane zostały w najnowszym krytycznym wydaniu *Pamiętnika* – zob. S. Brzozowski, *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, oprac. i kom. M. Urbanowski, Ossolineum, Wrocław 2007. Cytaty pochodzące z wydania polskiego lokalizuję według wydania Ossolineum P.

Pojawienie się francuskiego przekładu nie byłoby może niczym zaskakującym, gdyby nie fakt, iż *Pamiętnik* trafił w ten sposób do rąk czytelnika, dla którego tradycja literackiej intymistyki jest – począwszy chyba od *Wyznań* Jeana-Jacques’a Rousseau, poprzez *Dziennik intymny* Henri-Frédérica Amiela, aż po *Dziennik* André Gide’a – jednym z najważniejszych elementów nowoczesnego piśmiennictwa. Tekst Brzozowskiego, obejmujący lata 1910 i 1911, z chronologicznego punktu widzenia znajduje się zatem w samym centrum wspomnianej tradycji, jakby na przecięciu tego, co udało się zrealizować pisarzom XIX-wiecznym, oraz tego, do czego dążyli artyści XX-wieczni. Istotna wydaje się więc genologiczna świadomość, pozwalająca nam nie tylko umieścić *Pamiętnik* we właściwym mu kontekście gatunkowym, ale i – co jest prostą konsekwencją wcześniejszego zabiegu – zrozumieć jego swoistość³.

Pamiętnik czy dziennik?

Do postawienia pytania o przynależność gatunkową *Pamiętnika* prowokuje już sam tytuł francuskiego przekładu, który brzmi: *Histoire d’une intelligence. Journal 1910-1911*. Po pierwsze, Kolecki zdecydował się wykorzystać tytuł nieukończonego eseju Brzozowskiego (*Dzieje pewnego umysłu*) jako główną część tytułu własnego tłumaczenia, uzasadniając to podobieństwem problematyki oraz charakterem obu tekstów – zbliżonych do intelektualnej oraz duchowej autobiografii bądź wyznania, do wypisów z lektur i projektów przyszłych utworów, wreszcie do dziennika intymnego (zob. J, s. 18). Po drugie, jasna sugestia genologiczna – odpowiadająca tytułowi polskiemu – zepchnięta została w przekładzie do podtytułu. Temu przesunięciu towarzyszy też gest, który ma jednoznacznie interpretacyjny charakter: pamiętnik przemienił się w dziennik, co zasygnalizowane zostało już przez porównanie tekstu Brzozowskiego do dziennika intymnego. Znaczącą rolę odegrały tu bez wątpienia także kłopoty, jakie pojawić się musiały z przełożeniem na język francuski słowa „pamiętnik”. Ten rzeczownik (użyty po francusku w liczbie pojedynczej) oznacza bowiem po prostu „pamięć” (w rodzaju żeńskim: *la mémoire*) lub tekst zredagowanej, dyskursywnej pracy (w rodzaju męskim: *le mémoire*). Wyjściem z impasu nie jest sięgnięcie po ten rzeczownik w liczbie mnogiej (*les mémoires*), ponieważ otrzymujemy w ten sposób polskie „wspomnienia”, które mogą być co prawda nazwą gatunku literackiego, ale nie odpowiadają strukturze zapisów Brzozowskiego.

Wydać się zatem, że podtytuł *Journal* jest szczęśliwym rozwiązaniem⁴, mimo że Wyka – zarówno we wstępie do *Pamiętnika*, jak i w posłowie (podejmującym

³ Podobnym zjawiskom poświęciła swą uwagę M. Czermińska w książce *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000 (zob. zwłaszcza rozdz. *Autobiografia duchowa w dwudziestowiecznej literaturze polskiej*, s. 55-98).

⁴ Sam Brzozowski postrzegał zresztą *Pamiętnik* jako dziennik właśnie: „Ale naturalnie kiedyś, o ile ten dziennik mój będzie czytany i analizowany, krytyka będzie widziała w tym, co piszę, dowód mojego upodobania do paradoksów, sadzenia się na oryginalność, i naturalnie żadna siła temu nie zaradzi” (P, s. 88).

wiele wątków ze wstępu polskiego) umieszczonym w publikacji francuskiej – słusznie zgłasza pewne zastrzeżenia: „Byłby więc *Pamiętnik* kompozycją faktów, następnie ich utrwaleniem, nie zaś tradycyjnym dziennikiem, choć jego struktura oparta jest na dziennych zapisach” (P, s. VIII). We francuskim posłowie badaczka proponuje tytuł *Notes pour mémoire*, zastrzegając jednak w przypisie, iż jest to tłumaczenie dosłowne, ale zarazem mniej wymowne niż *Journal* (zob. J, s. 209). Dalej Wyka przyznaje, że „Brzozowski zastawia na czytelnika pułapkę, którą można by zakwalifikować jako podstęp formalny. Wybiera tytuł *Pamiętnik*, ale tak naprawdę pisze dziennik” (J, s. 212). Autorka francuskiego posłowa zastrzega przy tym, że nawet jeśli jest to dziennik, ma on niewiele wspólnego z francuską tradycją dziennika intymnego, ponieważ w notatkach Brzozowskiego wyczuć się daje pośpiech, a kolejne zapisy dyktowane są obawą związaną z mijającym czasem i zbliżającą się śmiercią (zob. J, s. 213). Tymczasem francuscy autorzy dzienników intymnych mieli – można rzec – zaufanie do czasu, nie spieszyli się, powoli schodzili w głębie własnej duszy, a ich zapiski powstawały często przez wiele lat. Spostrzeżenie to trudno uznać za formalny wyznacznik pozwalający odróżnić tekst Brzozowskiego od dzienników francuskich, jednak równie trudno byłoby nie przyznać racji uwagom Wyki. Porównanie *Pamiętnika* do dziennika intymnego (sugerowane także przez Kolečkiego we wstępie do wydania francuskiego) pozwala bowiem umieścić tekst Brzozowskiego we właściwej mu tradycji, która – jak każda tradycja – okazuje się wieloaspektowa: dlatego właśnie niewystarczające wydaje się zestawianie zapisków autora polskiego wyłącznie z intymistyką XIX-wieczną, choć od niej właśnie, choćby dla chronologicznego porządku, wypada zacząć.

Dziennik intymny: tradycja XIX-wieczna

Wyka parokrotnie porównuje *Pamiętnik* do *Dziennika intymnego* Amiela⁵, choć podkreśla, że nadużyciem byłoby widzieć w Brzozowskim naśladowcę szwajcarskiego autora. Brzozowski już w 1901 roku deklarował w jednym z esejów, iż droga wybrana przez Amiela „jest charakterystyczna dla nas – dzieci schyłku XIX wieku, dla nas, którzy bez nadziei i radości witamy jutrzeńkę nowego stulecia”⁶. W ten sposób autor *Pamiętnika* podkreślał znaczenie dziennika Amiela jako swoistej *summy* wrażliwości XIX-wiecznej. Cenił też filozofa za „zdolność przedmiotowego myślenia”, której odpowiada łatwość „pojmowania i odtwarzania w sobie uczuć innych istot”⁷, zmysł historyczny oraz dar sympatii (ściśle związany z empatycznym modelem krytyki). Jednocześnie niepokoił go nadmierny „pociąg do bezimienności”⁸, skłonność do depersonalizacji i łatwość, z jaką Amiel poddawał

⁵ Zob. J, s. 213; P, s. X oraz XXXVII-XXXIX.

⁶ S. Brzozowski *Fryderyk Henryk Amiel (1821-1881). Przyczynek do psychologii społecznej*, w: tegoż *Głosy wśród nocy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 132.

⁷ Tamże, s. 132.

⁸ Tamże, s. 138.

się zanikowi woli oraz ulegał posępnym uczuciom wynikającym z analizy własnej podmiotowości. A przecież to właśnie te dwa problemy najczęściej powracają na kartach *Dziennika intymnego*. Jego właściciel albo żali się, że jest „istotą błakającą się bez konieczności, wygnańcem z własnej woli, [...] wiecznym podróżnikiem”⁹, albo też wzywa: „Zejdź głębiej w siebie”¹⁰, co budzi w nim niepokój i prowadzi do odkrycia wewnętrznej pustki. Nie umknęło to uwadze Georges’a Pouleta, który w eseju *Amiel et la conscience de soi* skupienie na sobie pisarza znajdującego się z dala od świata zewnętrznego uznaje za jeden z podstawowych rysów *Dziennika intymnego*¹¹, będącego swego rodzaju akuszerem i powiernikiem myśli. Podobne rozumienie intymności dominuje w innym XIX-wiecznym dzienniku, który prowadzony był przez malarza – Eugene’a Delacroix:

Jest we mnie coś, co często silniejsze jest od mego ciała, często zaś podlega jego krzepięcemu wpływowi. Są ludzie, u których oddziaływanie życia wewnętrznego jest niemal żadne; dla mnie więcej ono znaczy niż życie fizyczne. Bez tego oddziaływania przepadłbym; ale ono mnie spali (mowa tu oczywiście o wyobraźni, która mną rządzi i kieruje).¹²

Brzozowski, choć tego rodzaju wyznania wywoływały w nim odruch sceptycyzmu, dość często pozwalał sobie jednak w *Pamiętniku* na podobne uwagi. Swoje notatki postrzegał niejednokrotnie jako bezwzględne ćwiczenie mówienia prawdy za wszelką cenę: „Zresztą ja tu zaprawiam się w szczerości. Chcę, aby dalsze karty były coraz szczerze, bezwzględniejsze, zarówno gdy idzie o moje wnętrze, jak i o innych ludzi” (P, s. 172). Bez wątpienia słysząc w tych słowach dalekie echo sformułowań otwierających *Wyznania* Rousseau: „Chcę pokazać moim bliźnim człowieka w całej prawdzie jego natury; a tym człowiekiem będę ja”¹³. Celem *Pamiętnika* jest więc skrupulatna analiza wszystkich poruszeń duszy, ich uzewnętrznienie, które przyniesie ulgę piszącemu, a czytelnikom będzie mogło służyć jako nauka czy przestroga. Do tak określonej motywacji Brzozowski dodaje jednak drobny, choć niezwykle istotny element: zależy mu przecież nie tylko na spoglądaniu w głąb siebie, ale także na próbie charakterystyki świata oraz ludzi. Warto podkreślić, że tę samą różnicę – między „spowiedzią” Rousseau a własnymi zapiskami – dostrzega także Jules Renard jeden z najbardziej znanych i cenionych autorów francuskich,

⁹ H.-F. Amiel *Dziennik intymny*, wyb. i przekł. J. Guze, przed. M. Janion, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 68.

¹⁰ Tamże, s. 33.

¹¹ Zob. G. Poulet *Amiel et la conscience de soi*, wstęp do: H.-F. Amiel *Journal intime*, t.1 : 1839-1851, texte établi et annoté par Ph.M. Monnier, collab. P. Dido, préf. B. Gagnebin et G. Poulet, L’Age d’Homme, Lausanne 1976, s. 47.

¹² E. Delacroix *Dzienniki 1822-1863*, oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze, J. Hartwig, wstęp J. Starzyński, Ossolineum, Wrocław 1968, t. I, s. 12.

¹³ J.-J. Rousseau *Wyznania*, przekł. i wstęp. T. Boy-Żeleński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 21.

którzy na przełomie XIX i XX stulecia prowadzili dzienniki: „Nie powiem jak Jan Jakub Rousseau: «Nie jestem podobny do kogokolwiek; śmiem wierzyć, że jestem inny od wszystkich». Nie, nie! Ja jestem jak wszyscy i jeśli w moim lustrze zobaczę siebie naprawdę, zobaczę niemal wszystkich”¹⁴. Renard oraz Brzozowski są przekonani (i to różni ich zarówno od Rousseau, jak i Amiela), że na tożsamość jednostki wpływa nie tylko stan duszy, ale że kształtuje się ona również w zależności od tego, co wobec niej zewnętrzne. Stąd zapewne sarkastyczne uwagi kierowane pod adresem krytyków wrogich czy choćby niechętnych Brzozowskiemu oraz gorzkie spostrzeżenia na temat własnej matki, które Ostap Ortwin zdecydował się usunąć z pierwszego wydania *Pamiętnika*¹⁵.

Napięcie między tymi przeciwstawnymi siłami (wewnętrzną i zewnętrzną), których Brzozowski nie potrafi pogodzić ani zneutralizować, wywołuje w pisarzu nieustannie powracające stany depresji czy rozpacz:

Niewątpliwie mam dużo do powiedzenia na usprawiedliwienie mojej nieczynności, apatii i przygnębienia, i to właśnie jest fatalne, że mam tyle obiektywnie słusznych racji. Co po tej słuszności? (P, s. 27)

Rozpacz wkrada się przez każdą szczelinę; rozpacz i zniechęcenie. Nie mam w tej chwili żadnej łączności z życiem – jestem sam, a chociaż wiem, że mogę wywierać wpływ, to abstrakcyjna wiedza nie chce się zrealizować, stać się poczuciem. (P, s. 108)

Nudno i smutno; najzupełniej bezcelowo. Jasnym, jak słońce, że trzeba myśli, filozofii, entuzjazmu i fanatyzmu myślowego, i jednocześnie takie jest znużenie, takie straszliwe znużenie. (P, s. 143)

¹⁴ J. Renard *Dziennik*, wyb., przekł. i oprac. J. Guze, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1993, s. 78-79. Dalej cytaty pochodzące z tego *Dziennika* lokalizuję po skrócie R.

¹⁵ Ciekawe wydaje się to, że Brzozowski łączy moment swoich pisarskich narodzin z uwolnieniem się spod wpływu zaborczej matki: „Przy matce nigdy nie zacząłbym pisać – a raczej nigdy bym nie doszedł do poważnego traktowania pisania” (P, s. 137). Zupełnie odwrotna relacja istniała między Amielem a jego matką – *Dziennik intymny* można nawet potraktować jako zapis nieudanej próby powrotu do jej łona. Co więcej, zapiski Amiela to jakby echo dziennika, który prowadziła jego matka (na ten temat zob. A. Py *Amiel ou l'œuvre éconduite*, „Écriture” 1982 nr 18, s. 72-80). Tam, gdzie dla szwajcarskiego filozofa decydujące znaczenie ma poszukiwanie kontaktu, dla Brzozowskiego ważne jest tylko zerwanie, ucieczka, konieczność wyzwolenia. Podobne pragnienie określa również relację z ojcem pisarza: „Prowadziłem wtedy [jako niespełna piętnastolatek] także dziennik, którego zaniechałem, gdyż ojciec mój czytał go i kilka razy wspominał z ironią (zasłużoną aż nadto zapewne) jakiś szczegół (zdaje się, «mój sceptycyzm religijny»)). Może jednak był to tylko dogadzający mi pretekst, a przyczyną zaniechania był brak wprawy, lenistwo i choroba całej mojej młodości: rozrzucone niechlujstwo zainteresowań umysłowych” (P, s. 101). Podczas gdy w *Dzienniku intymnym* Amiela pobrzmiewa głos utraconej matki, w *Pamiętniku* Brzozowskiego dominuje dystans wobec rodziców, których wpływ na rozwój i edukację syna jest postrzegany wyłącznie negatywnie. W tym sensie *Pamiętnik* można by potraktować jako wspomnienie inicjacji, pozwalającej – dzięki pisarstwu – wejść w nowe, dorosłe i samodzielne życie.

Nie bez znaczenia jest w tym kontekście fakt, że pisanie *Pamiętnika* było dla Brzozowskiego naznaczone śmiercią, a zagłębianie się w siebie nosi wszelkie cechy tego, co Béatrice Didier nazywa „złaicyzowaną spowiedzią”¹⁶. Zanim bowiem pisarz zdecydował się na spowiedź zgodną z wymogami religii katolickiej i zmarł po przyjęciu ostatniego namaszczenia (zob. J, s. 219), to właśnie *Pamiętnik* pełnił dla niego funkcję kapłana, szafarza łaski. Warto dodać, jak sądzę, że podobnie potoczyły się losy wybitnego diarysty francuskiego – Charles’a Du Bosa, który rozpoczął redagować dziennik na początku XX wieku z przeświadczeniem, iż główną funkcją prowadzonych przez niego zapisków będzie sondowanie stanów duszy, rodzaj „intymnej meteorologii”. W tym sensie Michèle Leleu ma rację, kiedy pisze o „zbawieniu poprzez dziennik”¹⁷, które w przypadku Du Bosa nastąpiło wiele lat przed faktyczną konwersją na katolicyzm (w lipcu 1827 roku).

Stosunkowo łatwo jednak dostrzec, że ciągle rozdrapywanie ran, powielanie wzorców, które we francuskiej intymistyce znane są co najmniej od schyłku XVIII wieku, wywołuje w Brzozowskim raz po raz odruchy niechęci, a czasami prowadzi do wprost wyrażonej krytyki. Szczególnie irytujące wydaje się pisarzowi nadmierne eksponowanie Ja, któremu towarzyszy brak krytycznego i systemowego myślenia:

Najogólniejszym rysem kultury zachodniej Europy w ciągu XIX stulecia jest niewątpliwie to, że nie ma ona organicznego systematu, że jednostki nie wrastają w świat rzeczywisty, lecz dążą do tworzenia rzeczy, określania ich lub też określają je, ale tylko z siebie. E g o jest tu zawsze momentem znamionym. (P, s. 35)¹⁸

Podobna w tonie krytyka egocentryzmu doprowadziła zresztą do złośliwych oskarżeń, których ofiarą stał się Karol Irzykowski jako patron „nudnego i wstrętnego muchołapstwa duszy” (P, s. 152)¹⁹. Tego rodzaju wątpliwości nie pozwalają

¹⁶ Zob. B. Didier *Le journal intime pourquoi et pour qui?*, „Bulletin de la Société Paul Claudel” 1983 nr 92 – cyt. za J. Lis *Le Journal d’écrivain en France dans la 1^{ère} moitié du XX^e siècle. À la recherche d’un code générique*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 116.

¹⁷ M. Leleu *Une „météorologie intime”, le Journal de Charles Du Bos*, „Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises” 1965 nr 17, s. 135.

¹⁸ Nieco dalej czytamy: „zanadto przejąłem się myślą, że pisanie, tworzenie jest to w y r a ż a n i e siebie, nie zaś tworzenie jasnych i zdolnych trwać w sobie przedmiotów” (P, s. 45); „Romantycy – to ludzie, którzy wierzą, że i c h j a, ich sposób c z u c i a jest sprawdzianem zasadniczym” (P, s. 49).

¹⁹ Warto w tym przypadku odnotować bardzo charakterystyczny rys francuskiego przekładu *Pamiętnika*, do którego jeszcze powrócę. Otóż Kolecki położył główny nacisk na językową przejrzystość, eliminując tym samym liczne wyrażenia potoczne, odstępstwa gramatyczne czy też niedociągnięcia stylistyczne Brzozowskiego. Stąd rubaszne i złośliwe „mucholapstwo” przekształca się w wersję francuskiej *Pamiętnika* w raczej beznamiętną „entomologie” (entomologię). Znaleźnienie ekwiwalentu jest w tym przypadku zapewne bardzo trudne, ale wydaje się, że lepiej byłoby podjąć słowotwórcze ryzyko niż zupełnie rezygnować z próby oddania językowej inwencji Brzozowskiego.

uznać *Pamiętnik* za prostą kontynuację XIX-wiecznej intymistyki. Okazuje się bowiem, że jej najważniejszy przedstawiciel z kręgu języka francuskiego (Amiel), a wraz z nim pozostali twórcy dzienników (na przykład Maine de Biran, Stendhal, Delacroix czy też Benjamin Constant) rozumieli intymność w zupełnie inny sposób niż Brzozowski. Wspomniani pisarze francuscy pozostają silnie związani z umysłowością dziewiętnastego wieku, kiedy to – jak pisze Jerzy Lis – człowiek:

mówiąc o intymności bądź o tym, co prywatne, [...] wskazywał nieobjętą głębię „ja”, której nie był w stanie zdefiniować. W tym sensie dziennik intymny wyrażał z jednej strony nieobecność bytu, z drugiej – próbę spojrzenia na siebie jako całość zrozumiałą i koherentną. Inaczej mówiąc, chodziło o osobiste notatki, których celem było opisanie wewnętrznej otchłani i pragnienie jej wypełnienia²⁰.

Osobisty charakter notatek decydował również o tym, że większość dzienników XIX-wiecznych nie była przeznaczona do druku²¹. Były one pisane tylko i wyłącznie na użytek ich autorów, którzy pragnęli w ten sposób lepiej poznać zagadki własnego istnienia (egzystencjalna funkcja dziennika), powetować sobie niedostatki życia codziennego (funkcja terapeutyczna) lub też w zaciszu przygotować dzieło mające im przynieść sławę (funkcja literacka). To właśnie przywiązanie do tej dominanty (nazwijmy ją introwertyczną) dziennika intymnego sprawiło, że Irzykowski nie mógł pojąć decyzji Brzozowskiego o publikacji *Pamiętnika* i posądzał go o całkowity brak szczerości (co nie pozostawało, jak się możemy domyślać, bez związku z portretem Irzykowskiego odmalowanym na kartach *Pamiętnika*):

Pamiętnik – przeznaczony przez samego autora do druku, i to nie po 50 latach, lecz choćby natychmiast. „Pamiętnik – do druku” – to brzmi jak *contradictio in adiecto*. Pamiętnik tylko wówczas ma wartość, gdy nie jest pisany z myślą o druku, gdy stanowi rzeczywisty komfort duszy, a nie jest robiony na eksport. Musi być tak subiektywnym, żeby wprost urągał myśli o druku – i dopiero niechby czas, rozluźniając jedno po drugim zahaczenie życiowe pamiętnika, czynił zeń powoli skamielinę obiektywną. Brzozowski do pisania

²⁰ J. Lis *Le Journal d'écrivain en France...*, s. 25-26. Warto w tym kontekście przypomnieć, że metafora głębi, przepaści bądź otchłani, wykorzystywana do opisu wewnętrznych doświadczeń człowieka, nieustannie powraca w pracach poświęconych poetyce XIX-wiecznych dzienników intymnych, na przykład G. Poulet pisze w związku z dziennikiem Amiela o „niezłębionej przestrzeni wewnętrznej” (H.-F. Amiel *Journal intime. L'année 1857*, éditée et présentée par G. Poulet, Bibliothèque 10/18, Paris 1965, s. XV).

²¹ Od takiej właśnie deklaracji rozpoczyna swój dziennik E. Delacroix: „Zabieram się wreszcie do pisania tylekroć projektowanego dziennika. Chciałbym bardzo pamiętać, że piszę go tylko dla siebie; mam zatem nadzieję, że będę szczery; że stanę się przez to lepszy” – E. Delacroix *Dzienniki...*, t. 1, s. 3. Echa tego rodzaju przekonań powracać będą w dziennikach pisanych pod koniec XIX wieku i na początku kolejnego stulecia – w *Dzienniku* Renarda czytamy na przykład: „Stawiam sobie pytania: Co kocham? Kim jestem? Czego chcę? Odpowiadam szczerze, bo przede wszystkim pragnę poznać siebie samego. Nie sędzę, żebym był nikczemny czy naiwny. I będę patrzył na siebie przez szkło powiększające” (R, s. 78).

takiego pamiętnika był, zdaje się, organicznie niezdolnym. Czuł wciąż naokoło siebie szmer audytorium.²²

Nieporozumienie wynika w tym przypadku z tego, że Irzykowski odwołuje się w swej recenzji *Pamiętnika* do XIX-wiecznego rozumienia szczerości i subiektywizmu. Tymczasem Brzozowski operuje zupełnie innym rodzajem intymności, która jest bardziej tworzona niż odtwarzana – Wyka słusznie podkreśla, że jego „intymność» została ściśle zaprojektowana i wyważona” (P, s. XXXVI). Znaczący w tym kontekście wydaje się fakt, że wspomniany wcześniej Renard – podobnie jak Brzozowski – nie miał żadnych złudzeń co do charakteru dziennych zapisów: „Po co te zeszyty? Nikt nie mówi prawdy, nawet ten, który je pisze” (R, s. 148). Pisarz francuski wyśmiewał nawet modę, na skutek której intymność przemieniła się w rodzaj gry między autorem a czytelnikiem: „Dziś literaci robią kopie swoich listów, żeby ułatwić potomnym wydanie ich korespondencji” (R, s. 52). Jednak tego typu konstruktywizm był na początku dwudziestego stulecia czymś nowym, co tłumaczyć może (choćby w małym stopniu) przywołane rozterki Irzykowskiego.

Dziennik pisarza/dziennik literacki: początek XX stulecia

Na przełomie wieków powstawać zaczęły – zwłaszcza we Francji – dzienniki, które cytowany już Lis, a spośród badaczy francuskich na przykład Catherine Rannoux²³ proponują nazywać nie dziennikami intymnymi, ale dziennikami pisarzy (*journal d'écrivain*) lub dziennikami literackimi (*journal littéraire*)²⁴. Ich gatunkowa definicja obejmuje kilka konstytutywnych elementów: 1) pozatekstową tożsamość autora, którym jest pisarz, ktoś doświadczony na innych polach literackiej działalności, 2) wyraźnie zaznaczoną intencję opublikowania dziennika – i to za życia autora, 3) ostatecznie manifestowaną literackość tekstu²⁵. Tak oto w dzienniku przestaje dominować psychologia (choć nie znika ona oczywiście z horyzontu zainteresowań piszącego i nadal stanowić będzie ważny temat²⁶), a posta-

²² K. Irzykowski *Pamiętnik Brzozowskiego*, w: tegoż *Pisma rozproszone*, t. 1, 1897-1922, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 228.

²³ Zob. C. Rannoux *Les fictions du journal littéraire: Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Droz, Paris 2004, s. 7-22. Zob. też hasło „personnelle (littérature)” autorstwa A. Cantin i P. Arona w *Le Dictionnaire du littéraire*, dir. P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, PUF, Paris 2004, s. 452-453.

²⁴ Termin *journal littéraire* to także tytuł dziennika, który P. Léautaud prowadził od początku lat 90. XIX wieku. Jego monumentalna edycja, obejmująca 19 tomów, wydawana była w latach 1954-1966 przez Mercure de France.

²⁵ Zob. J. Lis *Le Journal d'écrivain en France...*, s. 26-27 oraz 126-127.

²⁶ Fakt przemieszania różnych konwencji oraz tematów w dwudziestowiecznej diarystyce podkreśla B. Didier w swej analizie fragmentu dziennika Ch. Du Bosa – zob. B. Didier *Journal intime et spiritualité: Charles Du Bos, 1930-1931*, w zbiorze: *Les lettres et le sacré. Littérature, histoire et théologie*, dir. G. Bedouelle, L'Âge d'Homme, Lausanne 1994, s. 66-81.

wę introwertyczną zastępuje otwarcie na czytelnika, wyczulenie na „szmer auditorium”, z którego pokpiwał Irzykowski. Wśród francuskich autorów tego rodzaju dzienników najczęściej wymienia się przywołanych już przeze mnie Charles’a Du Bosa, Paula Léautaud, André Gide’a, a także Jules’a Renarda czy Charles’a-Ferdinanda Ramuza. To właśnie przesunięcie – od formuły dziennika intymnego do dziennika literackiego – tkwi, jak sądzę, u podstaw problemów definicyjnych, o czym w związku z *Pamiętnikiem* Brzozowskiego wspomina niejednokrotnie w swych artykułach Wyka²⁷. Proponowana w niniejszym szkicu zmiana perspektywy oraz kontekstu pozwala nie tylko podjąć próbę systematycznego opisu poetyki oraz problematyki *Pamiętnika*, ale i odnaleźć jego analogie w literaturze francuskiej – co może okazać się istotne dla czytelnika, do którego rąk trafi *Histoire d’une intelligence. Journal 1910-1911*.

Przypomnijmy zatem, że w momencie, gdy Brzozowski zdecydował się prowadzić swój dziennik, był już autorem znanym: pierwszą powieść *Pod ciężarem Boga* opublikował w roku 1901, trzy lata później ukazały się *Wiry*, a w 1908 wyszły *Płomienie*. W roku 1910 wydane zostały *Idee* oraz *Legenda Młodej Polski*. I nawet jeśli pisarz utyskuje w *Pamiętniku* na to, że recepcja jego twórczości (zarówno czysto literackiej, jak i filozoficzno-krytycznej) nie przebiega zgodnie z jego oczekiwaniami, to jednak nie można nie przyznać, iż Brzozowski to już wówczas pisarz czytany i dyskutowany. Dlatego nie powinna nas dziwić decyzja dotycząca opublikowania *Pamiętnika*, który mógł być postrzegany przez samego autora jako forma pośrednia między radykalnie pojętą intymnością dzienników XIX-wiecznych a beletrystyką. O tym, że prywatne notatki winny ujrzeć światło dzienne, Brzozowski zdążył poinformować w napisanej z myślą o *Pamiętniku* przedmowie z 12 lutego 1911 roku – przedrukowanej starannie w wydaniu francuskim. Rację ma więc zapewne Wyka, twierdząc, że zamysł publikacji sprawił, iż „nie były to tylko zapiski ściśle intymne” (P, s. VI), a całość oddaną do rąk czytelnika traktować można zarówno jako „strukturę autobiograficzną zawierającą dyspozycję do całego dzieła Brzozowskiego [...] i jego potencjalne ciągi dalsze” (P, s. IX), jak i – być może nie do końca świadomą – manifestację nowego gatunku. Tym gatunkiem jest zaś dziennik rozumiany nie tyle jako zapis najbardziej intymnych wyznań, ile jako celowo tworzone dzieło literackie.

Pierwszym wyrazistym sygnałem literackości dziennika jest nieustannie powracający pod piórem Brzozowskiego imperatyw pisania – niezwykle istotny także dla Renarda, notującego w swym dzienniku nie bez pewnej ironii: „*Nulla dies sine linea*. I pisał co dzień linijkę, nie więcej” (R, s. 43). To właśnie pisanie zapewnić ma twórcy sławę, ale i – co okazuje się często ważniejsze – przeciwdziała dezintegracji pod-

²⁷ Warto też przypomnieć hybrydyczny termin A. Zawadzkiego, który uznał *Pamiętnik* za „filozoficzny dziennik intymny”, pokazując tym samym, jak bardzo skomplikowane i niejednorodne jest piarstwo Brzozowskiego. Zob. A. Zawadzki „*Mysli są jeszcze niegotowe*”. *Pisarstwo filozoficzne Stanisława Brzozowskiego*, w: tegoż *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Universitas, Kraków 2001, s. 191.

miotu, jego „rozproszeniu”, o którym wymownie pisze Gide²⁸. Jakby sam fakt zapisania kilku linijek mógł uchronić człowieka przed unicestwieniem, popadnięciem w zapomnienie: „Przyczyny, które skłaniają mnie do pisania są liczne, a najważniejsze najbardziej ukryte. I ta przede wszystkim: uchronić coś od śmierci” (G, s. 145). Dlatego autor *Lochów Watykanu*, podobny w tym do Brzozowskiego, tak łatwo ulega obsesji pisania, podkreślając nieustannie tę konieczność: „Zaczynam pisać na nowo. Przerwałem z moralnego tchórzostwa. Powinienem, ze względu na higienę, zmusić się co dzień do zanotowania kilku linijek” (G, s. 9). Jednak ten sam pisarz wielokrotnie zwracał uwagę na fakt, że liczy się nie tyle codzienne notowanie zdarzeń, ile trafność obserwacji. Tak czy inaczej, pisanie staje się dla diarysty instynktowne, jest traktowane jako inherentny element samego życia, co podkreśla zresztą sam Brzozowski: „Niewątpliwie bowiem nie ufam myślom i kierunkom myśli, które przychodzą mi z łatwością. Dlatego piszę nieraz lepiej i głębiej, gdy się muszę spieszyć, bo wtedy nie mogę się krępować i wtedy zwycięża instynkt nad nieufnością” (P, s. 14)²⁹. Twórcy polskiemu zależy więc na tym, by pismo nie było refleksem myśli, czymś, co jedynie powiela uprzednie wobec niego idee czy postulaty. Pismo, wprost przeciwnie, ma być przelewaniem na karty *Pamiętnika* dziejącego się nieustannie życia, jego przygodności, czasami przypadkowości. Jednocześnie pisanie jest – co trudno byłoby zanegować – nadawaniem formy, porządkowaniem zdarzeń i emocji, które nieustannie atakują ludzki umysł. To zatem jedna z niewielu możliwości choćby pozornego zapanowania nad życiem, określenia jego sensu, o czym wprost wspomina Renard: „A jednak, gdybym spróbował pracować regularnie, codziennie, jak uczeń w klasie retoryki, który chce być pierwszy, i nie dla pieniędzy, nie dla sławy, ale żeby coś zostawić, małą książeczkę, stronicę, kilka zdań?” (R, s. 136). Zarówno w przypadku Renarda, jak i Brzozowskiego tego rodzaju uwagi okazują się istotne o tyle, o ile pozwalają przezwyciężyć obawę przed śmiercią – pisanie jest więc traktowane jako lek na chorobę:

²⁸ Zob. A. Gide, *Dziennik*, wyb., przekł., objaśnienia J. Guze, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1992, s. 43. Dalej cytaty pochodzące z tego *Dziennika* lokalizuję po skrócie G.

²⁹ Podobnie rozumiana szczerość, która wynika z natychmiastowego charakteru notatek, pojawia się w *Dzienniku* Gide’a. Pisarz francuski albo dostrzega tego typu instynkt u siebie samego: „Zdarza mi się pisać w pociągu, w metrze, na ławce bulwaru, nadbrzeża, na skraju drogi i są to moje najlepsze stronicę, naprawdę płynące z inspiracji. Zdanie biegnie za zdaniem, następne rodzi się z poprzedniego i czuję jak wzbiera we mnie zachwycenie niemal fizyczne” (G, s. 156), albo chwali u cenionych przez siebie diarystów, zwłaszcza u Stendhala: „Wielki sekret Stendhala, jego wielki spryt polega na tym, że pisze od razu. Myśl Stendhala pozostaje równie żywa i równie świeżej barwy jak motyl, który dopiero co się narodził i entomolog ujrzał go w chwili, kiedy wykluł się z poczwarki. Stąd nagłość, spontaniczność, niekonwencjonalność stylu, który zawsze zachwyca na nowo. Jeśli można się tak wyrazić, myśl Stendhala nie ma czasu na włożenie butów, zanim ruszy do biegu. To powinno być dobrym przykładem. Wahanie gubi” (G, s. 238).

Ode mnie trzeba wymagać, żądać i wynagradzać uśmiechem i pogodnym brzmieniem głosu, ale za nic nigdy nie rezygnować, gdyż ja się męczę becznością, bo ja to odczuwam jako obiektywny sąd, że już jestem złamany, że ktoś słyszał trzask kolumny pancerzowej i że choć jeszcze nie wiem, już nie wstanę. Humoru pracy codziennej, ożywczej, rześkiej. Wyrobić go znów, nie stracić – to modlitwa moja. Kant z walki z chorobą swoją stworzył swą wielkość – miał wroga – naturę w swoim organizmie; heroizm ma wszędzie miejsce – właśnie trzeba go znajdować w tych jego postaciach. Johnson, Michał Anioł, wszyscy oni potężni, wydobywali pracę z otchłani organicznej niechęci, niemocy, dźwignęli ją. Nie ma twórczości ani pracy w spokoju – jest to zawsze gorączka z zenitem i nardem. To jest określenie człowieka – jego natura. (P, s. 84)

Dla Brzozowskiego pisanie staje się obowiązkiem, autorowi zależy na tym, by zachować ciągłość w utrwalaniu kolejnych zdarzeń i refleksji: „Muszę zapisywać myśli, w miarę jak ukazują się one. Przekonałem się, jak łatwo one giną. Ale zmęczony jestem i w ciągu pisania ginie mi barwa, ton, ciepło. Poprzestać muszę na suchej notatce” (P, s. 186). Wydaje się, że regularność, tak bardzo pożądana przez twórcę, ma trojakie uzasadnienie. Przede wszystkim jest ona nieustannym ćwiczeniem stylu, walką z opornym materiałem języka – podobną strategię przyjął w swych zapiskach Ramuz, notując pod datą 12 maja 1903 roku: „Chciałbym, aby ten dziennik był szkołą i ćwiczeniem w wypracowywaniu stylu, który jest pewnym sposobem widzenia. Czuję, jak wolno tworzy się on we mnie, bez mojego udziału”³⁰. Jednak dla Brzozowskiego ćwiczenie stylistyczne to także potwierdzenie własnej obecności oraz jej ślad pozostawiony pośród innych ludzi. To wreszcie przełamanie własnej niemocy i lęku przed śmiercią. Nie bez powodu pisarz podkreśla, że wielkie i wpływowe postaci (Immanuel Kant, Samuel Johnson, Michał Anioł) z własnych słabości uczyniły siłę, że ich głos – heroiczny i dźwięczny – wydobywał się z głębi trzewi pustoszonych bądź przez chorobę, bądź apatię i zniechęcenie. Terapeutyczna funkcja dziennika nie umknęła też uwadze Gide’a, w którego zapiskach odnajdujemy następujące wyznanie: „Jeśli kiedyś ukaże się mój dziennik, obawiam się, że da o mnie całkiem fałszywe wyobrażenie. Nie piszę w długich okresach równowagi, zdrowia, szczęścia; ale w okresach depresji, kiedy jest mi konieczny, żeby nad sobą zapanować, a ja ukazuję się zboląły, jęczący, żalosny” (G, s. 156). W taki właśnie sposób pisanie (czy też szerzej: tworzenie) staje się gorączkowym poszukiwaniem życia.

Afirmacja pisania jest jednak podszyta niepewnością. Jak długo można bowiem codziennie siadać do pisania, przerywać rwącą rzekę życia, codziennych wypadków tylko po to, by pochylić się nad białą kartką i zanotować choćby parę słów, podsumować to, co się zdarzyło, wspomnieć rzeczy dawno już utracone? Pochwale pisania nieodmiennie towarzyszy obawa, że może nie warto kontynuować, że to próżny wysiłek, syzyfowa praca – bo żywioł śmierci i tak pochłonie wszystko, co tylko wyjdzie spod pióra pisarza. Brzozowski niejednokrotnie umieszcza w *Pamiętniku* sygnały zwątpienia: „Co mi po tym wszystkim? Po co to piszę. Już prze-

³⁰ Ch.-F. Ramuz *Journal 1896-1942*, Grasset, Paris 1945; cyt. za J. Goecking-Muret *C.F. Ramuz à visage découvert*, Cabédita, Divonne-les-Bains 2006, s. 62-63.

szła, skończyła się młodość. Wiek dojrzały zastał bez sił, obciążonego przeszkodami, źle przygotowanego. Już nie ma atmosfery marzeń. Śmierć może czekać lata, ale potencjalnie, *in idea* stoi za ramieniem” (P, s. 28)³¹. Podobne rozterki trapiły wielu diarystów przełomu XIX i XX wieku. Julien Green notował w swym *Dzienniku*: „Bywają dni, że nudzi mnie ten dziennik i prowadzę go dlatego jedynie, by nie stracić wątku. Jak mogę się spodziewać, że przelotem uchwycę życie tak skomplikowane, tak bogate w swoich najbłahszych minutach?”³². Tym samym diarysta podał w wątpliwość jakąkolwiek nadzieję na utrwalenie, zatrzymanie świata i życia. Prowadzenie dziennika to dla Greena prywatna walka z wiatrakami, dowód nieco śmiesznego uporu, a także wyraz słabości. Na te same problemy zwraca uwagę Gide, u którego czytamy: „Najmniejsze zdanie przychodzi mi drogo; zresztą mówienie niemal równie drogo jak pisanie” (G, s. 27). Du Bos dorzuca zaś: „*Dziennik* u swych podstaw był więc dla mnie ostatnią nadzieją na umknienie przed całkowitym brakiem nadziei związanym z aktem pisania”³³. Czym jednak – można by spytać – jest ucieczka w pisanie przed pisaniem? Okazuje się, że prowadzenie dziennika to tylko substytut właściwej twórczości, przed której wyzwaniem pisarz kapituluje, wyznaje niemoc. Literacki impet przeniesiony więc zostaje na karty dziennika – ten zaś zajmuje miejsce nieobecnych, nigdy nienapisanych dzieł. Dlatego Gide mógł powiedzieć do Du Bosa: „Drogi przyjacielu, niech Pan nie porzuca swego *Dziennika*: może się bowiem zdarzyć, że nie uda się Panu stworzyć żadnego dzieła. A to właśnie *Dziennik* jest dziełem, jest Pańskim dziełem: przeróżne trudności, niepozwalające Panu tworzyć, same stanowią temat Pańskiego dzieła”³⁴.

Podobny fenomen w *Pamiętniku* Brzozowskiego dostrzegł Irzykowski, pisząc, że „autor był osamotniony, a choroba przeszkadzała mu w twórczości, pamiętnik był mu więc surogatem pracy; obejmuje on zresztą tylko okres jednego (ostatniego) roku życia”³⁵. Bez wątpienia codzienne zapisy, pomimo podejmowanego w nich

³¹ Brzozowski wielokrotnie notuje podobne wątpliwości: „Nie śmiem pisać, raz jeszcze czuję do głębi prawdę, straszliwą prawdę słów, które jutro – nędzo, nędzo i słabości – wydadzą mi się może uniesieniem” (P, s. 169); „Muszę jednak właściwie sztucznie hipnotyzować się, by utrzymać wolę pisania” (P, s. 180); „Chory jestem, nie mogę, nie chce mi się pisać” (P, s. 185).

³² J. Green *Dziennik*, wyb. i przekł. J. Rogoziński, PAX, Warszawa 1972, s. 122.

³³ Ch. Du Bos *Journal 1924-1925*, Corrèa, Paris 1948, s. 244. Te same trudności oraz obawy powracają nad wyraz często w dzienniku J. Renarda: „Przechodzę niedobry okres. Wszystkie książki mnie brzydzą. Nie robię nic. Widzę lepiej niż kiedykolwiek, że nie nadaję się do niczego. Czuję, że do niczego nie dojdę i wszystko, co wypisuję, wydaje mi się dziecinne, śmieszne, nade wszystko zaś bezużyteczne” (R, s. 24-25); „Dzisiaj głowa z cementu, mózg z gipsu. Nie zdołałem napisać linijki” (R, s. 35); „Nie piszę, bo nie mam nic do napisania” (R, s. 115).

³⁴ Cyt. za J. Lis *Le Journal d'écrivain en France...*, s. 68. Z kolei J. Renard zanotował, nie bez pewnej dozy smutku: „Odczytuję mój *Dziennik*. To jednak najlepsze i najbardziej pożyteczne z tego, co napisałem” (R, s. 100).

³⁵ K. Irzykowski *Pamiętnik Brzozowskiego*, s. 222.

nieustannie tematu zapaści i niechęci do pisania, dawały Brzozowskiemu nadzieję na uporządkowanie jego literackiej spuścizny: „Gdy przerzucam strona po stronie różne pisma, różne moje artykuły, widzę, że były to i są *disiecta membra*” (P, s. 85). Nietrudno też odnaleźć na kartach dziennika uwagi dotyczące powieści już wydanych lub też tych, nad którymi pisarz aktualnie pracował: „Moja powieść [*Dębina*] na całe okresy czasu staje się dla mnie rzeczą trudną do zniesienia. Zdaje się jednak, że w porównaniu z *Płomieniami* stanowi ona krok naprzód” (P, s. 134)³⁶. Równie często Brzozowski wspomina o rozprawach, które dopiero chciałby podjąć: „Renan mnie ciągnie. Gdybym miał jego dzieła – napisałbym o nim dobre studium” (P, s. 136); „Dobrze byłoby go [Schopenhauera] czytać tuż przy Heinem – ale nie odwlekaj. Napisz dumną przedmowę – a będziesz wracał i uzupełniał” (P, s. 175); „Poezja Wordswortha i nauka moralna Kanta – wykazać powinowactwa i różnice, ugruntować religijne pojęcie poezji” (P, s. 176). Wszystkie te uwagi świadczą o tym, że wraz z upływem czasu *Pamiętnik* stawał się podręcznym notesem, w którym autor umieszczał spostrzeżenia na temat swej bieżącej aktywności literackiej albo też snuł projekty (często niemożliwe do zrealizowania) przyszłych tekstów. W tym sensie dzieło Brzozowskiego postrzegać można jako wielką kolekcję pomysłów, krótkich notatek, które zastąpić muszą książki, ponieważ praca nad tymi ostatnimi zajęłaby lata – a na to autor pozwolić już sobie nie mógł.

Identyczny, kolekcjonerski charakter mają też wypisy z lektur podejmowanych przez Brzozowskiego. Pisarz chętnie przyznaje się do swoich intelektualnych przewodników: „Pierwsze ogólne założenia mojej krytyki zostały wytworzone przez studia Taine’a i miłość do niego” (P, s. 167). Wskazuje też książki, które ukształtowały jego wrażliwość i zaciążyły na sposobie postrzegania świata:

Jego [Newmana] książki są dla mnie jakby żywym, nieskończenie przekonującym, opanowującym światłością głosem. Czytanie ich już jest zlewem światła i spokojnie ufającego rozumu. Być może, nie dojrzeję nigdy do momentu, w którym potrafię spokojnie odpowiedzieć, co zaszło w głębokich partiach mego umysłu i woli za wpływem Newmana. (P, s. 166-167)

Nazwiska i lektury można by zapewne mnożyć – jest bowiem *Pamiętnik* zapisem pięknej, intelektualnej podróży. Główny bohater spłaca dług wdzięczności wobec tych, którzy mu tę podróż umożliwili, ale i wadzi się z tymi, którzy pragnęliby udać się w innym kierunku. Można by też porównać, co czyni Wyka (zob. J, s. 211), dziennik Brzozowskiego do Wielkiej Biblioteki ułożonej – dodajmy – przez ekscentryka, ponieważ główną regułą porządkującą ten zbiór jest wrażliwość bibliotekarza, a nie chronologia czy alfabet³⁷.

³⁶ Warto też przytoczyć inny fragment dotyczący *Dębiny*: „Wczoraj skończyłem I tom mojej powieści. Były już chwile, gdy byłem zrozpaczony, wydawało mi się bowiem, że wszystkie te postacie są nieuleczalnie papierowe i nie obchodzą mnie ani trochę. Ale wczoraj nastąpiła znowu ta rzecz tak trudna: ustalił się obieg krwi między mną a dziełem” (P, s. 95).

³⁷ Na taką bibliotekę mogą się też składać diariusze i pamiętniki, z jednej strony pozwalające autorowi dziennika odkryć ciągłość gatunku, po który zdecydował się

Ta wrażliwość Brzozowskiego nie ujawnia się zresztą wyłącznie w doborze nazwisk i tytułów, ale też w języku. *Pamiętnik* jest bowiem tekstem głęboko subiektywnym nie tylko w tym znaczeniu, że pisarz odkrywa w nim tajniki własnej duszy, codzienne obawy, zapowiada przyszłe dzieła, ale i w tym, że dominuje w nim język wyraźnie naznaczony indywidualnym stylem, często niezgodnym z zasadami gramatyki, wręcz – chciałoby się powiedzieć – nieliterackim. Wynika to z faktu, iż codziennych zapisków Brzozowski w żaden sposób nie korygował, zapewne przez wzgląd na umykający czas. *Pamiętnik* przenika więc zarówno fascynacja piśmem, jego zdolnością do utrwalania oraz zatrzymywania życia, jak i żywioł oralności³⁸. To niejako tekst mówiony, niepoddany regułom sztuki pisarskiej – podobne zjawisko dostrzegał w swym dzienniku Léautaud: „Nie ufać stylowi Renana, ani żadnemu innemu, który nazywany jest wielkim. Nie zapisywać zdań prostych, banalnych. Wprost przeciwnie, zdania ciężkie, oschłe, a nawet chropowate. Także z takich zdań rodzi się harmonia. Upraszczać, nieustannie. Jak najmniej epitetów”³⁹. Jeszcze dobitniej tę samą myśl wyraził Gide: „Nigdy nie byłem skromniejszy niż w tym przymusie zapisywania co dzień w notatniku stronic, o których wiem dobrze, że są mierne, pełne powtórzeń i jakaś, tak mało sprzyjających uznaniu, podziwowi czy sympatii” (G, s. 97)⁴⁰. Dziennik to zatem rozmowa z samym sobą i jednocześnie spowiedź adresowana do nieobecnego czytelnika. Mówiony charakter *Pamiętnika* Brzozowskiego przysporzyć musiał oczywiście wiele kłopotów tłumaczowi. Trudno cokolwiek zarzucić przekładowi Kolečkiego: jest jasny, przejrzysty, poprawny pod każdym względem. Jednak, co wydawać się może paradoksalne, warto byłoby czasem z tej poprawności zrezygnować, by czytelnik francuski mógł poczuć chropowatość frazy Brzozowskiego, by mógł się potknąć o niektóre słowa lub nawet zirytować, przebijając się przez niekończące się powtórzenia bądź odczytując zdania, których jedyną oś konstrukcyjną stanowi wywołująca zadyszkę enumeracja. Pragnę podkreślić, że jest to tylko drobna wątpliwość, w niczym nieumniejszająca zasługi tłumacza, dzięki któremu fascynująca biografia intelektualna Brzozowskiego trafiła na rynek księgarski we Francji.

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

sięgnąć, z drugiej zaś – poprzez negację – umożliwiające ustalenie własnego stylu, różniącego się od stylu poprzedników. Tak chyba należy traktować liczne wpisy Gide’a, wspominającego o intymnych zapiskach m.in. Stendhala, L. Tołstoja, J. Renarda czy Ch. Du Bosa.

³⁸ Na ten temat zob. J. Lis *Le Journal d’écrivain en France...*, s. 94.

³⁹ P. Léautaud *Journal littéraire*, choix par P. Pia et M. Guyot, Mercure de France, Paris 1968, s. 15.

⁴⁰ Należy jednak pamiętać o tym, że Gide pracował nad swym *Dziennikiem*, zanim przekazał go do druku – stąd liczne poprawki, korekty, także praca nad stylem (zob. G, s. 242, 288).

Abstract

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

Adam Mickiewicz University (Poznań)

“À quoi bon écrire tout cela?”, or, Stanisław Brzozowski’s *Memoirs* now in French

Review: S. Brzozowski *Histoire d'une intelligence. Journal 1910-1911*, with afterword : *L'inquiétude de pensée* by M. Wyka, translated, edited and introduction by W. Kolecki, Le Bruit du Temps, Paris 2010.

This article discusses the recent French translation of *Pamiętnik* (the *Memoirs*) by Stanisław Brzozowski. This edition renders the Brzozowski memoirs familiar to the reader whose knowledge of literary intimism is excellent, who has been bred on the works of Rousseau and Amiel, and is willing to study the private notes of Du Bos, Léautaud, or Gide. Hence, Brzozowski's *Memoirs* have been shown against a dual background: the nineteenth-century, psychologically-oriented tradition and twentieth-century revaluation of the literary quality of diaries and memoirs. The existential and therapeutic function of Brzozowski's *Memoirs* is balanced by the notes on its literary quality aspect; hence, the text in question ceases to be a mere confession, becoming a creation, aware of its own limitations and consequences.

Amerykańska biografia Mickiewicza i jej autor

W końcu 2008 roku ukazała się, nakładem Cornell University Press, druga biografia Mickiewicza w języku angielskim, *Adam Mickiewicz. The Life of a romantic*, Romana Koropeckiego¹. Autorka pierwszej – Monica M. Gardner² – znała syna poety Władysława i obficie czerpała z jego *Żywota Adama Mickiewicza*. Zapewne z tego powodu nie doczekała się polskiego przekładu.

Sto lat bez mała dzieli te dwie książki. W tym czasie wiedza o poecie powiększyła się wielokrotnie, zmieniła się także społeczna rola literatury. Gardner opisała dzieje „polskiego narodowego wieszcza”, Koropeckij – „życie romantyka”. Podtytuły obu prac więcej mówią o czasie, w którym powstawały, aniżeli o ich zawartości.

Współczesna biografia pióra Romana Koropeckiego była przeznaczona przede wszystkim dla studentów slawistyki z obszaru anglosaskiego, niemniej jednak ważna jest także dla polskiego czytelnika – przede wszystkim dlatego, że napisana została „bez taryfy ulgowej” przysługującej zazwyczaj cudzoziemcom zajmującym się polskimi tematami. Autor świetnie zna całą literaturę przedmiotu, toteż nie znajdziemy w jego pracy żadnych naiwności wynikających z niedostatecznej wiedzy o poecie i jego epoce. Ponadto książka jest bardzo starannie opracowana od strony edytorskiej. Zawiera dobrze dobrane, mniej „opatrzone” ilustracje, obszer-

¹ R. Koropeckij *Adam Mickiewicz. The life of a romantic*, Cornell University Press, Ithaca 2008.

² M.M. Gardner *Adam Mickiewicz, the national poet of Poland*, J.M. Dent and Sons–E.P. Dutton and Co., London–New York 1911. W 1971 roku ukazało się wznowienie (Arno Press, New York), a w 2009 – przedruk nakładem General Books Publication.

ną bibliografię, a wreszcie – cenny indeks gromadzący hasła zarówno osobowe, jak i rzeczowe: ważniejsze tytuły dzieł i czasopism oraz tematy biograficzne dotyczące Mickiewicza (na przykład stanowiska zawodowe) i jego bliskiego otoczenia. Pomijając praktyczne korzyści, indeks jest zawsze pozytywną wizytówką solidnego autora – pokazuje wyodrębnioną przezeń problematykę oraz ułatwia krytyczną lekturę wykrywającą ewentualne błędy.

Do napisania tej biografii doprowadziły Koropeczki wcześniejsze zainteresowania i badania naukowe. Studiował na Harvardzie, gdzie pod kierunkiem profesora Wiktora Weintrauba pisał dysertację na temat krystalizowania się wizerunku Mickiewicza w wieku XIX (*Re-creating the „Wieszcz”. Versions of the life of Adam Mickiewicz 1828-1897*), w tym też okresie i później był pilnym czytelnikiem i wnikliwym autorem recenzji polskich publikacji wiążących się z biografią poety, zamieszczanych w „The Polish Review” (m.in. Rymkiewicza, Maurer, Rutkowskiego, Sudolskiego). W tekstach tych wykazywał dużą kompetencję: jego oceny były zawsze wyważone, logiczne, poparte przekonującymi argumentami i niezwykle trafne. Znakomite czytanie w niemałej literaturze przedmiotu pozwoliło mu na precyzyjne umieszczenie każdej z omawianych książek na mapie mickiewiczologii i na właściwe określenie ich wartości. Można powiedzieć, że w tym okresie Koropeczki stał się znawcą Mickiewiczowskich biografii (kimś w rodzaju „biografologa” poety), jednak na tym dość już badawczo wyeksploatowanym terenie znalazł swoje własne poletko. W Warszawie dał się poznać na sesji Mickiewiczowskiej w 1998 roku, wygłaszając ciekawy referat *Orientalizm w „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, który do dziś jest cytowany, a także ze swoich artykułów w polskich czasopismach naukowych („Teksty Drugie”, „Slavic and East European Journal”).

Na kolejnym etapie swojego naukowego rozwoju Koropeczki skupił się na twórczości Mickiewicza. I w tej dziedzinie zajął osobne miejsce, koncentrując się na odczytaniu w trzech wielkich, choć tak różnych dziełach poety (III część *Dziadów*, *Księgi Narodu Polskiego i Pielgrzymstwa Polskiego*, *Pan Tadeusz*), wspólnej, ukrytej struktury sytuującej je w szerszym systemie zachowań psychospołecznych i religijnych. W monografii *The poetics of revitalization*³ zanalizował głęboką warstwę symboliczną tych dzieł, co umożliwiło połączenie ich w taki ciąg logiczny, w którym stanowią one ogniwa tego samego procesu, zapoczątkowanego w wizyjnych scenach *Dziadów*.

Monografia *The poetics of revitalization* jest dobrze osadzona w tradycji badań, a jednocześnie jej przejrzysta narracja logicznie prowadzi do udowodnienia przedstawianej tezy. Wydawałoby się, że w interpretacji arcydzieł poety doszliśmy już do kresu, gdzie możliwe jest jedynie dorzucanie jakichś przyczynków, tymczasem Koropeczki pokazał niedostrzeganą dotąd głęboką strukturę symboliczną łączącą *Pana Tadeusza* z tak na pozór odległymi utworami, jak III część *Dziadów* i *Księgi*.

³ R. Koropeczki *The poetics of revitalization. Adam Mickiewicz between „Forefathers’ eve”, part 3, and „Pan Tadeusz”*, East European Monographs–Columbia University Press, Boulder–New York 2001.

W dalszych badaniach zarówno dzieł poety, jak i ich recepcji nie można wniosków Koropeckiego nie uwzględnić. Kontekstem dla swojej pracy autor uczynił studia z socjologii, psychologii, antropologii i religioznawstwa. Dzięki takiemu ujęciu książka swym horyzontem intelektualnym wykracza poza dzieło Mickiewicza, umieszcza je w szerszym kontekście psychologicznych, ideologicznych i społecznych procesów, ukazując mechanizmy przekształcania indywidualnego i zbiorowego kryzysu w nowe mity i symbole, zapoczątkowujące proces odrodzenia. Problematyka zarysowana w tej pracy inspiruje do wielu przemyśleń nie tylko na temat Mickiewicza czy XIX wieku, ale i współczesności, która również jest sceną kryzysów jednostek i społeczeństw. Dzisiejszy, daleki od rozwiązania kulturowy konflikt pomiędzy cywilizacją laicką i państwem wyznaniowym lepiej się zrozumie, gdy prześledzi się zmagania poety z tymi sprawami, tak przejrzyste przedstawionymi w omawianej książce. Wszystko to sprawia, że monografia Koropeckiego może być interesująca i pożyteczna nie tylko dla badaczy literatury, lecz także dla zwykłych czytelników. Autor umiał wybrać z ogromnej przecież wiedzy o Mickiewiczu to, co najważniejsze (a zarazem uniwersalne, do dziś aktualne) i klarownie to zaprezentować. Taki uporządkowany i jednocześnie nieuproszczony obraz wybranych, a niezbędnych dla rozumienia poety aspektów jego twórczości emigracyjnej, przydałby się każdemu „laikowi”, w szczególności studentom. Szkoda, że nie doczekała się ona polskiego tłumaczenia, choć takie próby podejmowano w Roku Mickiewiczowskim (2005).

Za bardzo cenne w podejściu Koropeckiego do twórczości Mickiewicza uważam to, że nie lekceważy on dziejów jego życia jako kontekstu dla rozumienia dzieła i traktuje te sprawy jako swoiście pojmowaną całość. Ten punkt widzenia właśnie uświadomił mu konieczność napisania nowej, nowoczesnej biografii polskiego romantycznego poety. Do pracy tej Koropeckij przystąpił z wyjątkową znajomością sposobów i możliwości pisania o naszym wieszczu. Sytuacja to z jednej strony pożądana, z drugiej zaś niezwykle trudna, gdyż utrwalone dotąd w polskiej kulturze narracje o Mickiewiczu łatwo mogły zepchnąć śmiałka na stare, uczęszczane tory. Być może dlatego nikt z polskich badaczy pokolenia Koropeckiego nie spróbował jeszcze zmierzyć się z tym zadaniem.

Celem książki *Adam Mickiewicz. The life of a romantic* było stworzenie biografii poety odmiennej od tych, jakie funkcjonują w kulturze polskiej. Czyli – wpisanie się z jednej strony w bogatą tradycję opowieści biograficznych obszaru anglosaskiego, z drugiej – przedstawienie Mickiewicza w sposób nie polemiczny, nie akademicki, nie sensacyjny, czy hagiograficzny, ale taki, który łączyłby różne punkty widzenia na człowieka. Kluczem do całościowego zrozumienia postaci Mickiewicza uczynił Koropeckij cykle wzlotów i odrodzeń poety przemieszane z okresami regresu i zamętu – innymi słowy dostrzegł w kolejach życia Mickiewicza podobną strukturę, jaką opisał w *The poetics of revitalization*. Struktura ta widoczna jest w tytułach kolejnych rozdziałów biografii poety. Ten podział przekonująco przemawia do wyobraźni czytelnika, nadając historii autora *Dziadów* jednolity wymiar. Jest to osiągnięcie niemałe, zważywszy, że na ogół w polskich biografiach druga

połowa życia Mickiewicza – już nie poety, lecz ojca rodziny, wykładowcy, towiańczyka i działacza politycznego – jest traktowana pobieżnie i skrótowo (Kleiner w ogóle ją pominął), rzadko też bywa odpowiednio sproblematyzowana. Kolejną zaletą pracy Koropeckiego jest fakt, że – co zrozumiale – uniknął w opisie Mickiewicza polonocentrycznej perspektywy (czyli nadmiernego skupienia się na sprawach narodowych – na polskich kontekstach i polskiej historii), dużo więcej uwagi poświęcając europejskim środowiskom i wybitnym postaciom, wśród których obracał się Mickiewicz⁴. Dzięki temu jasno pokazał, jak mocno Mickiewicz był wciągnięty w literackie, ideologiczne i społeczne sprawy romantycznej Europy oraz jakie niepowtarzalne i ważne miejsce w niej zajmował. Ponadto Koropeckij, może dlatego, że sam pochodzi z kraju emigrantów, doskonale rozumie i umie pokazać kondycję Mickiewicza-wygnańca i trudności egzystencji w obcym kraju – polityczne, urzędowe, materialne – które nie sprzyjały poetyckiej twórczości. Zwłaszcza, kiedy trzeba było utrzymać powiększającą się rodzinę.

Książkę Koropeckiego różni od jej polskich odpowiedników przede wszystkim dystans do opisywanej postaci. Nie ma w jego narracji emocjonalnego utożsamiania się z wieszczem ani też ocen waloryzujących przedstawiane wydarzenia w zależności od roli, jaką odegrały w życiu poety. Jest wartka opowieść uwzględniająca wszystko, co autor uznaje za ważne dla wielostronnego przedstawienia Mickiewicza na tle jego czasów – od hipotez na temat pochodzenia matki Adama, przez jego romanse aż po sektę Towiańskiego. Koropeckij dostrzega w dziejach polskiego wieszca spójną całość, realizującą model romantycznej biografii, w której twórczość literacka jest składnikiem istotnym, ale nie jedynym. Równie ważną rolę pełnią kontakty z przyjaciółmi, związki z kobietami, znajomości z wybitnymi ludźmi, podróże, działalność publiczna. W tym kontekście zaangażowanie Mickiewicza w „sprawę” Towiańskiego jawi się jako logiczne następstwo wcześniejszych doświadczeń życiowych, a zarazem punkt zwrotny, określający duchowe i polityczne wybory Mickiewicza w ostatniej fazie życia. Dlatego też Koropeckij poświęcił towianizmowi jeden z dłuższych rozdziałów swojej książki.

Zasadniczą podstawą źródłową pracy Koropeckiego (podobnie jak innych badaczy zajmujących się życiem poety) są monumentalne tomy *Kroniki życia i twórczości Adama Mickiewicza* i korespondencja poety. Z jednej strony ta ilość materiału stwarza nadmiar, domagający się selekcji, z drugiej może zawęzić wizję proponowaną przez biografę do zasobu i klasyfikacji wiedzy w kronikach zawartej. Koropeckij starał się przekraczać te ograniczenia, wzbogacając swoją opowieść o obszerne nieraz informacje o ludziach bliskich Mickiewiczowi, w mniejszym zaś stopniu o miejscach, których wpływ (także estetyczny) na twórczość poety wyda-

⁴ Warto tu dodać, że równie ważną dziedziną zainteresowań naukowych Koropeckiego jest literatura ukraińska, której oprócz studiów badawczych poświęcił kilka prac edytorskich oraz wiele zajęć dydaktycznych na wydziale sławistyki University of California w Los Angeles. Jest znawcą Gogola i Szewczenki, interesuje go specyfika romantyzmu ukraińskiego, poszukującego tożsamości między imperialną kulturą carskiej Rosji i „pańskiej” Polski.

wał się ważny. Poza standardy typowej biografii wykracza też u Koropeckiego rozdział ostatni, poświęcony kultowi wieszczą, losom osób z nim związanych oraz wieńczącemu tę pośmiertną historię uroczystemu pochówkowi na Wawelu.

Dobrze, że mamy tę amerykańską biografię Mickiewicza. Dzięki niej postać naszego romantycznego poety będzie bardziej dostępna cudzoziemcom, a zarazem bardziej zrozumiała, bo książka została napisana przez autora znającego możliwości odbioru polskiej specyfiki u czytelników obcojęzycznych. Na podkreślenie zasługuje również fakt, że Koropeckij wiele i chętnie cytuje nasze XIX-wieczne dokumenty (listy, wypowiedzi), wprowadzając tym samym do kultury anglosaskiej ich udane i precyzyjne przekłady.

Marta ZIELIŃSKA

Abstract

Marta ZIELIŃSKA

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

An American biography of Adam Mickiewicz and its author

Review: Roman Robert Koropeckij, *Adam Mickiewicz. The life of a romantic*, Cornell University Press, Ithaca 2008.

This discussion of the most recent biography of Adam Mickiewicz, by Roman R. Koropeckij, presents the book in the context of the American Slavist's entire output. Koropeckij deals with Polish romanticist literature, and Mickiewicz in particular – being an expert not only on the poet as such but also on all his existing biographies. This makes *The Life of a Romantic* an important contribution to the discussion on how the Polish Bard's life is represented in what has been written about it, and in the way the biographies are written.

Czytając Gombrowicza z Deleuze'em

W książce omawiającej powieści, dramaty, dziennik i filozoficzne zapisy Witolda Gombrowicza pt. *Gombrowicz, Polish modernism, and the subversion of form*¹, jej autor, Michael Goddard, udowadnia, że „subwersywna forma” polskiego pisarza wydaje się zapowiadać filozoficzne idee Gilles’a Deleuze’a, a nawet podejmować dyskusję z nimi *avant la lettre*. Konstruktivistyczne podejście Goddarda umiejscawia dzieło polskiego pisarza zarówno w kontekście życia intelektualnego epoki, w której tworzył autor *Ferdydurke*, jak i w relacji do myśli współczesnej. Pytanie, czy na Gombrowiczowskie idee można patrzeć z punktu widzenia dzisiejszej kultury, umieszcza Goddarda w kręgu poststrukturalistycznej gombrowiczologii, zainicjowanej przez *Lines of desire. Reading Gombrowicz with Lacan* Hanjo Berressema (1998)² oraz tom *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej* pod redakcją Ewy Płonowskiej-Ziarek³ (2001; amerykański pierwodruk ukazał się w 1998 roku).

W pierwszym rozdziale swojej książki Goddard zastanawia się, w jaki sposób artyści dwudziestolecia odpowiadali na wyzwanie modernizmu. Niektóre z jego wypowiedzi wydają się jednak kontrowersyjne. Trudno oprzeć się wrażeniu, że

¹ M. Goddard *Gombrowicz, Polish modernism, and the subversion of form*, Purdue University Press, West Lafayette 2010. Cytaty lokalizuję w tekście.

² H. Berressem *Lines of desire. Reading Gombrowicz's fiction with Lacan*, Northwestern University Press, Evanston (IL) 1998.

³ *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2001.

autor jest bardziej zorientowany w systemie filozoficznym Deleuze'a niż w polskim modernizmie. Stwierdza na przykład, że

potrzeba dostosowania się do europejskich standardów przeszkadzała rozwojowi autonomicznej kultury estetycznej. W imię idei uniwersalności sztuki modernistyczni artyści starali się uczynić swoją polskość czymś niewidocznym, wtopić się w najnowsze mody. Takie działanie jedynie wzmacniało ich poczucie niższości. (s. 9)

Goddard ani nie wyjaśnia, co rozumie przez „europejskie standardy”, ani nie pisze, u których artystów dopatruje się podobnych kompleksów. W dalszych partiach książki zamieszcza obszernie analizy porównawcze dotyczące formy i jej problematyzacji w dziełach Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza i Gombrowicza. Jednak zamiast ograniczyć się do omówienia tego, co niezbędne, do obszernej dyskusji z tym ostatnim, Goddard szczegółowo opisuje koncepcję „czystej formy” Witkacego czy ideę metamorficzności materii wpisaną w teksty Schulza. Poświęca nawet trochę czasu na porównanie dzieła autora *Sanatorium pod Klepsydrą* z estetyką Deleuze'a, odbiegając tym samym od swojego głównego celu, tj. od próby ukazania „efektu Gombrowicza” we współczesnej myśli filozoficznej. Co więcej, nie stara się odnieść żadnego z powojennych tekstów Gombrowicza do „polskiego modernizmu”.

Nieliczne odwołania do najnowszych opracowań tematu dopełniają wrażenie, że autor potraktował problematykę polskiej literatury międzywojennej bardzo powierzchownie. Głównym źródłem wiedzy Goddarda okazuje się *Historia literatury polskiej*⁴ Czesława Miłosza (1969) oraz angielskie przekłady artykułów Jerzego Jarzębskiego i Włodzimierza Boleckiego, o których czasem wzmiankuje. Badacz lekceważy polskojęzyczne opracowania i nie zadaje sobie trudu, aby się do nich w swoich analizach odnieść. Jego decyzję usprawiedliwia do pewnego stopnia brak w literaturoznawstwie polskim bardziej konsekwentnej próby konfrontacji Gombrowicza z Deleuze'em; pozostaje jednak niejasne, jaki pożytek mają odwołania autora do takich monografii, jak *Czarny nurt*⁵ Michała Pawła Markowskiego (2004) czy *Gombrowicz, wieczny debiutant*⁶ Janusza Margańskiego (błędnie cytowany jako Morgański, 2001), jeśli w ogóle nie podejmuje dialogu z tymi publikacjami.

Jakby dla uprzedzenia zarzutów w przedmowie Goddard podkreśla, że nie wmawia Gombrowiczowi Deleuzjańskich „konceptów w rodzaju machinicznych asamblaży jako metafor interpretacyjnych, lecz raczej pokazuje, w jaki sposób te koncepty są już niejako wpisane w samą powieść” (s. 3). Trudno jednak nie zauważyć, że książka Goddarda może wprowadzać w konsternację czytelników, któ-

⁴ Cz. Miłosz *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Znak, Kraków 2010.

⁵ M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

⁶ J. Margański *Gombrowicz, wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

rzy nie są oswojeni z terminologią francuskiego filozofa. Takie terminy, jak „machiniczny asamblaż”, „ciało bez organów” czy „stratyfikacja” są wplatane w argumentację bez wyjaśnienia i bez podania, skąd pochodzą. Nie za bardzo skorzystają z tych analiz nawet osoby studiujące myśl Deleuze’a i Guattariego. To zadziwiające, ale autor tylko w niewielkim stopniu poddaje te koncepcje krytycznej ocenie, choć wie o nich tyle, że z pewnością mógłby wnieść znaczący wkład do toczącej się wokół nich dyskusji.

O ile większość analiz Goddarda niewiele wnosi do interpretacji dzieła Gombrowicza – wyjąwszy Deleuzjańską terminologię – to jednak na uwagę zasługuje, moim zdaniem, trafne i oryginalne odczytanie *Kosmosu*. Przedstawiając tę powieść jako konsekwentną realizację gombrowiczowskiej wizji „subwersywnej formy”, a nie wyraz egzystencjalnej rozpaczki autora, Goddard ukazuje, w jaki sposób „czasowy porządek tego, co wcześniejsze, i tego, co późniejsze, czy też działania i reakcji na nie” zostaje zakłócony „na rzecz nieprzewidywalnego biegu afektów i myśli” (s. 129). Szkoda jednak, że badacz korzysta z tłumaczeń, które sam określa jako „przekłady drugorzędne, omijające całe fragmenty i często mające za podstawę tłumaczenia na francuski i niemiecki” (s. 1). Bezpośrednie przekłady *Ferdynandurke*, *Kosmosu* i *Pornografii* z polskiego na angielski autorstwa Danuty Borchardt ukazały się odpowiednio w 2000, 2005 i 2009 roku⁷.

Projekt Goddarda został pomyślany ambitnie, jednak cel nie został osiągnięty wskutek merytorycznych niedociągnięć, stylistycznej niedbałości oraz ewidentnego braku korekty i gruntownej redakcji (błędy składniowe i logiczne, literówki i niechlujna interpunkcja). Występują też liczne przekłamania w cytatach z polskich i francuskich tekstów. Podczas lektury czytelnik raz po raz potyka się o lek-sykalne niezręczności – na przykład Jerzego Ficowskiego Goddard nazywa „Schulz’s fanatic disciple” [„fanatyczny uczeń Schulza”] (s. 17) – czy niekonsekwencje terminologiczne – *Dziennik* Gombrowicza raz jest tłumaczony jako *Diary*, innym razem jako *Journal*. Rażąca cechą stylu Goddarda jest skłonność do powtórzeń, świadczająca o niedostatku precyzji i często wywołująca efekt redundancji. Bylejakość języka sprawia, że tej książki nie czyta się z przyjemnością.

W tekście aż roi się od błędów faktograficznych. I tak powieść *Opetani* ukazała się (w odcinkach w „Kurierze Czerwonym”) w 1939 roku, a nie w 1937; wiersz cytowany przez Gombrowicza w powieści *Ferdynandurke* został przez Goddarda określony jako „czytelna parodia awangardowego stylu charakterystycznego dla międzywojnia” (s. 49), podczas gdy w rzeczywistości napisał go Ignacy Fik, krytyk, który w 1935 roku naraził się Gombrowiczowi nieprzychylnym artykułem. O małej przydatności książki Goddarda dla badaczy zajmujących się szerzej literacką komparatystyką świadczy również indeks, bardzo niekonsekwentnie traktujący Deleuzjańską terminologię.

⁷ W. Gombrowicz *Ferdynandurke*, foreword S. Sonntag, Yale University Press, New Haven 2000; tegoż *Cosmos*, Yale University Press, New Haven 2005; tegoż *Pornografia*, Grove Press, New York 2009.

Bhambry Czytając Gombrowicza z Deleuze'em

Poza zasadniczymi problemami z konstrukcją książki i brakiem istotnych odniesień do literatury przedmiotu, wymienione wyżej niedociągnięcia podważają argumentację Goddarda i rzucają cień na podjętą przez niego ambitną próbę nowatorskiego podejścia do Gombrowicza. Można wszakże tę książkę traktować jako pierwszą, bardzo potrzebną i pożyteczną potyczkę w wielojęzycznym i interdyscyplinarnym dialogu naukowym wokół autora *Ferdydyrke*.

Tul'si Kamila BHAMBRY

Przełożyła *Agnieszka Kluba*

Abstract

Tul'si Kamila BHAMBRY
University of London

Reading Gombrowicz with Deleuze

Review: Michael Goddard *Gombrowicz, Polish modernism, and the subversion of form*, Purdue University Press, West Lafayette 2010

In this review, Michael Goddard's Deleuzian reading of Witold Gombrowicz is contextualised within the poststructuralist strand of recent Gombrowicz criticism. Bhambry discusses the structure and execution of Goddard's monograph, and evaluates its contribution to Gombrowicz scholarship as well as Deleuzian literary studies. Goddard's work is presented as the first and therefore much needed multi-lingual and multi-disciplinary 'productive encounter' between Gombrowicz and Deleuze.

Interpretacje

Wacław FORAJTER
Paweł TOMCZOK

Zając, lis i ludzie.
O jednej powieści Adolfa Dygasińskiego

Kto wie dobrze, co na dnie jeziora porabia szczeżuja zamknięta w muszlach?
Jakie są bóle i uciechy marnej żaby? Kto wie, czyją krew chłopcą pijawki?
Alboż nam znane są macierzyńskie poświęcenia cyranek?¹

Śmierć sankcjonuje wszystko, co może opowiedzieć narrator.
Innymi słowy: jego historie odsyłają do historii naturalnej.²

Wydawałoby się, że o *Zajcu* pisać już nie wypada. Powieść ta sprawia wrażenie wyczerpująco omówionej w dotychczas wydanych, bardzo inspirujących artykułach i książkach. Kropkę nad „i” postawiono w czwartym numerze czasopisma „Litteraria Copernicana” z 2008 roku, w całości poświęconym dorobkowi autora *Beldonka*. Obok prac *stricte* literaturoznawczych zauważmy też fragment *Kinder-szenen* Jarosława Marka Rymkiewicza, w którym autor nie tylko docenia literacką

¹ A. Dygasiński *Wśród wody*, „Kurier Warszawski” 1885 nr 347b, cyt. za:
J.Z. Jakubowski *Zapomniane ogniwko. Studium o Adolfe Dygasińskim*, Ludowa
Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978, s. 148.

² W. Benjamin *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, przeł.
K. Krzemieniowa, w: tegoż *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski,
Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 253.

rangę *Zająca*, lecz także zwraca uwagę na zawartość ideową tego utworu, zwykle niedocenianego jako propozycja światopoglądowa:

Przypuszczam, że Dygasiński (i stąd jego pośmiertna klęska) poszedł przeciw czemuś takiemu, co było w Polsce nietykalne, niemal święte. Jego cienką książeczkę [...] można uznać za dzieło, które wyszydza całą polską myśl romantyczną i całą polską romantyczną poezję. [...] Mówi, że jest tylko życie – takie jakie jest: z jego całą obrzydliwością, z jego dzikim pięknem i z jego straszliwą energią – i nie ma nic więcej.³

W interpretacji Rymkiewicza tekst wypada ze sztywnego przyporządkowania do naturalizmu, a staje się bliski XIX-wiecznym, ale wciąż oddziałującym postulatom Schopenhauera i Nietzschego, próbom przemyślenia tego, co nowoczesna wiedza oznacza dla rozumienia życia jako jednostkowości, wspólnoty, gatunku. Zastrzec należy, iż w dotychczasowych rozpoznaniach dominuje raczej uproszczony obraz naukowej spuścizny Karola Darwina, zapośredniczony przez dogmaty Zolowskiego naturalizmu, gdzie człowiek pozostaje w pełni zdeterminowany sferą fizjologiczno-popędową, w czym zasadniczo nie różni się od zwierząt. Dlatego też warto, naszym zdaniem, ponownie przemyśleć kilka kwestii związanych z ludzko-zwierzęcą społecznością, przedstawioną w utworze z przełomu XIX i XX wieku. Przede wszystkim, dotyczą one kluczowej dla semantyki tego tekstu opozycji między „naturą” jako przestrzenią „głodu i mordu” oraz rzeczywistością ludzką, której granicę wyznaczają opłotki dwóch sąsiednich wsi: Malwicz oraz Morzelan. Zapytać wypada, na ile faktycznie wpisują się one w paradygmat darwinowski, tak chętnie wiązany z nazwiskiem „polskiego Kiplinga”, a na ile są autorską odpowiedzią na pytania wynikające z XIX-wiecznego systemu nauki, pytania o miejsce człowieka w naturze, jak chciał Thomas Henry Huxley, bądź w kosmosie, co w latach 20. zaproponował Max Scheler.

Zdaniem większości badaczy Dygasiński nie był typowym pozytywistą. Jego twórczość wikała się w liczne antynomie, związane głównie z nieprzystawalnością idei publicystycznych do powieściowej praktyki⁴. Wśród określeń, które najczęściej padają pod jej adresem, znajdują się takie, jak: „darwinizm”, „dydaktyzm”, „ludowość”, „metafizyka” lub „naturalizm”. Już z samego tego zestawienia – zestawienia terminów niejednokrotnie ze sobą sprzecznych – można wysnuć wnioski, iż pisarstwem twórcy rządzi zasada niezgodności, niemożliwego do pogodzenia pęknięcia czy rozziewu. Darwinizm, czy też jego rzekoma pochodna – estetyka naturalistyczna, wyklucza przecież metafizykę, ograniczając pole zainteresowań wyłącznie do świata organicznego: do zjawisk zmienności oraz walki o byt w świe-

³ J.M. Rymkiewicz *Kinderszenen*, Sic!, Warszawa 2008, s. 111-112.

⁴ Pisał o tym m.in. Maciej Gloger: „Kierunek ściśle utylitarny, oparty wyłącznie na pozytywistycznym monizmie przyrodniczym, nie satysfakcjonował Dygasińskiego. Rodzi się więc u niego emocjonalna potrzeba transcendencji, odnalezienia źródeł wyższych, idealnych wartości, wykraczających poza utylitarną i ewolucjonistyczną etykę” (M. Gloger *Adolf Dygasiński i narodziny nowoczesnej świadomości narodowej*, „Litteraria Copernicana” 2009 nr 2 (4), s. 158).

cie roślin, zwierząt i ludzi⁵. Z kolei opozycja naturalizmu oraz tendencji dydaktycznej posiada dwa istotne aspekty. Pierwszy z nich przypomina o jednym z najistotniejszych założeń Zolowskiej koncepcji literatury: teorii przedstawienia jako „ekranu” istniejącego, empirycznego świata, a nie – fikcyjnej ułudzie, która funkcjonuje poza jakąkolwiek referencją. Presupozycje tego dyskursu zakładały bezdyskusyjność rzeczywistości oraz brak nacechowania środka przekazu – całkowitą „przeźroczystość” języka. Paradygmatyczny naturalista, przynajmniej we własnym mniemaniu, wcielał się raczej w rolę lekarza, a nie nachalnego pedagoga. Związek tego nurtu literackiego z określonym projektem wiedzy z zakresu nauk przyrodniczych, ścisłych oraz pogranicza medycyny i psychologii sprawiał jednak, że teksty często zamieniały się w *romans à thèse*, w których niebagatelną rolę odgrywała demonstracja, często encyklopedycznej, wiedzy. Paradoks ten w szczególności sposób dotyczy powieściopisarstwa Zoli oraz jego bezpośrednich spadkobierców. W literaturze polskiej najbardziej dobitnym przykładem tego zjawiska jest pierwsza część *Na skałach Calvados* Antoniego Sygietyńskiego⁶.

Kończąc ten krótki wstęp, proponujemy ponownie rozważyć związki utworu Dygasińskiego z „wielką narracją” przyrodniczego ewolucjonizmu. Przejście od „Darwina” do „mitu” w twórczości autora *Wilka, psów i ludzi*, aktywnego uczestnika batalii o nadanie teorii doboru naturalnego właściwej rangi z lat 80., wcale nie musi wiązać się z brakiem ciągłości czy konsekwencji⁷, a figura zająca-gracza może być uznana za ogniwo pośrednie między zwierzęcymi bohaterami nowelistyki i symbolistycznym mysikrólikiem z *Godów życia*, za figurę przejścia od surowych reguł życiowego współzawodnictwa do afirmacji całościowo pojmowanego istnienia. Z ko-

⁵ Rekapitułując istniejące ustalenia na temat twórczości „piewcy Poniądza”, przede wszystkim zaś tezy Franciszka Bielaka oraz Zygmunta Szwejkowskiego, Jan Zygmunt Jakubowski pytał: „Czy istotnie dramat Dygasińskiego polegał na antynomii racjonalizmu pozytywistycznego, jaki narzuciła pisarzowi epoka, z utajonymi w nim od początku tęsknotami metafizycznymi? Czy rzeczywiście dał on tylko zlagodzoną, «uperfumowaną i ufryzowaną wersję darwinizmu?»” (J.Z. Jakubowski *Zapomniane ogniwo*, s. 139).

⁶ Zob. E. Paczoska *Antoni Sygietyński – teoretyk w laboratorium naturalizmu*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Tomaszewska, E. Paczoska *Naturalizm i naturalści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Oficyna Wydawnicza „Warsgraf”, Warszawa 1992. Antytetyczność dyskursu naturalistycznego jest szczególnie widoczna z perspektywy literatury ponowoczesnej, w obrębie której „niewinność” mimetyzmu została wystawiona na próbę tekstowości: testu na granice poznania czy podatność na różnego rodzaju ideologie.

⁷ Zob. H. Wolny *Literacka twórczość Adolfa Dygasińskiego*. Studia, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1991, s. 111. Lesław Eustachiewicz określił pesymizm Dygasińskiego jako „nieciągly” (L. Eustachiewicz *Humor Dygasińskiego*, w: *O Adolfie Dygasińskim. Materiały z sesji naukowej w 75-lecie śmierci pisarza*, Kielce 18-19 maja 1977, red. H. Wolny, Instytut Kultury Nauczycieli i Badań Oświatowych, Kielce 1979, s. 64).

lei moralne zwycięstwo „nieudacznika” Malwy może zostać zinterpretowane zgodnie z logiką opowieści Darwina, rozpościerającej się między rozprawą *O powstawaniu gatunków* i *Pochodzeniem człowieka*. Analogie między polskim naturalistą, autorem rozprawy p.t. *Cywilizacyjno-historyczne znaczenie teorii Karola Darwina* (1883), i fundatorem uniwersalnej opowieści o ewolucji zdają się bowiem sięgać dalej niż wyłącznie warstwy stylistycznej ich dzieł, o czym pisał w swojej monografii Jakubowski. Nie wyjaśnia wszystkiego także obopólny fenomen empatii wobec świata natury, przejawiający się u Dygasińskiego w częstym antropomorfizowaniu zwierząt i zoomorfizacji ludzi.

Krajobraz po Darwinie

Na samym początku utworu pojawia się sielankowy wręcz opis krajobrazu wsi, której wszyscy mieszkańcy zdają się współistnieć w harmonii. Już tu trafiamy na pierwszą antynomię tej prozy – mimo że Dygasiński przedstawia nam rzeczywistość brutalnej walki o byt, język i styl *Zająca* są pozbawione jakichkolwiek efektów naturalistycznych, prób przedstawienia „nagiej” rzeczywistości. Trudno dołącznie określić pozycję narratora, skorego do lirycznych uniesień nad urodą przedstawianej – a raczej pokazywanej jak w dzisiejszych filmach przyrodniczych – natury. Często korzysta on też z prawa do przytaczania potocznej wiedzy życiowej, wspartej, jak można się domyślić, wieloletnim doświadczeniem. Szweykowski dostrzegł w tej prozie wzorzec romantycznej gawędy:

Dlatego też – mając w pamięci te czynniki budowy – nie możemy zgodzić się z Dygasińskim, gdy nazywa on swe krótkie, oparte na bezpośredniej obserwacji utwory: nowelami. Za mało w nich skupienia, za mało syntetycznych skrótów, zbyt dużo szczegółów, rozpraszających naszą uwagę, która nie jest specjalnie przygotowana do jednego, wszystko zespalającego momentu. To nie są nowele, lecz opowiadania, mające bardzo charakterystyczny tok narracji, tak znany naszej tradycji literackiej tok gawędy.⁸

Uczony porównuje dalej styl Dygasińskiego do *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego. Nowoczesna wiedza zostaje zatem osadzona w archaicznej formie literackiej oraz w rustykalnym krajobrazie Morzelan, rzeczywistości zaściankowej szlachty, życia na granicach cywilizacji. Na inny, znaczący aspekt przyjętego w *Zającu* sposobu opowiadania zwrócił uwagę Rymkiewicz, pisząc, że narrator „jest tak przemyślnie ukształtowany (ale tylko w niektórych miejscach), że trochę jest człowiekiem, a trochę zajęcem. Mamy więc dwóch współnarratorów, człowieka i zająca, lub (tak może lepiej to ująć) jednego narratora, człowiekozajacę lub zająco-człowieka”⁹. Ta wymiennosc jest widoczna szczególnie na początku utworu, gdy właściwie nie mamy pewności, czy narracja prowadzona jest z perspektywy ludzkiej czy zajęczej. Z jednej strony, opowieść jest przekazywana w trybie ponadoso-

⁸ Z. Szweykowski *Dramat Dygasińskiego*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938, s. 116.

⁹ J.M. Rymkiewicz *Kinderszenen*, s. 108.

bistym (opis Morzelan), z drugiej zaś pojawiają się w niej zdania oddające perspektywę zająca: „I pod kamieniem, i pod miedzą można zbudować kotlinę. No, a oprócz tego, ma się do wyboru: liściaste namioty po krzakach, garści pożętego zboża, kopki i stogi...”¹⁰. W kontekście całego tekstu znaczące jest użycie form bezosobowych dla oddania zajęczej perspektywy, gdyż jest to ten sam sposób mówienia, którym do Malwy zwracać się będą córki Tetery. Często opisywana paralela sięga tu nawet językowych form postrzegania rzeczywistości odpodmiotowionej, znaturalizowanej.

Narrator szuka zatem języka, który pozwoli zachować uczuciowy stosunek do natury (nawet jeśli działa ona według prostych mechanizmów nadprodukcji, adaptacji i selekcji), a jednocześnie nie będzie językiem antropomorfizowania przyrody i naturalizacji człowieka – być może wyjściem jest właśnie zachwyt nad wyłącznie osobniczą naturą, często przyrodą upośledzoną, ułomną, daleką od doskonałości. Działanie tego mechanizmu językowego pokazuje kolejny fragment, w którym odnajdujemy aluzję do pułapki maltuzańskiej, którą maskuje kulinarna metafora „posiłku”:

Morzelany, wieś w dobrej glebie wygląda jak misa pełna dań przeróżnaitych, do której zasiadają i ludzie, i czworonogi, i ptaki, i jeszcze inne niższe zwierzęta.

Ileż stworzeń używa życia na tej płaszczyźnie nakrytej błękitnym sklepieniem niebios... (Z, s. 18)

Przestrzeń koegzystencji gatunków okazuje się ograniczona, a zatem – zgodnie z ustaleniami angielskiego ekonomisty i wiktoriańskiego przyrodoznawcy – przyrost populacji każdego z nich muszą regulować głód, choroby i śmierć. Byt jako taki oznacza ciągłą walkę. W tych warunkach, jak pisał Darwin w *Autobiografii*, „zmiany korzystne będą wskazywać tendencję do utrzymywania się, a niekorzystne – do zanikania”¹¹. W świecie przedstawionym *Zająca* te reguły ulegają jednak zawieszeniu – choć musimy od razu przyznać, że jest to właściwie tylko zawieszenie narracyjne – obok literackiej przestrzeni, w której żyją (jeszcze) główni bohaterowie, cały czas działają procesy ewolucji, ale są jakby poza uwagą czytelnika albo pojawiają się w retrospekcji (jak śmierć matki i siostry tytułowego „gracza”) czy w dygresjach (zabijane anonimowe lisy i zające). Sam literacki ekosystem Morzelan wydaje się wyjątkowym miejscem stabilności, w którym nawet łowna zwierzyna ma szansę doczekać sędziwego wieku. Ta stabilność i zawieszenie walki o byt wynika z ułomności jej wszystkich uczestników:

¹⁰ A. Dygasiński *Zając*, oprac. J.Z. Jakubowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 18. Cytaty z tej edycji lokalizuję dalej w tekście, po skrócie Z podając numer strony.

¹¹ K. Darwin *Autobiografia (Wspomnienia o rozwoju mojego umysłu i charakteru)*. *Wybór listów*, przeł. A. Iwanowska, A. Krasicka, J. Połtowicz, S. Skowron, pod kier. A. Makarewicz, W. Michałowa, K. Petruszewicza, oprac. A. Straszewicz, Z. Wójcik, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1960, s. 62-63.

I tak, niejaki pan Kacper, szafarz na dworze morzelańskim, taki zawołany strzelec, a do zająca spudłował. Dlaczego? Pijał za młodu gorzałkę, wino, miód, porter, likiery i na starość ręce mu się trząść zaczęły. Szczęśliwy zając, który był pod lułą właśnie w chwili, kiedy szafarzowi ręka drgnęła! Tetera, szlachcic zagonowy, znany kłusownik, oko tuza potrafi wystrzelić z karty; ale ma on piekło rodzinne w domu i gdy sobie zakłóci równowagę duchową, żaden strzał mu się nie uda. Szczęście zająca! Węglicki, charciarz zapalony, dostał z Morzelan smycz chartów wybornych; jednakże młode psy w złych rękach zależały pole i choć dopędzą zająca, wziąć go nie umieją. Burek, pies księży, mieszaniec ogara i charta, ma węch znakomity, nogi doskonałe i pysk chwytny; pies ten jednak nie może korzystać z zalet swoich, gdyż mu u szyi zawieszono klocek z drzewa, aby nocami nie odbiegał domu. Jest także w kniei morzelańskiej lis szczwany, Kita, który chodzi i pelza tak cicho, że już lepiej nie można; kiedy jednak trafi przypadkiem na suchą gałązkę, na liść zeschnię, spłoszy szelustem zająca. (Z, s. 21)

Nie tylko bezuchy zając i zezowaty strzelec Malwa są przykładami kalectwa. Dotyczy ono Morzelan jako całości. Nikt nie jest tu doskonały, silniejszy od innych, nikt nie zdobywa przewagi nad innymi gatunkami, która zachwiałaby równowagę systemu. Mamy zatem do czynienia wyłącznie z reprodukcją stanu liczbowego. W przestrzeni tej idyllicznej utopii, a zarazem „krajiny strachu” (Z, s. 75) natura okazuje się całkowicie chaotyczna, oparta na przypadkowości. „Widownia życia”, przedstawiany przez Dygasińskiego spektakl natury, ma u swoich podstaw nie racjonalność, ale ślepy traf: przetrwanie zależy – przynajmniej na początku – od szczęścia, a pechowiec nie będzie miał szans nawet na zdobycie koniecznego do przeżycia doświadczenia.

Stabilność morzelańskiej przyrody łatwo może zostać zachwiana. Dzieje się tak, gdy na miejsce nieporadnego Malwy zostaje przyjęty strzelec Konstanty Sokolec. Po jego przybyciu giną główni zwierzęcy bohaterowie utworu: zając zostaje przypadkowo zastrzelony przez Chyleckiego, lis Kita zaszczuty przez jamniki nowego pracownika dworu. Odejść muszą także inne jednostki: stary Tetera po postrzale traci rękę, a w domu musi się podporządkować władzy syna Franka, stając się balastem dla rodziny, Malwa zaś trafia „na parafię”. W końcu ofiarami nowego porządku są psy: nieskutecznie polujący parafialny Burek, zastrzelony przez nowego strzelca, czy dworski, „arystokratyczny” Nero, który zaczyna kłusować i zapada na wściekłość, siejąc zamęt i przerażenie wśród ludzi i zwierząt, a w końcu zostaje zabity widłami przez dziewczynę w czasie „wielkiej masakry psów”. Dzięki Sokolcowi natura wraca na właściwe tory walki o byt. Wcześniej lisy „gnuśniały”, gdyż bardziej niż strzelec zagrażali im kłusownicy, teraz zwierzęta znowu są ofiarami skutecznych działań Sokolca. Przyroda pozostaje w tym niezmienna: działa na oślep, zwiększając entropię. Przypadkowy spłot kilku przyczyn doprowadził do powstania utopijnego ekosystemu, ale naruszenie jednego elementu od razu dezorganizuje całość, która odradza się w nowych postaciach, na przykład po ślepych na jedno oko, bezrękim kłusowniku Teterze zgodnie z naturalistyczną koncepcją dziedziczenia schedę przejmuje syn Franek, tak samo przebiegły i nieznający skrupułów jak ojciec. Z kolei córka Marynia, której rysunek psychologiczny sugeruje podobieństwo do pretensjonalnej żony felczera

z powieści Flauberta¹², z konieczności wychodzi za Witalisa, co narrator podsumowuje dygresją o „drugim poprawnym wydaniu Flory”, czyli matki bohaterki (Z, s. 157).

W powieściowym świecie, gdzie przenikają się oraz uzupełniają rzeczywistości ludzka i zwierzęca, sympatia narratora, jak wskazywało wielu badaczy, paradoksalnie sytuuje się po stronie najsłabszych. Wykracza ona jednak często poza sferę samego komentarza, obejmując także porządek fabuły. Tytułowy szarak, złapany przez służbę dworską, zostaje pozbawiony uszu. Z punktu widzenia zasad doboru płciowego funkcjonujących wśród zwierząt, przestaje być w tym momencie atrakcyjnym partnerem, określa się go jako „odmieńca”. Mimo to dwukrotnie pokonuje rywali i ma okazję, by przedłużyć gatunek zajęczy. Jego fizyczne mankamenty zostają uznane przez samice za dowód waleczności, a opis zalotów – humorystycznie przedstawiony w kategoriach „miłości dworskiej” i turnieju rycerskiego o względy ukochanej. Miłosne sukcesy zwierzęcia są przez narratora skwitowane nie do końca poważną dygresją o jego ewentualnych potomkach, dziedziczących zapewne identyczne łaski losu.

Przywilej fortunnych kontaktów z płcią przeciwną zostaje z kolei odebrany dworskemu strzelcowi. To, co u zająca mogło być godną przekazania adaptacją (strach), u człowieka nie może odnieść ewolucyjnego sukcesu: Malwa to człowiek nikłej postury, chorobliwie nieśmiały i naiwny. Mimo przynależności do środowiska dworskich oficjalistów, nie jest darzony szacunkiem przez wiejską społeczność. Wręcz przeciwnie, nazywany „mysim królem”, stanowi obiekt drwin wyrostków i ludzi dorosłych. W jednej z retrospekcji, wykorzystującej zabieg mowy pozornie zależnej, ukazano przebieg zalotów Jakuba do „grubej Kaśki”. Nie dość, że zostają one odrzucone, to dodatkowo strzelec mimowolnie staje się świadkiem pieszczot kobiety i konkurenta: „Wicka, fornała, ogromnego chłopą” (Z, s. 72). Widok ten napawa Malwę wstrętem i staje się podstawą jego religijności. W ruch zostaje wprawiony mechanizm sublimacji, przenoszący w tym przypadku energię seksualną na aktywność religijną, a co za tym idzie – altruizm bohatera. Tak oto niepowodzenie w zakresie doboru płciowego staje się źródłem moralnych wyborów tej postaci (Z, s. 71-72)¹³.

¹² „Ta Marynia, z rysów najwięcej przypominająca ojca, przebywała czas jakiś w domu zamożnej ciotki Cawewiczowej, uczyła się tam grać na fortepianie, mówić po francusku i to ją uczyniło istotą wyższą. Kiedy po śmierci ciotki powróciła z Grodna do Malwicz, było jej ciasno, nudno, niedobrze w domu rodzicielskim. [...] Pierworodna córka Tetery liczyła dwudziesty drugi rok życia, była gładka, lubiła się stroić, marzyła o tym, ażeby mieć fortepian, paliła papierosy, czytała książki i pielęgnowała rączki” (Z, s. 38).

¹³ Ciekawych impulsów poznawczych dostarcza właśnie ortodoksyjna, freudowska psychoanaliza. Obrzydzenie, jakie budzi w Malwie widok pieszczących się wielkoludów, stanowi symptom traumy. Skazując siebie na dożywotnią abstynencję seksualną, Malwa zapada na, pogłębiającą się z czasem, nerwicę. Stąd właśnie pochodziłyby jego problemy w kontaktach z ludźmi czy głębokie, wynikające z reguły z błahych powodów, wyrzuty sumienia. Zob. np. Z. Freud „Kulturowa”

Postawa strzelca, wykorzystywanego przez przyrodniego brata, kłusownika Teterę, w którego nazwisku brzmi rym do „przechery”, jednego z bajkowych określeń zwierzęcego odpowiednika tej postaci – lisa Kity, na pozór zaprzecza podstawowym dogmatom teorii doboru naturalnego. W elementarnie pojmowanej walce o byt Malwa-Zabłotnik faktycznie ponosi klęskę: wyrzucony z posady dworskiego strzelca, staje się wioskowym bazarzem. Tak naprawdę jednak Jakub od samego początku jest pełnoprawnym uczestnikiem „wielkiej narracji” Darwina. Ze wszystkich ludzkich bohaterów *Zajęca* jedynie on wykazuje daleko posunięte „instynkty społeczne”, uznawane przez wiktoriańskiego uczonego, obok moralności i sztuki, za kamień węgielny cywilizacji. W rozprawie *O pochodzeniu człowieka* angielski naukowiec między innymi skrytykował zasadę konieczności wykluczenia jednostek „gorzej uposażonych”, pisząc, iż opieka nad osobami upośledzonymi stanowi jeden z „najszlachetniejszych przejawów naszej natury”¹⁴. Tym, co w jego opinii odróżniało sferę „przyrody”, kierowaną brutalnym prawem eliminacji najgorzej przystosowanych, od społecznej, „cywilizowanej” rzeczywistości, były właśnie – upowszechniające się w obrębie tej ostatniej – zasady, które przeciwstawiają się swobodnemu stosowaniu reguły „kłów i pazurów”.

Współcześnie szczególnym rzecznikiem tej dialektyki w dziele angielskiego przyrodnika jest francuski historyk i filozof nauki Patrick Tort. Na oznaczenie ciągłego procesu przechodzenia od natury do stanu cywilizacji w pismach Darwina skonstruował on pojęcie „odwrotnej strony ewolucji” [*l'effet réversif de l'évolution*]. Aby zobrazować płynność tego przejścia posłużył się topologicznym modelem wstęgi Möbiusa, uwypuklającym tożsamość tego, co początkowo wydawało się odrębne i przeciwstawne, w tym przypadku: procesów ewolucyjnych. W swojej programowej niemal rozprawie twierdził:

Dobór naturalny [...] selekcjonuje nie tylko korzystne zmiany adaptacyjne, ale także i n s t y n k t y, wyodrębniane za pomocą identycznego mechanizmu: kumulacyjnego sortowania oraz przekazywania pozytywnych zmian. Spośród korzystnych instynktów (to znaczy dostarczycieli zmiany „właściwej”) szczególnie zachowane i rozwinięte z o s t a ł y i n s t y n k t y s p o ł e c z n e, które w wystarczającym stopniu ukazują: ogólnoludzki tryumf wspólnotowego sposobu życia, odziedziczonego w pewnej mierze po małpich przodkach lub małpokoształtnych krewnych, i tendencja – tak zwanych – „cywilizowanych” ludów do przewodnictwa. [...] Dzięki instynktom społecznym dobór naturalny b e z s k o - k u i z e r w a n i a wyselekcjonował swoje p r z e c i w i e Ń s t w o, czyli unormowany zespół stopniowo powiększających się zachowań społecznych skierowanych przeciwko eliminacji, a zatem: negujących znaczenie pojęcia „doboru” obecne w teorii przedstawionej w *O pochodzeniu gatunków*. [...] Stopniowe wyłanianie się m o r a l n o ś c i jawi się zatem jako zjawisko nierozzerwalnie związane z ewolucją, podobnie jak doktryny religijne,

moralność seksualna a współczesna neurotyczność, przeł. B. Kocowska, w: K. Pospiszył Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło, wyb. i przekł. B. Kocowska i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.

¹⁴ Zob. K. Darwin *O pochodzeniu człowieka*, przeł. S. Panka, red. E. Stołyhwo, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1959, s. 130.

które na ogół stanowią podwalinę rozwoju i które są uważane przez Darwina – poza jakąkolwiek transcendencją – za zjawiska lub zdarzenia czysto ewolucyjne¹⁵.

Rzeczywistym fundatorem XIX-wiecznego, monistycznego ewolucjonizmu i związanej z nim koncepcji „darwinizmu społecznego” nie był wcale brytyjski przyrodnik, ale Herbert Spencer, który zastąpił „gorzej uposażonych” „najsłabszymi” i już dziewięć lat przed traktatem o gatunkach pisał w rozprawie *Social Statics*:

Siły realizujące wszechogarniającą koncepcję całkowitego szczęścia nie biorą pod uwagę cierpienia, jakie niesie z sobą podporządkowanie, i usuwają te sfery życia, które stoją na drodze do sukcesu. Czy to będzie ludzka istota, czy też zwierzę – przeszkoda musi zostać usunięta.¹⁶

Późniejsze mutacje Spencerowskiego ewolucjonizmu bezpośrednio przekładały regułę walki o byt na sferę ludzkiego *praxis*. W drugiej połowie XIX wieku taki sposób pojmowania darwinizmu właściwy był zarówno kręgom konserwatywnym, jak i liberalnym, przyczyniając się do rozwoju gospodarki kapitalistycznej. Poza tym, odwołujący się do niego dyskurs nowej nauki, jaką była wiktoriańska antropologia, stał się jedną z ideologicznych podstaw zaborczego kolonializmu, który usprawiedliwiał wyzysk mieszkańców innych kontynentów rzekomą wyższością cywilizacji europejskiej. Z jego koncepcjami polemizowało wielu sympatyków teorii doboru naturalnego. Do najbardziej znanych należał Huxley, nazywany przez oponentów „buldogiem Darwina”. W 1893 roku wygłosił on odczyt pod tytułem *Etyka i ewolucja*, gdzie dowodził, iż „[...] etyczny postęp społeczeństwa nie zależy od naśladowania kosmicznego procesu, a jeszcze mniej od ucieczki od niego, lecz od podjęcia z nim walki”¹⁷. Dziesięć lat wcześniej, na gruncie polskim, Bronisław Rejchman sprowadzał do absurdu argumentację niechętnych twórcy przyrodniczego ewolucjonizmu kół konserwatywnych, wykazując, że podobnie jak nie można winić Newtona za upadek człowieka „pozbawionego materialnej podstawy”, tak samo nie powinno się obarczać Darwina odpowiedzialnością „za walkę o byt, choćby ona gorsza była od najgorszej zarazy”, a prawo silniejszego było stosowane w historii wielokrotnie „bez wpływu teorii ewolucyjnej”¹⁸. W odniesieniu do po-

¹⁵ P. Tort *L'effet réversif de l'évolution. Fondements de l'anthropologie darwinienne*, dans: *Darwinisme et société*, dir. P. Tort, Presses Universitaires de France, Paris 1992 (przeł. – W.F., podkr. – aut.).

¹⁶ Zob. S. Lindqvist *Wytepić cale to bydło*, przeł. M. Haykowska, W.A.B., Warszawa 2009, s. 19.

¹⁷ Cyt. za: R. Wright *Moralne zwierzę. Dlaczego jesteśmy tacy, a nie inni: psychologia ewolucyjna a życie codzienne*, przeł. H. Jankowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 165.

¹⁸ B. Rejchman *Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia*, w: *Filozofia i myśl społeczna w latach 1865-1895*, cz. 1, wyb., oprac., wstęp i przyp. A. Hochfeldowi, B. Skarga, PWN, Warszawa 1980, s. 446-447. W roku publikacji *Zająć* Wacław Nałkowski, usiłując przywrócić teorii ewolucji jej pierwotne znaczenia, odrzec ją z werniksu

wieściowego czworonoga, który, jak wielokrotnie zauważa narrator, przetrwa na polach i lasach dzięki wrodzonemu strachowi oraz szybkości nóg, można przytoczyć inny, nieco dłuższy fragment rozprawy warszawskiego popularyzatora koncepcji doboru, zgodny z intencją samego jej twórcy:

Tylko przy szczególnym zbiegu warunków zwycięża wyższość, w innych okazuje się właśnie najodpowiedniejsza niższość [podkreśl. – W.F., P.T.]. Przy spokoju zwyciężają drzewa wyniosłe, wśród burz karłowate. Posiadanie skrzydeł lub oczu jest dla zwierząt w niektórych warunkach niekorzystne, i zwyciężają bezskrzydłe i ślepe. Czasami doznają powodzenia Katony i Brutusy, innym razem Katyliny i Nerony. W ogóle w społeczeństwach bywają warunki, w których raz otrzymują przewagę wyżsi, drugi raz mierni, a nawet niżsi. Dlatego też, jeśli kto nie ma innych danych swej wyższości, innych tytułów zasługi, ośmieszają się tylko roszczać sobie do nich pretensję, na zasadzie powodzenia w walce o byt.¹⁹

Mechanizmy adaptacyjne zatem nie wiążą się bezwzględnie z siłą. „Najsilniejszy” to po prostu jednostki najlepiej przystosowane do określonego otoczenia. Na przykład, w niektórych środowiskach optymalna adaptacja wiąże się ze sprytem lub kamuflażem, w innych – z rozmiarami dzioba lub ogona itd. Logika doboru poprzez ustawiczne przeprojektowywanie danego gatunku prowadzi do jego maksymalnego wzmocnienia. Zając, bohater utworu z 1900 roku, zarówno ze względu na predyspozycje fizyczne (szybkość), jak i stopień rozwoju instynktu przetrwania urasta w powieści właśnie do rangi najlepiej przystosowanego przedstawiciela gatunku. Narrator wielokrotnie podkreśla wagę zalet „gracza” (Z, s. 33-34, 45, 103), wśród których na plan pierwszy wysuwa się „talent strachu, natchnienie wzbudzające obawę nawet wobec mogącego nastąpić niebezpieczeństwa” (Z, s. 34).

Helena Wolny zwróciła uwagę na alegoryczny wymiar tytułowej postaci zwierzęcej: ma ona wiele wspólnego z Polakiem doby postyczniowej, narażonym na represje oraz pozbawionym możliwości ekspresji: „[...] przede wszystkim konieczne jest poznanie środowiska, w którym można żyć, ale pod warunkiem zachowania czujności [...] Następnie należy przyjąć «logikę strachu» [...]. W tej sytuacji strach jest siłą duchową mobilizującą do walki o prawo do życia”²⁰. Badaczka nie jest

arbitralnych i metaforycznych użyć, zauważył na łamach „Przeglądu Tygodniowego”: „[...] darwinizmu nie można przenosić żywcem z biologii do socjologii, albowiem w tej ostatniej występuje nowy, komplikujący składnik: krytyczna i kierownicza świadomość człowieka” (W. Nałkowski *Z powodu życiorysu Darwina*, w: tegoż *Pisma społeczne*, wyb. i oprac. S. Żółkiewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951, s. 204.

¹⁹ B. Rejchman *Teoria Darwina...*, s. 451.

²⁰ H. Wolny *Literacka twórczość...*, s. 105. Nieprzekonujący jednak wydaje się dalszy ciąg dowodzenia, gdzie przypadkowość śmierci starego zwierzęcia zostaje zestawiona z losami wielu konspiratorów. Nie wszystkie bowiem wątki powieści poddają się alegorie narodowościowej. Zakończenie wątku gracza, podobnie jak wcześniejsze, pesymistyczne refleksje o jego życiu doczesnym, ewokują raczej refleksję filozofów pesymizmu ze szczególnym wskazaniem na Schopenhauera.

odosobniona w próbie alegorycznej lektury twórczości Dygasińskiego. Mirosława Radowska-Lisak, analizując znaczenie motywu lasu w krótkiej „fantazji” pod tytułem *W puszczy*, zauważyła: „[...] Polska umarła na arenie międzynarodowej, stała się ofiarą «kostuchy», a Polacy niczym zbiegowie musieli się ukrywać przed potęgą państw zaborczych w metaforycznej gęstwinie nacji, języków i kultur”²¹. Podobnie jak w późnych utworach Elizy Orzeszkowej, przede wszystkim w *Ad astra* i w *Gloria victis*, leśne mateczniki symbolizują sferę „swojskości”, a krajobraz staje się częścią mistycznego „ciała” ojczyzny²².

Obraz *Zajęca* jako alegorii utwierdza również strategia „języka ezopowego” charakterystyczna dla dyskursu literackiego po 1864 roku. Na przykład „Pan Kacper”, satyrycznie przedstawiony szafarz-alkoholik, ma za sobą, o czym mówi kilka łatwych do odczytania aluzji, epizod powstańczy oraz dwunastoletnią zsyłkę (Z, s. 85, 99). Znaczące może być jednak to, że utrata majątku przez szlachciców wynika nie tylko z carskich represji, lecz także z wzajemnej walki, jak w przypadku Malwy, oszukanego przez przybranych rodziców. „Strategii władzy obcego” (termin Mariana Płacheckiego) odpowiada w powieści przyrodnicze prawo walki o byt i przetrwania jednostki „najsilniejszej” w znaczeniu nadanym temu określeniu przez darwinistów społecznych. Tak jak zaborca rygorystycznie narzucał zasady społecznego funkcjonowania, tak samo w powieści z 1900 roku zwierzęta drapieżne oraz „bestie ludzkie” zmuszają słabszych do wypracowania swoistych strategii przetrwania, przetarcia ścieżek na drogach lasu, gdzie „wszystko to chytre, przebiegłe, podstępne” (Z, s. 47). Puszcza zimą ze względu na utrudniony dostęp do pożywienia od razu budzi skojarzenia z przywołaną wcześniej regułą Malthusa. Tym razem jednak dotyczy ona wszystkich bez wyjątku, zaciera się granica między światami ludzkim i zwierzęcym:

Głodny napada głodnego i bez skrupułu dusi, szarpie, rozdziera, zjada. Przyroda wypowiada tam szczerze swoje prawa moralne. Ludzie skrycie to spełniają nosząc w duszy dwa niedoścignione ideały – cnoty i szczęścia. Cóż, kiedy szczęścia nikt nie posiada, a cnoty nikt nie chce poślubić! (Z, s. 48)

Przerazająca to wizja. Ekspresja stylu, odzwierciedlająca brutalny, przyrodniczy determinizm, przysłania jednak kwestię może istotniejszą – w powieści Dygasińskiego wszyscy bohaterowie, zarówno ludzcy, jak i zwierzęcy, chorują na samotność. Są zamknięci, odosobnieni w swoich własnych, nieprzenikliwych uniwersach, wypełnionych resentymentem czy idiosynkrazjami. Samotni są: zając-

²¹ M. Radowska-Lisak *Adolf Dygasiński i duch wiejskości. Kilka propozycji badawczych*, „Litteraria Copernicana” 2009 nr 2(4), s. 44.

²² W odniesieniu do twórczości Dygasińskiego pisał o tym Maciej Głoger. Zob. M. Głoger *Adolf Dygasiński...*, s. 164. Z kolei taki sposób rozumienia topiki leśnej w twórczości Orzeszkowej stał się już wytartym liczmanem historii literatury, choć – na przykład – sensualną metaforę listów Seweryny Zdrojowskiej można odczytywać przez pryzmat najnowszych teorii *gender*.

-gracz, okresowo jedynie powodowany instynktem płciowym; lis Kita i kłusownik Tetera, odrzuceni przez rodziny, kiedy chorują i niedołężnieją; Kacper Kulik i kucharz Filip, nieustannie toczący ze sobą boje. Nawet w rodzinie nie ma tu serdeczności, co najlepiej pokazuje przypadek chorych Kity i Tetery. Podobnie ma się rzecz z wszystkimi pozostałymi oficjalistami dworskimi, którzy w zależności od potrzeby wyznaczają granice swoich terytoriów, wchodzą w sojusze i wypowiadają wojny. Do porozumienia nie mogą także dojść bohaterowie drugoplanowi, groteskowe sobowtóry: felczer Chylecki i „wypłosz” Węglicki. Z kolei konflikt pomiędzy nowym strzelcem i Teterą odzwierciedla gombrowiczowską zasadę: „Swoją do swojego po swoje”. Obie postaci uosabiają jednak skrajny egoizm, walczą o wpływy na tym samym, ograniczonym terenie, dlatego też przebieg konfliktu ma tak gwałtowny charakter. Do konfrontacji dochodzi za sprawą doniesienia kowala, który, podobnie jak inni mieszkańcy wsi, darzy niechęcią przyrodniego brata Malwy.

Nie tylko zatem egzystencja zająca, ale również szereg innych wątków utworu, zezwala na lekturę alegoryczną. Semantyczny potencjał powieści nie tyle ją dopuszcza, ile wręcz wymusza. Szczególnie w tym kontekście przydatne okazują się tezy Płacheckiego, analizującego okres postyczniowy jako szczególnie dramatyczny czas rozpadu więzi społecznej, załamania się „socjologii zaufania” na rzecz patologicznych technik adaptacyjnych, takich jak: kultura donosu, nastawienie na dominację i zawiść, gettoizacja. Permanentny kryzys oraz przymus zaborczy doprowadziły społeczeństwo Królestwa do stanu anomii, zawieszającego pojęcie prawa²³. Rozkład tego, co wspólnotowe, pozostawia człowieka z tym, co fizyczne: ciałem z jego fizjologią oraz mniej lub bardziej wykształconymi umiejętnościami przeżycia we wrogim środowisku. Prawa rządzące światem przyrody, konieczność zaadaptowania się do nich, określają więc w *Zającu* nie tylko stosunek „Polaka” do „zaborcy”, lecz także do innych mieszkańców „bagna etnicznego”²⁴, jakim po Powstaniu Styczniowym stało się Królestwo Polskie.

○ ożytkach i szkodliwości narracji dla życia

Opisanej logice wymyka się jedna, jedyna kreacja – postać Malwy. Nieporadny strzelec, pozornie przegrywając, najwięcej zyskuje. Wynika to, jak wspomniano, z rangi, jaką darwinowska opowieść przyznała instynktom społecznym, ale są jeszcze inne powody. Jakub, zanim jeszcze stał się bazarzem, „[...] bez najmniejszej obłudy nosił w sobie ideał świętego człowieka” (Z, s. 29). Nieuzasadnione wyrzuty sumienia, wynikające z wyczulenia na krzywdę innych, pojawiają się zarówno w refleksjach dziennych bohatera, jak i w jego snach (Z, s. 138-139). Wzorzec ten determinował wszystkie płaszczyzny jego egzystencji. Przypomina w tym „męża sprawiedliwego” z twórczości Nikołaja Leskova, o którym Walter Benjamin pisał, iż

²³ M. Płachecki *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800-1880)*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2009, s. 164-166.

²⁴ Tamże, s. 469 i nast.,

jest to „najczęściej człowiek prosty i pracowity, który staje się świętym w sposób pozornie najbardziej naturalny w świecie. [...] [Autor *Pielgrzymia urzeczony* – W.F., P.T.]. Upatruje wzoru świętego w człowieku, który ma rozeznanie w sprawach ziemskich, nie wchodząc w nie nazbyt głęboko”²⁵.

W przeciwieństwie do innych bohaterów, miotających się w aksjologicznej próżni, skazanych wyłącznie na instynkty „głodu i miłości”, Malwa odnajduje pociechę w opowieści, w ludowych złożach doświadczenia oraz ich transmisji²⁶. Pisano o tym wielokrotnie, ale bliższe przyjrzenie się wybranemu przez nas kontekstowi pozwala wyjaśnić w pełni fabularną funkcję bajki opowiadanej przez starego Malwę dzieciom. W momencie przekazywania własnego doświadczenia pod szatą ludowej opowieści Jakub jest już siwiuteńkim staruszkim (Zob. Z, s. 162) – dopiero wtedy jest w stanie skomunikować się z otoczeniem, wcześniej jego rozmowa z dziećmi kończyła się kpinami, a w innych sytuacjach był zwykle upokarzany lub oszukiwany. Właśnie ten wiek, graniczący niemal ze śmiercią, predysponuje go szczególnie do roli gawędziarza. Perspektywa bliskiego kresu zmusza opowiadacza do przekazania mądrości należącej do wspólnoty, do służenia radą²⁷. To awers wartości doświadczenia, jego rewers stanowi kwestia pamięci jako zdolności „epickiej”: „Tylko dzięki pojemnej pamięci epika potrafi z jednej strony przyswoić sobie bieg rzeczy, z drugiej zawrzeć pokój z zatracaniem się rzeczy, z potęgą śmierci”²⁸. Bajka Malwy (określana jako „historia”), odsłaniając brutalność walki o byt, w której każde zwierzę dąży do eliminacji słabszego, ukazuje wyjście z biologicznego impasu, furtkę oddzielającą zwierzęcość od przestrzeni ludzkiej. Są nią elementarne wartości etyczne: dobro, wdzięczność i sprawiedliwość (Z, s. 167). W ten

²⁵ W. Benjamin *Teoria Darwina...*, s. 243-244.

²⁶ Jolanta Sztachelska pisała: „W tej zajęczej epopei Dygasińskiego Homerem staje się Malwa-Zabłotnik – najsłabszy w zapasach z życiem, choć sprawiedliwy, piękny duchowo dzięki swym słabościom i sztuce” (J. Sztachelska *Od Darwina do mitu. Rzecz o Adolfie Dygasińskim*, „Litteraria Copernicana” 2009 nr 2(4), s. 36).

²⁷ W tym momencie pojawia się problem „oralności” w znaczeniu nadanym terminowi przez Waltera J. Onga. Kategorii tej do opisu twórczości pisarza użyła Radowska-Lisak (M. Radowska-Lisak *Adolf Dygasiński i duch wiejskości* oraz *Mniej cudowna bajka. O baśniowości „Beldonka” Adolfa Dygasińskiego*, „Litteraria Copernicana” 2009 nr 2(4)). W swoich analizach nie odniosła się ona jednak bezpośrednio do świata przedstawionego powieści z 1900, skupiając się na wcześniejszym tekście o „peregrynacji” Beldonka. Teoria uczonego jezuity niemal całkowicie pokrywa się z tym, co na temat przekazu ustnego pisał Benjamin. Propozycje niemiecko-żydowskiego filozofa są jednak o tyle ciekawsze, iż dopatruje się on związku końca epiki ustnej z nowoczesnym konfliktem między opowieścią i informacją. Sytuuje zatem ten proces na pewnym wąskim wycinku historii rozwoju kultury pisma i druku, a mianowicie – w okresie wzrastającego znaczenia prasy, który nastąpił w drugiej połowie XIX wieku, czyli w okresie pisarskiej działalności autora *Godów życia*.

²⁸ W. Benjamin *Teoria Darwina...*, s. 256.

sposób naiwny, ludowy narrator podziela stanowisko rzeczników tezy o wartości etyki w antropologicznym projekcie Darwina. Na pytanie Jakubowskiego (zob. przyp. 5) odpowiadamy, iż darwinizm autora *Asa*, przynajmniej w takiej wersji, w jakiej wyłania się on z powieści o „zającu, lisie i ludziach”, nie jest zaledwie „uperfumowaną i ufryzowaną wersją” koncepcji doboru, pozostając całkowicie w zgodzie z podstawowymi tezami rozprawy *O pochodzeniu człowieka*.

Opowieść Dygasińskiego staje po stronie rzeczywistości „ludzkiej” także w inny sposób. Jak zwraca uwagę Benjamin, narracja jako doświadczenie z kręgu komunikacji oralnej konkuruje i przegrywa z nowoczesną informacją. Wypaczonymi odmianami tej ostatniej – plotką, potwarzą, kłamstwem oraz całkowicie pozbawionymi funkcji informatywnej „gatunkami mowy” (termin Michaiła Bachtina): inwektywą, wykrzyknieniem, rozkaznikiem – posługują się pozostali, ludzcy bohaterowie *Zająca*. Powrót do alegorycznego trybu lektury umożliwiał postawienie tezy o istnieniu opozycji między prawdą baśni i fałszem innych dyskursów. Bajka, choć zostaje ukazana jako fikcja, odwołuje się do autentycznego doświadczenia, stanowi echo perypetii Malwy i gracza w świecie głodu i mordy, którego zasady uchyla, nie unieważniając ich w sposób absolutny. Właściwością tego gatunku jest bowiem zderzenie dziecięcego odbiorcy z „podstawowymi kłopotami egzystencjalnymi człowieka”²⁹. Ukazując ambiwalentny charakter rzeczywistości, bajka uczy, jak odróżnić to, co istotne, od tego, co nieistotne, szkodliwe, złe. Jest nie tyle marzeniem o pozaczasowej utopii, ile szeregiem praktycznych wskazówek odnoszących się do zanurzonego w historii „tu i teraz”.

Zając to opowieść o świecie, który nie ma spisanych dziejów. Naturalna rzeczywistość, która w nowoczesnych dyskursach biologicznych coraz bardziej traci swoją jednostkowość i redukuje się do abstrakcyjnej walki o byt, może zostać zrozumiana właśnie przez „pieszczotliwą” (tak Malwa zawsze mówił o upolowanych zwierzętach) narrację – opowieść, która spróbuje odbudować jedność człowieka i natury, zerwaną w wyłącznie ekonomicznym podejściu do przyrody, oraz rzeczywistość, w obrębie której zwierzęta są częścią wspólnego świata, a nie tylko – materiałem czy zasobem (to perspektywa choćby Tetery). W skali globalnej utwór rozpada się na dwie części: mniej lub bardziej symetryczne epizody z życia ludzi i zwierząt oraz finałową gawędę Malwy. „Baśń” zostaje skonfrontowana ze sferą przyrodoznawczego „mitu”³⁰ – ekspansywną narracją darwinizmu społecznego i je-

²⁹ B. Bettelheim *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł., wpraw., objaśn., posł. D. Danek, Agencja Wydawnicza Jacek Santorski i Co, W.A.B., Warszawa 1996, s. 29.

³⁰ Benjamin twierdził: „Pierwszym prawdziwym narratorem był i jest nadal gawędziarz, opowiadający baśni. Tam, gdzie dobra rada była w cenie, niosła ją baśń, a gdzie gnębiła największa niedola, pomoc baśni była najbliższej. Tą niedolą był mit. Baśń przekazuje nam wieści o najważniejszych poczynaniach ludzkości, by strząsnąć z piersi zmore, którą naślał mit. Pokazuje nam w postaci głupka, jak ludzkość przeciw mitowi udaje głupiego; [...] w postaci zwierząt, które w baśni

go fabułami lokalnymi: teorią dziedziczności, monizmem przyrodniczym, wyobrażeniem „bestii ludzkiej”, człowieka, który uwewnętrznił okrucieństwo przyrody i w ogóle nie przestrzega prawa moralnego. Sensem historii, mimo pozorów ciągłości, okazuje się nicość, przejawiająca się w nieustannej repetycji:

Na polach i w kniei Morzelan zginęły tylko osobniki, gatunki pozostały te same: szaraki-gracze, lisy-Kity, psy-włóczęgi, złodzieje-klusownicy. (Z, s. 150)

Unieważnienie różnicy między „zwierzęcym” i „ludzkim” prowadzi do inkluzy człowieka i jego dzieł w obręb Benjaminowskiej „historii naturalnej” – mimo że narrator często mówi o stworzeniach, nie ma tu miejsca dla Stwórcy i planu zbawienia, zostaje tylko historia naturalna, w której ludzki świat włącza się w naturalny proces zagłady, przemijania. Paralelizm dziejów Kity i Tetery ujawnia przerażający aspekt: gra masek, w której klusownik przybiera postać lisa, zaś antropomorfizowane zwierzę nosi rysy człowieka, okazuje się wyłącznie rozpaczliwym podtrzymywaniem przy życiu tego, co i tak nieuchronnie zostało skazane na rozpad, na egzystencję zrujnowanego, kalekiego ciała, pozbawionego jakiegokolwiek władzy (brat Malwy), na śmierć pozbawioną epickiego uwznioślenia (lis): „Icie kupił skórę jego, wrony i sroki pożarły ciało” (Z, s. 158). W tym porządku przyroda wdziera się w ludzkie bycie, podkopując lub drażąc jego zręby. Podobnie jak Benjamin, Dygasiński wybiera grę alegoriami: przyroda podlega zarówno prawom współczesnej nauki, jak i wymogom narracji. To jedna z możliwości idei „historii naturalnej” powracającej u różnych XX-wiecznych autorów (Benjamin, Adorno, Sebald)³¹. Dawne określenie nauk biologicznych zyskuje nowe znaczenie, wskazując na problematyczność nowożytnego rozdzielenia dziejów i natury, człowieka i zwierzęcia, tego, iż historię zawsze rozumiemy, a przyrodę badamy.

W wykładzie *Idee der Naturgeschichte* Adorno stwierdził, że Benjamin opisuje kulturę tak, jakby była naturą³² – jednym z wymiarów historii naturalnej obecnym także w *Zającu* jest właśnie to przemieszanie punktów widzenia, próba nowe-

spieszą z pomocą dzieciom, pokazuje nam, że natura potrafi być nie tylko posłuszna mitowi, ale o wiele chętniej gromadzi się wokół człowieka. Najbardziej wskazane – tego baśń od zarania uczyła ludzkość i tego dziś jeszcze uczy dzieci – jest pokonywanie sił mitycznych świata chytrą i zuchwałością” (W. Benjamin *Teoria Darwina...*, s. 261-262). Znaczenie krytykowanego w powieści „mitu” można także rozumieć w inny sposób: jako „słowo” (w sensie Bachtinowskim) związane z zaborczym aparatem represji, który był zainteresowany szerzeniem antagonizmów oraz poszerzaniem płaszczyzny NIE-porozumienia.

³¹ R. Konersmann *Walter Benjamins Idee der Naturgeschichte*, w: tegoż *Kulturelle Tatsachen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, s. 296. Na temat końca historii naturalnej jako dziedziny wiedzy zob.: W. Lepenies *Das Ende der Naturgeschichte*, Hanser, München 1976.

³² T.W. Adorno *Idee der Naturgeschichte*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, bd. 1, hrsg. R. Biedermann, unter Mitw. G. Dorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, s. 345-365 (przekład wybranych tez rozprawy – P.T.).

go podarwinowskiego znarratywizowania natury, a zarazem ujrzenia człowieka w systemie przyrodniczym. Jak zauważa autor *Dialektyki negatywnej*: „Historyczno-naturalne kwestie nie są możliwe jako ogólne struktury, lecz jedynie jako wykładnie konkretnych historii”³³, co wynika z ich alegorycznego charakteru. Pojęciowo i naukowo opracowana natura po Darwinie, którą rządzą reguły ewolucji, potrzebuje takiego alegorycznego dopełnienia – teorie i pojęcia, by być zrozumiałe, wymagają zmysłowego uzupełnienia, na przykład w postaci metafor czy narracji. Proces ten jest zawsze pewną interpretacją. Nie tylko odpowiada na potrzeby teoretyczno-poznawcze, lecz także daje całościowy obraz świata, z którego możemy wyprowadzić konsekwencje praktyczne. Dygasiński, alegoryzując podarwinowską naturę, wprowadza mediację pomiędzy absolutną rzeczywistością teorii doboru a takimi ludzkimi potrzebami i wartościami, jak sprawiedliwość, wdzięczność czy dobroć. Alegoria i historia naturalna pomagają zatem nowoczesnemu człowiekowi żyć w zgodzie z nauką, która coraz mocniej określa granice tego, co rzeczywiste, i ze wspomnianymi wyżej aksjologicznymi i emocjonalnymi potrzebami, zwykle wyrażanymi w utworach fabularnych.

Autor *Godów życia* nie realizuje jednak w pełni schematu historii naturalnej. Choć zwierzęcy bohaterowie utworu giną, ludzie mogą przetrwać – Malwa i Tetera nie zostają uśmierceni, mimo że wypadają poza swoje „naturalne” czynności. Śmierć zwierzęcia ma diametralnie różne znaczenie od kresu człowieka, który dzięki tradycji, poprzez opowieść, podtrzymuje kontakt z przeszłością i kreuje przyszłość. Jedynie opowieść umożliwia wyjście poza wegetatywny czas przyrody i pesymistyczną wizję społeczeństwa³⁴, przynosząc także korzyść samemu gawędzarzowi. Narrator to bowiem „człowiek, który mógłby pozwolić, by w łagodnym płomieniu jego opowiadania wypalił się do szczytu płomień jego życia. [...] jest postacią, w której mąż sprawiedliwy spotyka się sam z sobą”³⁵.

Pożytek, jaki opowieść daje sympatycznemu nieudacznikowi Malwie, nie zagłusza jednak pesymistycznej nuty pobrzmiewającej w zakończeniu utworu. Przemijanie „osobników” musiało być wtedy szczególnie dotkliwe dla Dygasińskiego, pisarza należącego do pokolenia, które w młodości musiało stawić czoła szokowi wywołanemu darwinowską wizją rzeczywistości, przyjął ją jako własny model świata. Gdy autor *Dramatów lubądzkich* opisuje starego Kite i zajacę, nie może przecież nie myśleć o sobie, starym darwinieście, który nie może oczekiwać wdzięczności od społeczeństwa, mimo że oddał mu całe swoje życie. Stąd pesymistyczna wymowa ostatniej historii: zajaczek przywraca sytuację początkową, którą naruszył działa-

³³ Tamże, s. 318.

³⁴ Rozważania Dygasińskiego z przełomu wieków na tematy społeczne ludzaco wprost przypominają tezy Ludwika Gumplowicza z *Systemu socjologii*. W artykule *Nędzarze życia* z 1898 roku pisarz zauważył: „Wzysk jednych, ażeby drugim było lepiej. Dotychczasowe dzieje świata nic innego nie przedstawiają” (cyt. za: J.Z. Jakubowski *Zapomniane ognisko*, s. 149).

³⁵ W. Benjamin *Teoria Darwina...*, s. 269.

Forajter, Tomczok Zając, lis i ludzie. O jednej powieści...

jący zgodnie z wzniosłą moralnością chłop. To właściwie pochwała społecznego egoizmu, umieszczenia prospołecznych uczuć wdzięczności i sprawiedliwości tylko w sercu, aprobaty wewnętrznego oporu i narracji, która próbuje pogodzić się z tym światem. Szkodliwe dla życia teorie muszą zostać wpisane w opowieść motywującą do niego – pozostaje jednak świadomość, że to tylko opowieść.

Abstract

Wacław FORAJTER, Paweł TOMCZOK
University of Silesia (Katowice)

The hare, the fox, and the people. A novel by Adolf Dygasiński

This article interprets Adolf Dygasiński's novel *Zając* ["The Hare"] in the context of Darwinism – a complex acceptance of nineteenth-century knowledge on nature. Authors analyse Darwinist elements of the novel, making references to contemporary research into associations between literature and theory of evolution. Their focus is also on allegorical meanings of the Dygasiński text, its narrative shaping, and the complex relationship between literature, nature, and knowledge on the latter – as expressed through the category of natural history, borrowed from Theodor W. Adorno and Walter Benjamin.

Krystyna KOZIOŁEK

Nieobecność wiedzy. Przypadek *Nauczyciela* Wacława Berenta

Cóż za monstrum jest tedy człowiek,
co za potwór, zakała wszechświata.

Blaise Pascal

Debiutanckie opowiadanie Berenta pt. *Nauczyciel* (1894) to – wraz z jego powieścią *Fachowiec* – najostrzejszy atak na pozytywistyczną ideę integracji społeczeństwa dzięki wiedzy. Jak pisze we wstępie do *Pism rozproszonych* Ryszard Nycz:

Sposób potraktowania tematu – historia depresji nerwowej nauczyciela za sprawą żywiołowego okrucieństwa uczniów oraz bezwzględności władz szkolnych – odróżnia go zdecydowanie zarówno od patriotyczno-narodowych ujęć w rodzaju głośnego wówczas opowiadania Henryka Sienkiewicza *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* [...], jak i od społecznej publicystyki interwencyjnej w typie *Numeru 061* Adolfa Dygasińskiego. [...] Psychologiczne studium Berenta zwraca uwagę sprawnością warsztatową w budowaniu napięcia fabularnego, a w jeszcze większym stopniu znaczną kompetencją psychologiczną młodego autora, nie cofającą się ani przed (dobrze umotywowaną) drastycznością szczegółów, ani przed śmiałą prezentacją fantazmatycznych projekcji skrytych lęków i pragnień bohatera.¹

¹ R. Nycz *Wstęp*, w: W. Berent *Pisma rozproszone*, red. R. Nycz, W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 15. Wszystkie cytaty z opowiadania podaję na podstawie tej edycji.

Zgoda, nie w polemice z pozytywizmem leży szczególna wartość tego utworu². Szokująca, także dziś, odrębność opowiadania polega na stworzeniu przez autora głębokiego studium powiązania między jednostką pogrążającą się w sadystycznej psychozie a systemem szkolnej edukacji, który jest odbiciem udręczonej psychiki bohatera. W szkolnym świecie przedstawionym w opowiadaniu nie sposób wyka-
zać prostej odpowiedzialności systemu za deprawację jednostki, ani też w drugą stronę – uznać systemu za zbiorowisko patologicznych osobników upokorzonych, zdegradowanych, pełnych resentymentu wobec uczniów, władz szkolnych, państwa itp. Sam bohater diagnozuje tę nierozstrzygalność: „Za czyje winy przyszło mi pokutować w tej szkole – nie wiem, za jakie przestępstwa karały mnie te dzieci, ci straszni sędziowie – tego nie rozumiem. Chyba za to, że byłem nauczycielem”³.

Nauczyciel Berenta nie stawia żadnej prostej diagnozy dotyczącej pochodzenia szkolnej przemocy i towarzyszących jej upokorzeń. Nie jest to bowiem opowieść o regresie zsocjalizowanego zwierzęcia, które zostaje wydobyte z funkcjonariusza kultury i edukacji przez chory system kształcenia. Przeciwnie, od początku opowiadania bohater uosabia trzy odmiany przemocy, o których pisze Sławoj Żiżek w esejach pod wspólnym tytułem *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*⁴, tj. przemoc subiektywną, która wynika z kondycji biologicznej człowieka jako istoty zmuszonej do starań o przetrwanie; przemoc symboliczną, która jest „wpisana w język i jego formy”, oraz przemoc systemową – nieusuwalny składnik i konsekwencję systemów politycznych i ekonomicznych, w których żyjemy⁵.

² Przypomnijmy reakcję redaktora „Ateneum” Piotra Chmielowskiego, który zwrócił uwagę na oryginalność debiutu Berenta: „Punkt widzenia w odtwarzaniu psychologii nauczyciela, dobrego, ale nieudolnego, i uczniów-żbików tak się różnił od zwykłych sposobów malowania tych stosunków u nas, że wywołał okrzyk zgłosy z ust niektórych, skądinąd bardzo rozumnych ludzi, lecz nie przywykłych do odtwarzania w dziele artystycznym całej surowej prawdy życia” (P. Chmielowski „*Próchno*” *Wacława Berenta*, „*Nowa Reforma*” 5 VI 1903 nr 126, s. 1, cyt. za: R. Nycz *Dodatek krytyczny do Pism rozproszonych*, s. 264).

³ W. Berent *Nauczyciel*, w: tegoż *Pisma rozproszone*, red. R. Nycz, W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 52. Kolejne cytaty z tego opowiadania lokalizuję z tekście. Inaczej niż np. w *Przedpieklu* – niewiele późniejszej powieści Gabrieli Zapolskiej z 1889 r. – gdzie obrazy nauczycieli są konstruowane według wyrażnie naturalistycznej tezy, przeto są tam nauczyciele, którzy „stanowili dziwny legion mężczyzn, legion jakichś istot na wpół wybrakowanych żywiących całą masę nienawisli dla tych krótkich spódnicek, których szelest był im nieznośny, prawie wstrętny”, oraz nauczycielki – „biedne, zwiędłe kobiety, zmarnięte w swych króciuchnych płaszczkach, czyste maszyny, źle płatne i zgębione kłopotami domowymi” (G. Zapolska *Przedpiekle*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 30, 72).

⁴ S. Żiżek *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, przeł. A. Górny, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2010.

⁵ Tamże, s. 5-7.

Co ważne, wszystkie trzy odmiany przemocy są obecne w życiu bohatera od wczesnego dzieciństwa, a ich kulminacją jest okrzyk żony, która spostrzega, jak mąż dusi ich dziecko: „– Potwór! – krzyknęła” (s. 72). Wydaje się, że to wzorcowa scena z kręgu ikonografii potwornej przemocy: monstrum zabija dziecko. Ale dzieci w tym opowiadaniu nie uosabiają utraconej niewinności dorosłych. Doprowadzony do kresu obelżywymi przezwiskami, którymi uczniowie go obrzucają, bohater powiada o nich wcześniej: „– Potwory!” (s. 54). To ujednolicenie obu potworności w człowieczeństwo – jak chce przywołany w motcie Pascal – zyskuje w opowiadaniu spektakularne, symboliczne potwierdzenie w scenie narodzin syna bohatera, którym towarzyszy śmierć matki Denera-ojca: „Obudziwszy się, spostrzegłem, iż leżę na trupie. [...] Jak tamto z bólem konało, tak to z bólem na świat przychodziło. Tamto było końcem, to początkiem: ja jestem środkiem” (s. 63).

Jak twierdzi Freud w szkicu *Dziecko jest bite. (Przyczynek do powstawania perwersji seksualnych)*: „perwersje infantylne pochodzą z kompleksu Edypa”⁶, co w opowiadaniu symbolizuje dziecko oddzielające bohatera od kobiecej miłości i współczucia, najpierw matki, a potem żony Zofii. Całe opowiadanie to rekonstrukcja drogi, która doprowadziła bohatera do tej właśnie podwójnej identyfikacji potworności – w sobie i w dzieciach oraz uświadomienia sobie psychicznego uzasadnienia tej kwalifikacji.

Berent nie skupia się wyłącznie na chronologicznie przedstawionych kolejach losu postaci, ale wyposaża bohatera w umiejętności analityczne, dzięki którym uświadamia on sobie, że pochodzenie czy dzieciństwo wywierają wpływ na charakter procesów obłądzenia. Spowiedź lub autopsychocena potwora jest w opowiadaniu dokonywana przez Johana Denera, niemieckiego nauczyciela zatrudnionego w polskiej szkole we Lwowie⁷. Jego przyjaciel, anonimowy narrator zewnętrzny, charakteryzuje go na początku jako zacnego Szwaba, sympatycznie szczerego, trochę brutalnego, ale ujmującego.

Sam Derner opisuje siebie jako człowieka, którego jedynym powołaniem było naśladowanie ojca. Ten, w przeciwieństwie do matki, będącej „przykrą codziennością”, był dla małego Janka „wyrazem ideału”. Podzielił więc upodobania ojca (gra w kręgle, picie piwa), zawód nauczycielski i przekonanie, że aby dojść do czegoś należy mieć dwie cnoty zapożyczone od psa – cierpliwość i posłuszeństwo. Derner dostrzega anachronizm tego modelu rodziny, nazywa ją „mamutem”, a jednak sam jest produktem tej matrycy wychowawczej. Skuszony ofertą pracy przenosi się z matką do Lwowa.

Tuż po otrzymaniu posady we Lwowie deklaruje szczerą sympatię do dzieci. Kolejne dni w szkole ujawniają jednak rodzącą się i narastającą niechęć do uczniów.

⁶ Z. Freud *Dziecko jest bite. (Przyczynek do powstawania perwersji seksualnych)*, w: tegoż *Charakter i erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 199.

⁷ Jak podaje Nycz, Lwów jest raczej maską dla Warszawy – „prototypowego miejsca akcji *Nauczyciela* (R. Nycz *Dodatek krytyczny*, s. 265).

Pierwszą jej przyczyną są hałas i chaos w klasie, nad którymi nie potrafi zapanować. Po tygodniu uczniowie tracą już dla niego ludzki wymiar i zaczynają przypominać mu dokuczliwe owady – mrówki i osy, od których nie potrafi się opędzić. Odtąd klasa staje się dla niego polem bitwy, nieustannej, wyczerpującej walki, podczas której nawet podniesione ręce uczniów zdają mu się bagnetami, przez które musi się przebijać. Chcąc powstrzymać rodzącą się obsesję, mówi o uczniach jako o „pocziwych niedźwiadkach”.

Berent świetnie pokazuje proces, za pomocą którego przemoc symboliczna, przez zmianę języka pozbawiająca przyszłą ofiarę podobieństwa gatunkowego do agresora, przygotowuje pole przemocy subiektywnej.

Ze strachu przed utratą posady nauczyciel coraz bardziej kompromituje się przed klasą, pokazując uczniom swoją bezradność. Ulega pragnieniu zastosowania przemocy, ale formy dyscyplinowania obowiązujące w szkole – złe oceny, kary cielesne, zostawianie po godzinach – okazują się niewystarczające. Jego swoisty heroizm polega na kolejnych, nieudanych próbach personalizacji relacji z uczniami. Próbuje odwołać się do ich zrozumienia i współczucia, przygotowuje wzruszającą przemowę, niestety po niemiecku – zaczyna więc na poczekaniu tłumaczyć ją na polski, co owocuje katastrofą:

[...] zacząłem się jąkać, kztusić i czerwieniąc się wypowiedziałem niesłychane głupstwo.

– Dyrektor krzyczał... wymyślał... wyrzuci mnie. – Niedobre chłopcy. [...]

W sali pękano już od śmiechu.

– Bo do kozy zapiszę – zakończyłem niespodziewanie. [...]

– W skórę dać każe! Zawołałem pod wpływem rozdrażnienia. [...]

W sali zrobiło się nagle cicho i wszyscy złękli się nie tyle moich słów, ile wyrazu mej twarzy. (s. 44)

To jeden z najbardziej poruszających momentów opowiadania. Koślawa polszczyzna niemieckiego nauczyciela czyni go jeszcze bardziej obcym uczniom, ale także samemu sobie. Zrezygnował na chwilę z języka niemieckiego, aby stać się bliższym polskim dzieciom, tymczasem efekt okazał się odwrotny. Derner mógłby z pełnym przekonaniem powtórzyć słowa Derridy: „Mój język – jedyny, który słyszę, gdy mówię, i jedyny, którym się porozumiewam – to język innego”⁸.

Wykluczenie w obcość jest zatem podwójne – zarówno z polszczyzny, jak i z niemieczyny. Nauczyciel staje się odtąd obcy samemu sobie także w zachowaniach wobec uczniów: krzyczy, stawia złe oceny, posyła uczniów do kąta. A zarazem usiłuje bezskutecznie wrócić „do siebie”. Szuka zrozumienia u matki oraz w oczach kobiety, w której się zakochał. Zosia pozwala mu przez chwilę wierzyć, że jest pokrzywdzony, a uczniowie to potwory, które różnią się tylko numerami w dzienniku.

⁸ J. Derrida *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. M. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998 nr 11-12, s. 48.

Nie widziałem już oddzielnych twarzy, nie rozróżniałem głosów. Przede mną stał tylko rząd ławek, a na nich nie było już dawnych Józków, Stasiów – byli tylko: Borawski, zapisany w liście pod numerem czwartym, Kleinert pod numerem czterdziestym trzecim itd. (s. 53)

Przezywany i znienawidzony przez uczniów, czuje do nich wstręt. Teraz już cynicznie przyjmuje łapówki, nie ma skrupułów w karaniu, w czym zdaje się wyreczać go szkolna dyscyplina: „Dyrektor załatwił sprawę, zasadziwszy całą klasę do kozy i kazawszy obić dwóch malców różgami” (s. 53).

Niemniej, nie ma już dla niego powrotu na łono systemu, w obrębie którego mógłby oddzielić sferę prywatną od zawodowej. Szkoła i jego obsesja są już nierozdzielne. Wstręt do dzieci, powiązany z lękiem o utratę posady sprawia, że nie może patrzeć na uczniów, rozmawia z nimi odwrócony plecami, niechęć budzą w nim ich ciała i ubrania. Wreszcie, kolejny raz sprowokowany przezwiskiem, wpada w szal i bije ucznia.

Uderzyłem raz, drugi, trzeci, czwarty: tłukę bez pamięci. A skowyczy to szczenię, aż echo roznosi się po szkole. [...]

Uderzyłem raz jeszcze. Chłopak powalił się na ziemię. Zacząłem go kopać nogami. – Ja cię zatratuję, szczeniaku jeden! (s. 57)

Zostaje zwolniony ze szkoły. Nie może jednak znieść, że utrzymuje go żona. Decyduje się przeprosić pobitego chłopca i jego matkę. Dzięki temu udaje mu się wrócić do pracy w szkole. Tam jednak wpada w coraz większą obsesję. Na jawie i we śnie walczy ze swoimi podopiecznymi. We śnie ucieka przed ich zemstą:

Oto z nor robactwo olbrzymie wyłazi. Ze wszystkich stron, kędy oko sięgnąć może wypływają z nor olbrzymie szeregi i rozlażą się po polu. Cała chmara pełza wprost ku mnie. Syk zmienia się w piskliwy wrzask, świst w śmiechy. [...] – to nie robaki, to dzieci! [...]

Troje wgryzło mi się w piersi, dwoje policzków się uczepiło, inni w nogi, w ręce kasa- ją, a przylgnąwszy tak do mnie, krew mi wysysają. Setki całe wpiły się w me ciało i wysysają ze mnie ostatnią kroplę życia. – Konam. (s. 64)⁹

⁹ Nie poświęca temu koszmarowi miejsca w swej interesującej książce Grzegorz Igliński, choć analizuje sny i wizje w innych utworach Berenta (zob. G. Igliński *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2005). Podkreślając estetyczną kunsztowność tego opowiadania warto wskazać na zauważalne już w tym nowelistycznym debiucie zrytmizowanie omawianej tu prozy. Rolę rytmu w prozie Berenta szeroko omawia Magdalena Popiel (też *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989), a wcześniej o ekspresji dźwiękowej pisał Jerzy Paszek (tegoż *Styl powieści Wacława Berenta*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1976, s. 19-37). Ostatnio Wojciech Gruchała wykazał, że świadoma muzyczność cechuje prozę Berenta od samego debiutu (W. Gruchała *Architekt prozy. Retoryczna analiza stylu wybranych powieści Wacława Berenta*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 46).

Po przebudzeniu widzi, że krzyki ze snu okazały się płaczem jego syna, którego żona każe mu pocałować. W szkole nie kończy na kolejnych pogroźkach, ale zaczyna czerpać przyjemność z przemocy.

Drażni mnie to, lecz sprawia niewyraźne uczucie rozkoszy. Patrzę na te drobne ciała, na te kędzierzawe włosy, wielkie oczy, wsłuchuję się w piskliwe ich krzyki, a usta rozchylają się przy tym w niedobrym uśmiechu. Gdyby tak którego uszczypnąć?

Po pracy czyha na dzieci w parku, szarpie je i szczypie „lub w jakikolwiek bądź sposób robi im przykrość”. Za to, w akcie zemsty, zostaje boleśnie pobity przez opryszków wynajętych przez uczniów. Nie kończy to jednak obsesji, która dosięga nawet żony bohatera. Kiedy Johan widzi, że ta „ma małe, malusieńkie uszko, zupełnie jak u dziecka” (s. 69) i drobne ręce, odczuwa nagły przypływ sadystycznego pragnienia: „Podniosłem rękę do ust i ugryzłem tak silnie, aż krew wystąpiła” (s. 70).

Mieszanina pożądania i nienawiści do dzieci osiąga swoje apogeum w scenie, w której Johan zaczyna dusić swojego syna. Wtedy też zostaje nazwany przez Zofię potworem. Poddany długiej terapii, ostatecznie słyszy od lekarzy radę, że „powinien porzucić zawód nauczycielski”. Opowiadanie kończy się decyzją mężczyzny o wyjeździe z żoną i dzieckiem do Niemiec.

Niezwykłość tekstu Berenta tkwi m.in. w tym, że czyny nauczyciela i uczniów wymykają się kategoriom moralnym, kwalifikacja ich jako złych niczego nie wyjaśnia, bo nie dopuszczają się ich podmioty moralne, ale powodują je odsłonięte w analizie siły psychiczne, wobec których racjonalność jest za słaba. Znamienne, że opowiadanie nauczyciela o jego własnym upadku zostało umieszczone w ramie opowieści anonimowego narratora, który nazywa siebie przyjacielem bohatera. Poprzestaje on na krótkim prologu sytuacyjnym, po którym następuje przytoczenie historii postępującego szaleństwa Johana Denera. W tym rozdwojeniu narracji widzę oznakę paradoksu, jaki towarzyszy „spowiedzi potwora”. Sadysta opowiadający o swoim sadyzmie nie tworzy wyłącznie narracji eksplicytywnej, ale także dokonuje niepokojącej kompensacji zabronionej mu przemocy subiektywnej i tworzy jej przedstawienie, a zatem dokonuje przemocy symbolicznej. Stąd potrzeba dodatkowego „kordonu” w postaci narracji świadka, który oddzielony od pragnienia sadysty, przytacza jego opowieść jako żałosne świadectwo upadku¹⁰.

¹⁰ Krystyna Kłosińska zwróciła uwagę na podobny problem, pisząc o strategii autokomunikacji bohaterów w powieściach modernistycznych: „Semiotyzując swoje zachowania odnoszą je bowiem do znormatywizowanych tekstów zachowań społecznych, które w postaci norm zinterioryzowali. Poczucie wewnętrznej dezintegracji jest więc konsekwencją spojrzenia na siebie oczyma innych, rezultatem przeglądania się niczym w lustrze, w oczekiwaniach społecznych. Konflikt nie jest możliwy do przezwyciężenia, albowiem normy, o których tu mowa, nie są akceptowane przez bohaterów, lecz jedynie uświadamiane” (K. Kłosińska *Powieści o „wieku nerwowym”*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1988, s. 106-107).

Ale kto słucha takich opowieści nie jest już niewinny, a jeśli pragnie je powtarzać, traci niewinność podwójnie. Bezimienny narrator *Nauczyciela*, który otwiera opowiadanie, już na początku znika bezpowrotnie, jakby rozplywając się w opowieści przyjaciela, tak iż ma się odczucie, że uznał ją za swoją, a przynajmniej zostawił na niej pieczęć pośrednictwa jako pierwszy świadek przedstawienia tej potworności. Mamy zatem podwójne zapośredniczenie. Nazwany przez żonę potworem, Derner pozwala dojść do głosu własnej obsesyjnej nienawiści do dzieci. Tym samym staje się tłumaczem własnej potworności, która wyraża się w obsesyjnych wizjach, pragnieniach i aktach przemocy.

Drugim pośrednikiem jest narrator zewnętrzny – on w pełni sankcjonuje spowiedź potwora jako literaturę, a więc przedstawienie, które ma wywoływać grozę, wstręt, ale i podziw dla języka, który jest w stanie to wszystko wyrazić. Jak pisze Sontag – groza, szok, wstręt wcale nie przeczą towarzyszącym im przeżyciom estetycznym.

Zauważanie piękna w zdjęciach ruin World Trade Center w miesiącach tuż po ataku miało posmak nieprzyzwoitości, świętokradztwa. [...] Ale te zdjęcia faktycznie były piękne.¹¹

Czy zatem pod dwukrotnie opowiedzianą spowiedzią Denera nie kryje się przemoc powtórzona, tym razem jako estetyka, a czytelnik nie zostaje przyłapany jako uczestnik sadystycznych fantazji?

Język niemiecki, wśród kilku synonimów słowa potwór zawiera słowo „Unmensch” – *potwór, okrutnik*, co, jak sądzę, odpowiada polskiemu wyrażeniu: „człowiek nieludzki”. Ten oksymoron znakomicie oddaje regresywność ludzkiej potworności, która nie jest po prostu cofnięciem się do zwierzęcości, nagłym zstąpieniem o kilka szczebli na ewolucyjnej drabinie. Nieludzkość jest redukcją w obrębie tego, co ludzkie, wytworzeniem pustki, implozją, w efekcie której natura człowieka doznaje częściowego, uwewnętrznionego spustoszenia. „Sfera przemocy nie posiada zewnątrz”¹² – twierdzi Peter Sloterdijk. Potwór taki spostrzeżony w swych potwornych działaniach nie ma więc pozytywności, jest tylko zaprzeczonym człowiekiem. Dopiero opowiedziany przez „ludzkiego człowieka” zyskuje tożsamość. Dzieje się to jednak dzięki „potwornemu” językowi, który świadczy teraz na rzecz potwora całym swym mimetycznym zaangażowaniem, zarazem estetycznie nobilitując jego akty przemocy oraz dokładając do nich własną przemoc symboliczną. Oto paradoksalny efekt podwojenia narracji o potwornych czynach Denera i jego uczniów.

Kiedy „nieludzką” mowę powtarzają usta człowieka, to funkcja i sens powtórzenia wcale nie są jednoznaczne. Ewa Domańska, komentując rozważania Agambena o kondycji „muzułmana”, dotyka tego właśnie problemu narracji o potwor-

¹¹ S. Sontag *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 92.

¹² P. Sloterdijk *Posłańcy przemocy. O metafizyce kina akcji*, przeł. P. Graczyk, „Teksty Drugie” 2002 nr 6, s. 138.

ności, kiedy to „człowiek jest jedynie pomocnikiem istoty nieludzkiej, który udziela jej głosu i przemawia w jej imieniu”¹³.

Nie ufajmy tej służebności. Jak pisze Julia Kristeva:

Przemoc bytu mówiącego jest podwójnie zależna. Z jednej strony powoduje ona przyjemność, czasem świadomą, lecz najczęściej nieświadomą, która podsycą agresywność i kieruje nią, agresywność skierowaną również przeciw przedstawicielom tego samego gatunku [...]. Z drugiej jednak strony, przemoc ta, będąca pragnieniem śmierci, zależy jedynie od symbolicznej umowy, której formę przybiera. [...]

Inaczej mówiąc. Przemoc podmiotu mówiącego znajduje się na skrzyżowaniu biologii i znaczenia, w którym to skrzyżowaniu, dzięki edukacji i kodom społecznym, jest ona kanalizowana, a „zdarzenia” wybuchają, przybierając formę sadomasochizmu, pedofilii, zbrodni seryjnych morderców, śmiertelnej paranoi i innych patologii.¹⁴

Jeśli zatem – co twierdzi Agamben – „ludzie są ludźmi o tyle, o ile dają świadectwo temu, co nieludzkie”¹⁵, to ambiwalencja tego pośrednictwa staje się jeszcze bardziej wyraźna. Uczynić to może wszak tylko ten, który przeżyje „potwora” i da mu głos. Dopuszczona do głosu wersja potwora usuwa w opowiadaniu Berenta różnicę między sadystą i dzieckiem, które to osoby okazują się jednakowo nieludzkie, internalizując się wzajemnie.

Wszak to one, wszak to dzieci pastwiły się nade mną jak nad zwierzęciem, szczyły rozmaitymi przezwiskami, [...] kazały mnie obić w tak straszny sposób. Wszak to one zatruwały mi każdą chwilę, wszak zrujnowały me życie, sponiewierały jak ścierkę, wszak pluły na jedyny skarb mego życia, wszak cały kubeł pomyj na głowę mej Zosi wylały. [...]

Tak, to wszystko zrobiły drobne rączki, takie ot, jak u mego syna. (s. 71)

Czy więc to nie przemoc języka stoi zarówno za wykluczeniem potwora z tego, co ludzkie, jak i za włączeniem go w nas – nieludzkich ludzi? Jak rozwiązać ten splót wzajemnie warunkujących się przemocy i znaczenia? Kristeva stawia w tym miejscu szereg dramatycznych pytań:

Jeśli bohater powieści, nazista, okazuje codzienną i banalną radość, która towarzyszy jego zbrodniczym działaniom, to czy prowadzi on nas z upodobaniem do odkrycia w sobie barbarzyństwa? Lub przeciwnie, czy mimo barbarzyńskiego uwodzenia czytelnik reaguje brakiem zainteresowania? Czy jest możliwe, by przekraczając uwodzenie, rozdziła się myśl rozpuszczająca zło? Sprawa ta dotyczy wszystkich księgarń francuskich: czy wzgarda nas ekscytuje, czy wraz z ekscytacją pobudza ona u nas myśl? Kto może to stwierdzić? Kto o tym zadecyduje?¹⁶

Sprawa dotyczy nie tylko wszystkich księgarń Francji, ale wszystkich szkół świata.

¹³ Cyt. za: http://agamben.pl/wyklady/Domanska_handout_Agamben.pdf (18.02.2011).

¹⁴ J. Kristeva *Jak rodzi się barbarzyństwo*, przeł. P. Małochleb, „Teksty Drugie” 2010 nr 5, s. 118-119.

¹⁵ G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 112.

¹⁶ J. Kristeva *Jak rodzi się barbarzyństwo*, s. 121.

W książce *Nadzorować i karać* Michel Foucault omawia maski władzy, w jakie przybrane są rozliczne techniki nauczania. Dla nauczyciela ważna jest zwłaszcza świadomość, że jego opresyjna rola wynika przede wszystkim z samego miejsca zajmowanego w dyskursie. „Lekcja szkolna”, to rodzaj dydaktycznej maszyny o sprecyzowanych funkcjach. Czeką gotowi na nauczyciela, który ma ją obsługiwać, realizując produkcję „ucznia”. Nikt, kto uczy, nie może umknąć tej przykrej wiedzy. Daleko ważniejsze są dla mnie jej konsekwencje. Co mianowicie wynika dla naszego nauczania z faktu, że jesteśmy funkcjonariuszami wiedzy/władzy? Foucault odpowiada bez wahania: produkujemy ucznia – „jednostkę jako skutek i przedmiot władzy, jako skutek i przedmiot wiedzy”¹⁷.

Czy można wyrzec się tej władzy? Raczej nie, gdyż nie jest ona „nasza”, ale to my jesteśmy wymienną częścią jej procedur. Nie możemy opuścić tego terytorium, nie opuszczając szkoły. Instytucja zawsze przywoła nas do porządku. Potęga przemocy i rozgrzeszenia, które daje władza, pozwala na wejście w rolę nauczyciela-oprawcy z lubieżną gorliwością. Temu procederowi przeszkadza sztuka. Susan Sontag stawia tezę, że obrazy przemocy powinny nas dręczyć, mówiąc: „oto do czego zdolne są istoty ludzkie – nawet na ochotnika, z entuzjazmem, w poczuciu słusznej sprawy”¹⁸.

Zarazem, komentując tekst Berenta, należy uważać, aby nie popaść w świętoszkowate uznawanie wszelkiej przemocy za złą. Takie postępowanie – ostrzega Žižek – „jest operacją ideologiczną *par excellence*, mistyfikacją, która służy pokryciu fundamentalnych form przemocy społecznej”¹⁹. Szkoła bez przemocy nie istnieje, nawet jeśli wyeliminujemy z niej przemoc subiektywną, zawsze pozostanie przemoc symboliczna i systemowa, nie unikniemy bowiem wartościowania umiejętności uczniów, oceniania nauczycieli, procedur promocji i awansu itp., ale przede wszystkim dlatego, że „przemoc jest podstawową cechą języka jako takiego, jako narzędzia, które narzuca użytkownikowi ustalony świat znaczeń”²⁰. Stąd żaden język nie jest obiektywnym świadkiem w sprawie przemocy, trzeba zatem – pisze Kristeva – „zakwestionować wszystkie czyny i wszystkie języki: objąć je dyskusją”²¹. Propozycja Kristevej opiera się na rozerwaniu Foucaultowskiego spłotu wiedzy i władzy, bowiem połączone tak ściśle, zawsze generują przemoc. Chodzi zatem o zajęcie takiej pozycji w systemie edukacji, aby podmiot wcześniej „poddany nadmiernym represjom [...], miał zdolność bronięcia się przed nimi bez umieszczania się w pozycji ofiary i bez identyfikowania się z agresorem”²². Taka postawa, daleka zarówno od sadyzmu, jak i resentymentu, nie musi jednak wcale prowadzić do powstania niezależnego i współczującego podmiotu, ale tworzy obo-

17 Tamże, s. 230-231.

18 S. Sontag *Widok cudzego cierpienia*, s. 136.

19 S. Žižek *Przemoc*, s. 210.

20 Tamże, s. 6.

21 J. Kristeva *Jak rodzi się barbarzyństwo*, s. 121.

22 Tamże, s. 118.

jętność widza wobec agresora i ofiary. Czytelnik opowieści Berenta o powszechnej przemocy w szkole odbiera ją jako interesujący tekst właśnie dzięki „ograniczonej solidarności”²³ z dręczącymi i udręczonymi bohaterami. Nie sama przemoc czy jej przedstawienie jest problemem, ale nasze sposoby intelektualnego i emocjonalnego unikania jej, przy jednoczesnym nieodrywaniu od niej wzroku.

Czym jest zatem potworność szkoły w ujęciu Berenta, tj. szkoły „niehumanicznych ludzi”? Okazuje się, że wcale nie wzajemną przemocą, w której prześcigają się nauczyciele i uczniowie. Prawdziwie niehumaniczna jest nieobecność wiedzy jako relacji nauczyciela z uczniami. Choć raczej należałoby mówić o nieobecności myślenia jako elementu mediatyzującego czy opóźniającego przemoc zarówno zadawaną, jak i doznawaną.

Nieobecność myślenia jest zamaskowana wiedzą jako przedmiotem czy – jak pisze Brzozowski – „tematem tylko zawieszonym w bezwzględny osamotnieniu pomiędzy nauczycielem a uczniem”²⁴. Wiedza jako przedmiot jest fasadą, maską właściwych konfliktów społecznych, których laboratorium jest szkoła. Nauczyciel i uczeń, uwolnieni od opóźniającej konflikt relacji z wiedzą, stają naprzeciw siebie jako rywalizujące biologicznie i ekonomicznie jednostki. W ten sposób przemoc naturalna i systemowa autonomizują się, nie dbając nawet o własne usprawiedliwienie jako instrumenty skutecznego nauczania. W tym wymiarze szkoła zdaje się istnieć poza historią i płcią. Na dowód tego przytoczmy fragment powieści Izabeli Filipiak *Absolutna amnezja*:

Dziewczynki się nie biją, bo jak zostaną nauczycielkami, będą mogły sobie odbić wszystko. Trzydzieści par oczu wpatrzonych na dzień dobry, a potem hulaj dusza: odczekać chwilę, dzienniczek – mruknąć, przyprowadź ojca, można jeździć palcem z góry na dół listy, wywołać nazwisko i zacząć, ty durniu, ty pusta głowo, ty idioto, ty mały łajdaku, że też się własna matka ciebie nie powstydzi, a wszystko przy cichutkim szmerku chichotów, oszałamiającym gradzie młodzieńskich śmiechów, głośniejszych niż jakiekolwiek oklaski. To dopiero przedstawienie, to jest widownia, która nas nie zdradzi.²⁵

Kłamstwo edukacji objawia się u Berenta i Filipiak wraz z rozpoznaniem, że w tej szkole nie ma niczego do nauczenia się, a obu stronom chodzi jedynie o wykorzystanie edukacji jako jednego ze środków na przetrwanie, czyli znalezienie sposobu na zajęcie jak najkorzystniejszego miejsca w strukturze władzy i ekonomii. Sposobem na to jest przemoc lub uwodzenie. Na etapie szkolnym miejsce to zajmuje nauczyciel przedmiotu, czyli wiedzy nieobecnej w postaci aktu myślenia z innym. Wobec powszechnej skłonności do wszystkich odmian przemocy w szkole, trzeba uczynić z wiedzy aktywną, pobudzającą myśl i emocje przestrzeń. Wówczas możliwe będą pokojowe relacje myślących i debatujących z sobą jednostek.

²³ P. Sloterdijk *Postańcy przemocy*, s. 140.

²⁴ S. Brzozowski *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i o zadaniach krytyki literackiej*, w: tegoż *Eseje i studia o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, t. 2, s. 1159.

²⁵ I. Filipiak *Absolutna amnezja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998, s. 7.

Abstract

Krystyna KOZIÓŁEK
University of Silesia (Katowice)

Absence of knowledge. The case of Wacław Berent's *Nauczyciel*

This article is an interpretation of Wacław Berent's short story *Nauczyciel* [The Teacher] as a literary study of psychosis. Berent describes the indissoluble intertwining of the protagonist's illness and the pathology of the educational system that is responsible for the escalation of mutual violence between the teacher and his students. For the protagonist, school becomes a catalyst of his sadistic yearnings, which develop in situations that pertain not to teaching, but to acquiring the most advantageous position in structures of power and economy. This is how a school subject is constituted as the absence of knowledge (understood as the act of thinking with others). The void left by the absence of knowledge is then filled in by violence.

Monika BAKKE

Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?

Wyzwolenie zwierząt jest następnym,
logicznym rozwinieciem w moralnej ewolucji.
Steve Best

W ostatnim czasie w Polsce wyraźnie wzrasta zainteresowanie tematyką relacji ludzko-zwierzęcych, co uwidocznia się w gwałtownie rosnącej liczbie publikacji¹, wystaw, debat i konferencji obejmujących te zagadnienia. Na Zachodzie tendencja ta pojawiła się znacznie wcześniej i już zaowocowała powstaniem nowego transdyscyplinarnego obszaru badań oraz zinstytucjonalizowanej dyscypliny akademickiej², jaką są studia nad relacjami ludzko-zwierzęcymi (*human-animal studies*) lub w skrócie: studia nad zwierzętami (*animal studies*). Obejmują one takie dziedziny badań, jak filozofia, antropologia, psychologia, kulturoznawstwo, geografia, socjologia, historia, prawo, literaturoznawstwo i inne, w których refleksja nad relacjami ludzi i zwierząt była już wcześniej obecna, jednak dopiero teraz zyskuje ona inny sens i coraz bardziej traci antropocentryczne zabarwienie.

¹ „Czas Kultury”, „Krytyka Polityczna”, „Konteksty”, „Pogranicza” poświęciły zwierzętom numery tematyczne, a także obchodzony w 2009 Rok Darwinowski stał się okazją do przywołania tej tematyki.

² Na ten temat zob. na przykład C.P. Flynn *A course is a course, of course, of course (unless it's an animals and society course). Challenging boundaries in academia*, „International Journal of Sociology and Social Policy” 2003 vol. 23 iss. 3.

Potrzeba studiów nad zwierzętami wynika nie tylko z badawczej ciekawości, lecz także – co tu niezmiernie istotne – z chęci, a nawet konieczności przeformułowania dotychczasowych postaw. Zwierzęta nie mają więc być tylko ciekawym tematem, niestety często traktowanym jako swoista odskocznia od „prawdziwych naukowych problemów”. Dla tego typu studiów ważne jest bowiem nie tylko to, że zwierzęta są w ogóle dostrzegane jako obiekt badań, ale przede wszystkim to, jak się je traktuje. Etyczny aspekt studiów nad zwierzętami wysuwa się więc tu na pierwszy plan i polega na przejściu od zdystansowanego reprezentowania do zaangażowania³, zaś troska, wrażliwość, a nawet czułość mają wyrażać się nie tylko w języku debaty akademickiej oraz w doborze problematyki, ale też – poprzez promowanie pewnych postaw – w wymiarze rzeczywistych kontaktów ze zwierzętami. Jednak krytyczna refleksja, której tak bardzo jeszcze brakuje w polskich realiach akademickiego zainteresowania zwierzętami, najczęściej stawia ludzi w niezbyt pozytywnym świetle. Dlatego też, stajemy obecnie wobec kluczowego zadania zmiany sposobu postrzegania zwierząt: przejścia od traktowania ich jako biernej i przedmiotowej masy – dla której nazwania stosuje się jedno słowo „zwierzę” – do konstatacji, że są one istotami mającymi indywidualne życia i doświadczenia oraz realizującymi własne interesy. A zatem, nie chodzi tylko o to, by przy pomocy zwierząt opowiadać o nas samych, ale by mówić o nich, gdyż beneficjentami studiów nad zwierzętami mają być przede wszystkim one same.

W Polsce studia nad zwierzętami rozumiane jako pole badań istnieją już od pewnego czasu, choć w dość skromnym wymiarze, natomiast nie są jeszcze obecne jako dyscyplina akademicka. Tekst ten jest więc próbą odpowiedzi na kilka podstawowych pytań: jak przekonać innych, że warto zainteresować się studiami nad zwierzętami? Jakich możemy spodziewać się trudności? Dlaczego warto nauczać tej dyscypliny na wydziałach humanistycznych?

Zwrot zwierzęcy

Jeśli przyjmiemy, że obecne wzmożone zainteresowanie relacjami ludzi i zwierząt jest oznaką swoistego zwrotu zwierzęcego, to aby zrozumieć jego sens, należy najpierw zastanowić się nad jego przyczynami i kontekstem. Z jednej strony są nimi ruchy społeczne, rozwój nauki i technologii, z drugiej strony – w ramach akademickiej debaty – potrzeba przemyślenia pozycji człowieka-podmiotu wobec antyesencjalistycznych nurtów w humanistyce. Przypomnijmy więc, że sprzyjający kontekst dla rozwoju studiów nad zwierzętami pojawił się już w ubiegłym stuleciu dzięki ruchom na rzecz praw obywatelskich, praw kobiet oraz ekologicznym – szczególnie tym o charakterze nieantropocentrycznym, jak na przykład ruch wyzwolenia zwierząt i ekologia głęboka. Zauważono wówczas, że brak poszanowania dla zwierzęcego życia wynika z antropocentryzmu w jego moralnie najbardziej

³ Por. K. Weil *A report on the animal turn*, „Differences” 2010 vol. 21 no 2.

niepokojącym wymiarze jakim, jest s z o w i n i z m g a t u n k o w y⁴. Ten zaś – jak pisze psycholog Richard D. Ryder, który pierwszy użył tego terminu – „oznacza nie tylko dyskryminację ale też uprzedzenie oraz, co ważniejsze, wykorzystywanie, opresję i okrutną niesprawiedliwość, które wywodzą się z tego uprzedzenia”⁵. Wśród konsekwencji ludzkiego szowinizmu gatunkowego, poza oczywistym wykorzystywaniem zwierząt jako pożywienia i siły roboczej, Ryder wymienia jeszcze inne, takie jak projektowanie na zwierzęta cech, których sami się wstydzimy lub boimy⁶, zabijanie zwierząt dla rozrywki, na przykład myślistwo traktowane jako sport, zgoda na wiwisekcję, jak również fobie zwierzęce.

Zagadnienie szowinizmu gatunkowego jako następny podjął Peter Singer i w dużej mierze rozwinął w książce zatytułowanej *Wyzwolenie zwierząt*⁷ wydanej w 1975 roku, która inspirowała działaczy ruchów na rzecz praw zwierząt. Działalność tych ostatnich, opierała się pierwotnie na organizowaniu protestów i demonstracji, bojkocie, pisaniu petycji i lobbingu, co jednak niestety wywoływało pogłębiającą się frustrację związaną z małą efektywnością tego typu praktyk. Ta sytuacja przyczyniła się do powstania organizacji o radykalnych formach działania: w Stanach Zjednoczonych były to Sea Shepherd Conservation Society oraz Earth First!, a w Wielkiej Brytanii Haunt Saboteurs Association i Band of Mercy, z której wyewoluował najbardziej znany dziś ruch, jakim jest Front Wyzwolenia Zwierząt⁸ (Animal Liberation Front, ALF) założony przez Ronniego Lee w 1976. Celem ALF jest przede wszystkim wyzwalamie zwierząt z laboratoriów, hodowli, ferm, a także ujawnianie okrucieństwa, jakiego dopuszczają się ludzie w tych miejscach. Zwierzęta na ogół albo wypuszcza się na wolność, albo oddaje w tzw. dobre ręce. Najbardziej kontrowersyjnym aspektem działalności ALF jest jednak niszczenie własności tych, którzy dokonują aktów przemocy wobec zwierząt – są to na ogół budynki, w których więzione są zwierzęta – dlatego też organizacja ta często była oskarżana o terroryzm⁹, a jej działaczy wielokrotnie skazywano na karę wię-

4 W języku polskim istnieją równoległe dwa określenia tego samego zjawiska: szowinizm gatunkowy i gatunkowizm.

5 R.D. Ryder *Animal revolution. Changing attitudes toward speciesism*, Berg Publishers, Oxford 2000, s. 242.

6 Zob. tamże, s. 224.

7 P. Singer *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęśna, PIW, Warszawa 2004.

8 Zob. *Animal Liberation Front. Complete diary of actions, the first 30 years*, ed. P.D. Young, Warcry Communications, 2010; I. Newkirk *Wolność dla zwierząt – prawdziwa historia Animal Liberation Front*, przeł. R. Rupowski, Vega!Pol, Opole 2005.

9 Przeciwnicy metod działania ALF często używają argumentu o ich nieadekwatności w stosunku do zła, jakiego doświadczają zwierzęta. Na taki zarzut Jerry W. Vlasak, woluntariusz w biurze prasowym amerykańskiego ALF, odpowiada: „Gdybyś zapytał ocalonych z Holocaustu czy uważali, że «agresywne taktyki» użyte w celu wyzwolenia Auschwitz były trochę przesadzone, jakiej reakcji mógłbyś się

zienia. Wielu z nich podkreśla jednak, że wszystkie ruchy wyzwolenicze i rewolucje społeczne przebiegają w podobny sposób i mimo trudności wierzą oni w możliwość zmiany. O nich właśnie Steven Best pisze, że „nie są niebezpiecznymi agresorami występującymi przeciwko życiu, ale są obrońcami wolności i sprawiedliwości obejmującej wszystkie zniewolone gatunki”¹⁰.

„Moralna ewolucja”¹¹ – jak określa to zjawisko Steven Best – coraz większej liczbie ludzi nie pozwala przechodzić obojętnie wobec najbardziej drastycznych przejawów szowinizmu gatunkowego naszych czasów, jakim jest przemysłowa hodowla zwierząt. Skala okrucieństwa wobec zwierząt skłania niektórych działaczy, pisarzy, artystów oraz akademików zainteresowanych ich losem czy bioetyką do kontrowersyjnych porównań przemysłowej hodowli zwierząt z Holokaustem. W tym kontekście ważną rolę odegrała książka *Wieczna Treblinka* Charlesa Pattersona¹² oraz szokująca kampania wizualna organizacji na rzecz etycznego traktowania zwierząt PETA, zatytułowana *Holokaust na twoim talerzu*¹³. Oba tytuły inspirowane były wypowiedzią Isaaca Bashevisa Singera, który – w poruszającym opowiadaniu *Korespondent* – napisał o zwierzętach: „W stosunku do nich, wszyscy ludzie są nazistami, a ich życie to wieczna Treblinka”¹⁴. Powszechnie akceptowane formy wykorzystywania zwierząt obejmują takie praktyki, jak pozyskiwanie włosów, skóry, tłuszczu, eksperymenty medyczne, niewolniczą pracę, wykorzystywanie dla rozrywki, w tym zabijanie, wypędzanie z siedlisk i likwidowanie ich. Wobec rosnącej świadomości tych zjawisk i ich szowinistycznego podłoża wzrasta zainteresowanie wegetarianizmem i weganizmem. Zwykłą naiwnością byłaby jednak wiara w to, że w świecie ludzkich i nie-ludzkich zwierząt można uniknąć zabijania – natomiast z całą pewnością dałoby się uniknąć niepotrzebnego zadawania cierpienia i śmierci. W tym duchu działają ci, którzy wierzą, że w świecie niepomahowanej białkowej konsumpcji, dzięki zastosowaniu biotechnologii, już w niedalekiej przyszłości uda się zamienić hodowle zwierząt na hodowle tkanek zwierzęcych niebędących częścią czującego organizmu. To mogłoby objąć zarów-

spodziewać?” (przeł. M.B.), „An ALF Interview”, GreenMuse, December 7, 2008.
Cyt. za: <http://www.greenmuze.com/animals/companions/623-an-alf-interview.html>

10 S. Best, A.J. Nocella *Behind the mask. Uncovering the Animal Liberation Front*, w: tychże *Terrorists or freedom fighters? Reflections on the liberation of animals*, Lantern Books, New York 2004, s. 12.

11 Tamże, s. 14.

12 Ch. Patterson *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Wydawnictwo Vega!POL, Opole 2003.

13 Więcej na ten temat zob. materiały PETA: <http://www.peta.org/b/thepetafiles/archive/tags/holocaust+on+your+plate/default.aspx>

14 I.B. Singer *Korespondent*, w: tegoż *Seans i inne opowiadania*, przeł. G. Kurzątkowska, Phantom Press, Gdańsk 1993, s. 213.

no organy do przeszczepu, jak i tkanki mięśniowe – mięso – produkowane w celach spożywczych.

Niewątpliwie nie można więc ignorować wpływu, jaki na rosnące zainteresowanie tematyką relacji ludzi i zwierząt ma rozwój nauk przyrodniczych i biotechnologii. Wobec tego coraz wyraźniej odczuwana jest potrzeba włączenia osiągnięć tych dziedzin do humanistyki. Szczególne znaczenie ma molekularyzacja życia, która manifestuje się w praktykach biotechnologicznych umożliwiających modyfikacje genetyczne, a także ludzko-zwierzęce fuzje¹⁵. Poznanie genomu człowieka, wstępnie ogłoszone w 2000 roku jako zapowiedź nowej ery, nie spełniło jednak pokładanych w nim nadziei, ale niewątpliwie ujawniło ciągłość życia, gdyż okazało się, że jesteśmy bliżsi zwierzętom, niż nam się kiedykolwiek wydawało. Co więcej, zrozumieliśmy, że nie tylko walka o byt, lecz także wzajemna pomoc, czyli współistnienie w sieci witalnych powiązań, oraz materialna i energetyczna wymiana między rozmaitymi formami życia mają kluczowe znaczenie również dla nas samych, będących przecież zwierzętami. W tym kontekście interesuje nas już nie tylko ewolucja, ale przede wszystkim koewolucja, wiemy bowiem, że bez nie-ludzkich form życia nie moglibyśmy zaistnieć i trwać. Nie jesteśmy więc sami i nigdy nie byliśmy, choć postawa humanistyczna – windująca nas na sam szczyt drabiny życia – dość skutecznie odseparowała nas od zwierząt i uczyniła istotami samotnymi.

Nie tylko zaciekawienie, ale i zaniepokojenie wzbudzają biotechnologie, które umożliwiają tworzenie takich zwierząt, jakich nie dałoby się uzyskać metodą krzyżowania i tradycyjnej hodowli. Służą one przemysłowi farmaceutycznemu, spożywczemu, biomedycynie, rolnictwu i innym. Transgeniczne zwierzęta to formy życia z obcym DNA wprowadzonym pierwotnie metodą laboratoryjną, a także organizmy z wyłączoną funkcją pewnych genów lub przejściową ekspresją obcych genów w komórkach somatycznych (ciała). Zwierzęta modyfikuje się w celu przyspieszenia ich wzrostu, uzyskania specyficznych cech ich sierści czy mleka na przykład po to, by było lepiej przyswajane przez ludzi. Transgeniczne zwierzęta wykorzystywane są również w laboratoriach jako modele ludzkich chorób – takich jak na przykład nowotwory, cukrzyca, choroby układu krążenia – do testowania nowych metod leczenia. Najgłośniejszym tego przykładem – lub raczej najlepiej opisanym poza kontekstem nauk biomedycznych – jest transgeniczna mysz będąca biotechnologicznym produktem o opatentowanej nazwie *OncoMouse*¹⁶. Zwierzę to na skutek genetycznej modyfikacji jest szczególnie podatne na choroby nowotworowe, na które zapadają ludzie, a zatem, w pewnym sensie, bierze nasze cierpienia na siebie. Genetycznie modyfikowane zwierzęta służą również jako żywe bioreaktory wytwarzające ważne

¹⁵ Te zjawiska mają też swoją ciemną antropocentryczną stronę, jak na przykład postępująca prywatyzacja życia, czyli patentowanie całych genomów lub ich części, których właścicielami stają się na ogół biotechnologiczne korporacje.

¹⁶ Na ten temat zob. D. Haraway *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan ©_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*, Routledge, New York, London 1997.

substancje, na przykład pewne ludzkie enzymy stosowane do produkcji leków. Natomiast transgeniczne świny uzyskane poprzez wyłączenie funkcji pewnych genów, hodowane są w celu uzyskania narządów do przeszczepów. Niektóre modyfikacje mają jednak charakter czysto estetyczny, jak to ma miejsce w przypadku fluorescencyjnych ryb akwariowych, będących jak dotąd jedynymi zwierzętami transgenicznymi dostępnymi komercyjnie (w USA z wyłączeniem Kalifornii)¹⁷. Obecność tych zagadnień w obszarze studiów nad zwierzętami, jest niezwykle istotna, gdyż pozwala na rozpoznanie ich w szerszej perspektywie badawczej i nie ogranicza dyskusji wyłącznie do komisji bioetycznych, tym samym dając szansę na debatę publiczną na ważne tematy, które niestety rzadko bywają jej przedmiotem, na ogół pozostając za zamkniętymi drzwiami laboratoriów.

W Polsce „zwrot zwierzęcy” dokonuje się powoli, ale w sposób zauważalny – choćby przy okazji ostatnich wyborów prezydenckich, kiedy to wielu z nas uświadomiło sobie, że – podobnie jak inni – nie popiera zabijania dzikich zwierząt dla rozrywki i dało temu publiczny wyraz. Zapewne wiele jest czynników „moralnej ewolucji”, która doprowadziła nas do momentu, kiedy sformułowanie takiego zarzutu nie jest równoznaczne z narażeniem się na śmieszność. Liczy się bowiem zmiana wrażliwości i jej konkretne efekty – uratowane zwierzęce istnienia – a presja społeczna wymusiła przecież na konkretnym myśliwym odłożenie broni i powstrzymanie się od przyjemności polowania. W tym samym kontekście, innymi ważnymi znakami tych zmian są niedawno wydane książki, m.in. *Polowaneczko*¹⁸ Tomasza Matkowskiego czy Zenona Kruczyńskiego *Farba znaczy krew*¹⁹, a także powieść Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. A zatem, kiedy jeden z bohaterów powieści – ksiądz Szelest – głosi, że myśliwi „są ambasadorami i współnikami Pana Boga w dziele stworzenia, opieki nad zwierzyzną, współpracy”²⁰, to niewątpliwie nie wzbudza on w czytelniku ufności, ale wątpliwość w słuszność postawy Kościoła katolickiego, który roszcząc sobie prawo do wyznaczania standardów etycznych, nie widzi nic złego w zabijaniu „dla sportu” i celebrowanie dzień świętego Huberta – patrona myśliwych. Czy to jednak oznacza, że nastąpią kolejne zmiany? Czyżby wszystkie te pozytywne symptomy rzeczywiście uprawniały do sprostowania, że „ewolucja moralna” lokalnie, czyli u nas, właśnie gwałtownie przyspieszyła?

Posthumanizm krytyczny i nowy witalizm

Perspektywę posthumanistyczną łączy się ze studiami nad zwierzętami tylko wówczas, jeśli oznacza ona krytyczną postawę wobec antropocentryzmu, a nie an-

¹⁷ Zob. GloFish (<http://www.glofish.com>).

¹⁸ T. Matkowski *Polowaneczko*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2009.

¹⁹ Z. Kruczyński *Farba znaczy krew*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

²⁰ O. Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 279.

tycypowanie postczłowieka czy epoki postludzkiej²¹. W naszej kulturze uprzywilejowany status człowieka odziedziczony po Grekach i wzmocniony przez chrześcijaństwo wiąże się z gloryfikacją rozumu, języka i nieśmiertelnej duszy.

Obecnie jednak nauka dostarcza nam coraz więcej dowodów na to, że zachowania kulturowe istnieją również u zwierząt, a język, jak i myślenie nie są ograniczone wyłącznie do naszego gatunku. Powoli, ale zasadniczo, zmieniają się więc świadomość i dyskurs, jakim operujemy w odniesieniu do nie-ludzkich zwierząt, poszukując raczej tego, co nas z ich światem łączy, a nie dzieli. Coraz częściej dostrzegamy bowiem ciągłość i symbiozę tam, gdzie kiedyś widzieliśmy tylko totalną i nieredukowalną różnicę.

Z jawnym przyzwoleniem humanizmu człowiek przeciwstawiany światu natury przez wieki celebrował swoją wyniosłą samotność, którą obecnie postrzega się jako ciasnotę opartą na arogancji i niesprawiedliwości wobec nie-ludzkich innych. Dostrzegł jednak w końcu, że ta „ontologiczna higiena” – by użyć terminu Elaine L. Graham²² – jest tylko ludzką fantazją i całkowitą fikcją, utrzymywaną w celu zagwarantowania podmiotowego statusu wyłącznie jednemu gatunkowi cieszącemu się specjalnymi przywilejami. W tym też sensie, jak pisze Donna Haraway, „nigdy nie byliśmy ludźmi”²³, dzisiaj bowiem jest już oczywiste, że jako ludzie jednocześnie z konieczności jesteśmy zawsze również nie-ludźmi. My – czyli żyjące ciała – uczestniczymy bowiem w wymianie materii i energii z nie-ludzkim otoczeniem. Również na poziomie molekularnym nie jesteśmy tylko ludzcy: odkrywamy w sobie zwierzęta, rośliny, mikroby. Właśnie posthumanizm krytyczny podkreśla naszą materialną kondycję nie po to, by nad nią ubolewać, ale wręcz przeciwnie – by ją dowartościować.

Powraca więc życie w sensie egalitarnym – jako *zoe*, które dla Greków było nieśmiertelnym życiem wszystkich żywych istot. Tym samym pozostawało gorszą stroną *bios*, rozumianego jako indywidualne i podmiotowe życie mężczyzny. Bezrozumne *zoe* jako domena nie-ludzi zostało więc wyparte przez tradycję humanistyczną jako niegodne filozoficznego namysłu, ponieważ łączy się z niewygodną koniecznością związaną z fizjologią, którą dzielimy ze zwierzętami. Obecny powrót *zoe* to nie tylko powrót cielesnego podmiotu, lecz także powrót nie-ludzkiego w człowieku. Jak pisze Rosi Braidotti, jest to „inny żyjącego ciała w jego humanistycznej definicji [...], generatywna witalność pozaludzkiego i przedludzkiego lub zwie-

²¹ Ten rodzaj myślenia, który promuje doskonalenie gatunku ludzkiego, czyli w istocie jest postawą jednoznacznie antropocentryczną, najpełniej prezentuje obecnie transhumanizm. Zob. na przykład Humanity Plus (<http://humanityplus.org/>), World Transhumanist Association (<http://transhumanism.org/index.php/WTa/hvcs/>), Future of Humanity Institute, Oxford University (<http://www.fhi.ox.ac.uk/>).

²² E.L. Graham *Representations of the post/human. Monsters, aliens and others in popular culture*, Manchester University Press, Manchester 2002.

²³ D. Haraway *When species meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

rzęcego życia”²⁴. Właśnie poprzez *zoe* i w nim upatrujemy dzisiaj możliwości odnalezienia i odbudowania naszych witalnych związków ze zwierzętami, którymi przecież sami jesteśmy.

Jakich studiów nad zwierzętami potrzebujemy?

Od lat 70. poprzedniego stulecia obserwujemy powstawanie nowych dyscyplin akademickich, które mają charakter zaangażowany i od samego początku nieodłącznie wiążą się z różnymi formami aktywizmu. Wśród nich znalazły się studia nad płcią, traumą, homoseksualizmem, kobietami, a także właśnie studia nad zwierzętami. Te ostatnie bez kontaktu z konkretną praktyką i pośredniego lub bezpośredniego zaangażowania w działalność na rzecz praw zwierząt, straciłyby swoją witalną siłę i sens istnienia. Na świecie toczą się jednak ostre spory o to, czy ta prawie już 30-letnia dyscyplina spełnia oczekiwania i zadania, jakie niegdyś przed nią postawiono? Niezadowolenie okazują przede wszystkim przedstawiciele tzw. krytycznego nurtu studiów nad zwierzętami, którzy wysuwają liczne zarzuty pod adresem akademików tworzących główny kierunek tychże studiów i działających w jego ramach. Zapewne najpoważniejszym z tych zarzutów jest brak łączności teorii z praktyką oznaczającą realny zwierzęcy byt. Chodzi tu więc nie tyle o znajdowanie kompromisowej badawczej ścieżki neutralizującej kontrowersje i stroniącej od polityki, ile raczej o konieczność dbałości o związki dyscypliny z praktyką społeczną²⁵.

Innym ważnym aspektem studiów nad zwierzętami jest wielość zagadnień i metod badawczych, co wiąże się z koniecznością współpracy badaczy różnych dyscyplin. Kenneth Shapiro, dyrektor Animals and Society Institute, podkreśla, że studia nad zwierzętami opierają się na metodach rozwijanych w poszczególnych dziedzinach, jednak kierują się raczej ku empirii i rzeczywistym przypadkom niż ku abstrakcjom. Badacze sami jednak dokonują wyborów dotyczących postaw etycznych i ewentualnych kroków zmierzających do zmiany sytuacji rzeczywistych zwierząt²⁶.

Steve Best, jeden z założycieli Institute for Critical Animal Studies, też wyrażnie podkreśla konieczność związków teorii z praktyką, domagając się od akademików bardziej radykalnych postaw; natomiast Susan MacHugh przestrzega, że obracanie się wyłącznie w kręgu metafor naraża nas na „niebezpieczeństwo dojścia do tych samych starych konkluzji, że zwierzęta są dla ludzi jedynie tematami lite-

²⁴ R. Braidotti *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006, s. 37.

²⁵ Zob. S. Best *The rise of critical animal studies. Putting theory into action and animal liberation into higher education*, „State of Nature”, Summer 2009 (<http://www.stateofnature.org/theRiseOfCriticalAnimal.html>).

²⁶ Por. K. Shapiro, Executive Director Animals & Society Institute *Entering the Mainstream* (http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-animal&month=0801&week=a&msg=Y9hmZWsfKtCxxh%2bxx2YhPzQ&user=&pw=)).

rackimi”²⁷. To oczywiście nie wyklucza badań literaturoznawczych z kręgu studiów nad zwierzętami, gdyż „tylko dzięki specyfice poszczególnych dyscyplin możemy «pytaniu o zwierzę» zaoferować coś szczególnego i niezastępowalnego”²⁸. Cary Wolfe przestrzega natomiast przed fantazją interdyscyplinarności, czyli próbą stworzenia superdyscypliny, która w istocie mogłaby tylko spłycać badaną problematykę, proponując w zamian multidyscyplinarność, a nawet transdyscyplinarność, która umożliwia nie tylko współpracę między specjalistami, lecz także wzajemną krytyczną czujność, gdyż „(z definicji) żaden dyskurs i żadna dyscyplina nie potrafi całkowicie uwidocznnić uwarunkowań własnych obserwacji”²⁹. Wydaje się, że podobnymi ambicjami kierują się ważne serie wydawnicze promujące studia nad zwierzętami, takie jak Human-Animal Studies Book Series, wydawane przez Brill Publishers, the Animal, Culture, and Society, seria wydawnicza publikowana przez Temple University Press, seria Animals and History, publikowana przez John Hopkins University, oraz popularyzatorska seria Animal, publikowana przez Reakcion³⁰. Inne cenione wydawnictwa również dość regularnie wydają książki związane z posthumanizmem – tutaj wymienić należy serię Posthumanities publikowaną przez University of Minnesota Press. Chcąc jednak poznać dyscyplinę, należy również śledzić publikacje w dziewięciu najbardziej wpływowych naukowych czasopismach z tej dziedziny³¹, takich jak: „Journal of Applied Animal Welfare Science”, „Society and Animals”, „Anthrozoos”, „Journal of Animal Law”, „Animal Law Review”, „Journal of Animal Law and Ethics”, „Journal for Critical Animal Studies”, „Antennae” i „Humanimalia”. Zakres tematyczny prezentowany przez wymienione czasopisma jest szeroki: od zagadnień związanych z prawami zwierząt, przez filozofię, literaturę, sztukę, do kultury popularnej.

W Polsce studia nad zwierzętami ciągle skupiają się przede wszystkim na ludziach i nadal pozostają daleko na marginesie życia akademickiego, mając charakter incydentalny oraz fragmentaryczny. Jak sądzę, wielu – jeśli nie większość – badaczy podejmujących u nas tematykę zwierzęcą zapewne odcięłoby się od stu-

²⁷ S. McHugh *One or Several Literary Animal Studies?*, Literary Studies, HNet(http://www.h-net.org/~animal/ruminations_mchugh.html).

²⁸ C. Wolfe *What is posthumanism?*, s. 115.

²⁹ Tamże, s. 116.

³⁰ W Polsce ukazały się tłumaczenia dwóch książek z tej serii: J. Burt *Szczur*, Universitas, Kraków 2006 oraz S. Connor *Mucha. Historia, antropologia, kultura*, Universitas 2008.

³¹ Pomijam tu popularne czasopisma o zwierzętach publikowane za granicą ze względu na ich ogromną liczbę; spośród polskich warto wymienić: „Przyjaciel pies”, „Kofi polski”, „Fauna i flora”, „Nasze akwarium”. Podobnie jak liczne strony internetowe o tej samej tematyce, dają one pewien wgląd w codzienną praktykę bycia ze zwierzętami i jako takie mogą być przedmiotem studiów, ale także powinny być szczególnie docenione, gdyż na ogół kształtują pozytywne postawy wobec zwierząt.

diów nad zwierzętami jako zbyt uwikłanych ideologicznie. Można bowiem zaobserwować dużą niechęć do zaangażowania, podczas gdy ochoczo podejmuje się temat zwierząt traktowany jako swoista ciekawostka, odskocznia od „poważnej tematyki naukowej” i pole do nieco luźniejszej dyskusji.

Dlaczego wprowadzać studia nad zwierzętami do programów uniwersyteckich?

Mimo ogromnej roli, jaką zwierzęta odgrywają w naszym życiu, są one jednak zdecydowanie pomijane w naukach społecznych i humanistyce nauczanych na naszych uniwersytetach i w szkołach wyższych³². Jak już podkreśliłam, pojawiają się jedynie w formie tematycznego urozmaicenia, a nie jako poważny temat badawczy, choć są przecież masowo obecne w naszym życiu nie tylko jako jedzenie i ubranie, lecz także jako towarzysze, pupile oraz jako symbole. Wszystkie te aspekty zwierzęcej obecności mają kluczowy charakter dla naszego przetrwania zarówno w sferze biologicznej, jak i kulturowej, których, rzecz jasna, nie da się tu rozdzielić. Chodzi tu jednak o życie miliardów zwierząt zabijanych co roku, które domagają się refleksji etycznej, ale też ekologicznej. Nie można więc uniknąć pytania o to, jakie są społeczne konsekwencje obecnych relacji między ludzkimi i nie-ludzkimi zwierzętami? Studia nad zwierzętami mają krytycznie analizować te relacje, antycypując zmiany wynikające z osłabiania się postawy antropocentrycznej i uwrażliwienia na losy zwierząt.

Robiąc pierwsze kroki w obszarze studiów nad zwierzętami, należałoby chyba zacząć od języka, który odgrywa szczególną rolę w kształtowaniu postaw wobec nie-ludzkich zwierząt, zarówno w wymiarze praktycznym, jak i w debatach akademickich. Już w samym języku bowiem manifestuje się szowinizm gatunkowy, choćby wówczas, gdy wszystkie gatunki o ogromnym zróżnicowaniu określamy po prostu jednym słowem „zwierzę”. A przecież relacja człowiek – zwierzę to w istocie wiele rozmaitych relacji jednego gatunku z licznymi zwierzętami, przedstawi-

³² Skoro jednak nie mamy jeszcze własnych – polskich doświadczeń z taką dyscypliną akademicką, jaką są studia nad zwierzętami, być może warto skorzystać z cudzych obserwacji. Margo DeMello, badaczka i aktywista niezwykle zasłużona dla studiów nad zwierzętami w Stanach Zjednoczonych, jest redaktorką książki *Teaching the Animal: Human-Animal Studies across Disciplines*, będącej pierwszym praktycznym przewodnikiem dla tych, którzy noszą się z zamiarem prowadzenia kursów z zakresu studiów nad zwierzętami lub organizowania centrów badawczych specjalizujących się w tej problematyce. Książka podzielona jest na trzy części, takie jak Humanistyka, Nauki społeczne i Nauki przyrodnicze, w ramach których omawiane są szczegółowe dyscypliny, ich potencjał związany ze studiami nad zwierzętami, możliwości zadawania pytań interesujących dla studentów *etc.* Materiały, sylabusy, bibliografie, filmografie, tytuły rekomendowanych czasopism i stron internetowych. Ostatni rozdział książki poświęcony jest praktycznym problemom, jakie może napotkać osoba starająca się o włączenie studiów nad zwierzętami do programów nauczania.

cielami wielu różnych gatunków. Co więcej, w kontekście życia codziennego, najczęściej dzielimy zwierzęta funkcjonalnie, ze względu na to, w jaki sposób nam służą, na przykład na zwierzęta rzeźne, łowne, laboratoryjne, towarzyszące *etc.* Tego rodzaju praktyki językowe wzmacniają szlifierowaną relację podmiot – przedmiot, a my zapominamy, że sami również jesteśmy zwierzętami. Obecnie jednak, przynajmniej w obszarze studiów nad zwierzętami, językowa wrażliwość każe nam używać nieco bardziej precyzyjnych określeń, jak choćby ‘ludzkie zwierzęta’ oraz ‘nie-ludzkie zwierzęta’, podobnie jak w tym przypadku, gdy zamiast o zwierzętach laboratoryjnych mówimy dziś o zwierzętach (pracujących) w laboratoriach.

Choć w Polsce studia nad zwierzętami jako dyscyplina akademicka nauczana na wydziałach humanistycznych nie istnieje, to jednak pojawiają się pojedyncze wykłady lub cykle wykładów, a nawet kursy³³. Najczęściej jednak nie są one na stałe obecne w programach studiów humanistycznych, nie wspominając już o potrzebnych centrach badań, katedrach, pracowniach *etc.* Wydaje się jednak, że wprowadzenie tej dyscypliny do sylabusów i tworzenie odpowiednich specjalności jest tylko kwestią czasu. Konieczna jest bowiem – odzwierciedlająca się w praktyce edukacyjnej – refleksja nawiązująca do obecnej sytuacji zwierząt, czyli odnosząca się do aktualnych i czekających dopiero na rozwiązanie problemów. Studia nad zwierzętami, pozwalając dostrzec inne niż dotychczasowe punkty widzenia, przede wszystkim uczą krytycznej postawy wobec niesprawiedliwości, poniżania, agresji w stosunku do istot traktowanych jako bierne elementy ludzkich działań. Oczekiwania w stosunku do badaczy są wysokie, gdyż wymaga się rezygnacji ze znanej i utartej metodologii – narzuca konieczność przeformułowania stanowisk, wkroczenia w nieznaną, nie wspominając już rzeczy tak oczywistych, jak konieczności śledzenia światowej literatury i czynnego włączania się w bieżące debaty. Niestety jednak ta jakże ożywcza postawa spotyka się na naszych uniwersytetach z otwartą krytyką, a często nawet z wrogością, bowiem ciągle padają zarzuty nowinkarstwa, fanaberii, a nade wszystko za nieznosne uważa się zaangażowanie polityczne lub emocjonalne w przedmiot badań, co rzekomo całkowicie dyskredytuje ich naukowy charakter. Nie chodzi jednak przecież o ślepe zaangażowanie, ale raczej o krytyczną empatię, jakże konieczną również w badaniach nad trudnymi relacjami między ludźmi, jakie analizuje się na przykład w obszarze studiów nad traumą. Co bowiem robić, kiedy ofiara nie potrafi opowiedzieć ani o swoich uczuciach, ani o tym, co przeszła? Jak nawiązać kontakt? Jak się „do-wiedzieć”? Wielu z nas zbyt szybko rezygnuje nawet z próby nabycia tej wiedzy. Dlatego też humanistyka ciągle prawie nic nie wie o zwierzętach. Studiów nad nimi nie można więc pozbawiać witalnej siły, która płynie właśnie z kontaktu z rzeczywistymi zwierzętami, z emocjonalnego doświadczania życia z nimi i pośród nich – gdyby stały się one wówczas tylko kolejnym wytworem antropocentrycznego rozumu.

³³ Organizacja Animals & Society Institute, monitorująca studia nad zwierzętami na świecie, wymienia zaledwie jeden kurs w Polsce na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu (<http://www.animalsandsociety.org/content/index.php?pid=41>).

Abstract

Monika BAKKE

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Animal studies: from activism to academia and back?

Animal studies as an academic discipline is not yet taught in Poland however an interest in human animal relations is growing rapidly forming a trans-disciplinary field of research. In anticipation of introducing animal studies to the institutions of higher education in Poland this article attempts to provide answers to basic questions such as: why teaching animal studies at the academia is important? How to convince others that animal studies are worth pursuing in the academia? What difficulties may be encountered? Referring to the history of animal studies as pursued in UK and US and to the current debate about it, this article focuses on the importance of ethical aspects of the discipline and its activist orientation.

Justyna TABASZEWSKA

Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans

Wstępne rozpoznania i próba definicji

Ekokrytyka, choć jest nurtem krytycznym już ugruntowanym w angloamerykańskich badaniach nad literaturą, na gruncie polskiego dyskursu kulturowego i literaturoznawczego pozostaje w dalszym ciągu praktycznie niezbadaną perspektywą krytyczną. Mimo ukazania się artykułu Julii Fiedorczyk i Grzegorza Jankowicza¹, opisującego założenia ekokrytyki, oraz kilku tekstów o charakterze interpretacyjnym², perspektywa ta pozostaje – jak na potencjalnie nowatorskie i mogące prowadzić do interesujących poznawczo wniosków narzędzie badawcze – niemal całkowicie niedoceniona. Ten artykuł jest zatem próbą wskazania, czym charakteryzuje się przyjmowana przez badaczy ekokrytycznych perspektywa krytyczna, i zarazem opisanie kilku najważniejszych dla ekokrytyki nurtów. Równocześnie – choć bardzo szkicowo – postaram się pokazać, jakie problemy niesie ze sobą, zarówno na gruncie teorii, jak i praktyki, ta perspektywa badawcza.

Na samym początku tego artykułu warto zastanowić się, czym jest ekokrytyka, jaki jest przedmiot jej zainteresowania i jakie są narzędzia badawcze. Najprostszą i zarazem najogólniejszą definicją ekokrytyki jest twierdzenie, że nurt ten ma ba-

¹ J. Fiedorczyk, G. Jankowicz *Cyborg w ogrodzie. Założycielskie uwagi o ekokrytyce*, w: „Literatura”, Arkusz pisma „Ha!art. Interdyscyplinarny magazyn o kulturze”, Kraków 2009 nr 1-2 (28-29).

² Por. J. Madejski *Przyboś ekokrytyczny*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2002.

dać związku między literaturą a fizycznym otoczeniem człowieka³. Definicja ta, przytaczana przez Grega Garrarda, jest bardzo szkicowa i wymaga – także na gruncie ekokrytyki – wielu dookreśleń. W zasadzie oba człony twierdzenia domagają się uszczegółowienia i wskazania, jak dokładnie rozumiane są wzmiankowane pojęcia. Choć zasadniczym problemem wydaje się pytanie, jakiego rodzaju związki interesują ekokrytykę i za pomocą jakich metod je badać, ja chciałabym to pytanie pozostawić na koniec, bowiem odpowiedź na nie wymaga najpierw dookreślenia pojawiających się w definicji terminów. Bez wątplenia jednym z najprostszych do sformułowania i zarazem wyjaśnienia zastrzeżeń jest twierdzenie, że choć początkowo rzeczywiście to literatura była głównym polem badań ekokrytyki, to obecnie krytycznej analizie poddawane są także obrazy natury kreowane na gruncie sztuk wizualnych i audiowizualnych.

Druga wątpliwość dotyczy pojęcia fizycznego otoczenia człowieka. Jest to bowiem pojęcie wyjątkowo wieloznaczne, rozumiane zarówno na gruncie ekokrytyki, jak i ekologii, na co najmniej dwa zasadniczo od siebie różne sposoby. Nie jest wcale jasne, jak szeroko mamy je definiować (czy jest to otoczenie jednego, konkretnego człowieka, określonej grupy ludzi czy całej ludzkości) oraz czy w jego skład wchodzi tylko wybrane elementy (głównie przyrodnicze), czy też całością otoczenia człowieka, w tym także te jego części, które są wytworem cywilizacji i techniki.

Powyższe różnice są skorelowane z dwoma głównymi nurtami ekologii i ekokrytyki, przyjmującymi odmienne od siebie koncepcje środowiska. Posługując się terminologią Lawrence’a Buella, możemy tu mówić o dwóch falach ekokrytyki. Pierwsza, chronologicznie wcześniejsza, zajmuje się środowiskiem pojmowanym jako coś naturalnego, niezmienionego interwencją człowieka. Choć odwołuje się ono do naszych potocznych intuicji związanych z pojęciem natury, nie jest to wcale ujęcie holistyczne. Przedmiotem zainteresowania pierwszej fali ekokrytyki są tylko wybrane elementy otoczenia człowieka; to wszystko, co zostało przez ludzką działalność zmienione czy zdezastrowane, jest poza zasięgiem owego zainteresowania.

Takie pojmowanie środowiska ma dwie bardzo ważne konsekwencje. Po pierwsze, głównym zadaniem ekokrytyki byłoby w tym wypadku chronienie tego, co jeszcze nienaruszone, całkowicie pierwotne, nie zaś próby poprawienia sytuacji terenów już znacząco zdezastrowanych. Po drugie zaś, nawet w wypadku, w którym jakaś przestrzeń byłaby poddana celowym zabiegom zorientowanym na przywrócenie jej przyrodniczego charakteru, to taka – nawet najskuteczniej zrekonstruowana przestrzeń – byłaby już zawsze czymś w swej istocie sztucznym, a więc pozostającym poza zakresem zainteresowania ekokrytyki.

Trudności wynikające z przyjmowania takiego stanowiska są trudne do pominięcia. Z jednej bowiem strony jedynym zadaniem ekologii i ekokrytyki byłaby

³ G. Garrard *Ecocriticism*, Routledge, London–New York 2004, s. 3. Podobną definicją posługują się także J. Fiedorczuk i G. Jankowicz w: tychże *Cyborg w ogrodzie*, s. 7-9.

funkcja prewencyjna, z drugiej zaś nie jest wcale pewne, czy i ona byłaby możliwa. Przy tak ścisłym i w swej istocie esencjalnym pojmowaniu środowiska trudno byłoby odnaleźć takie jego elementy, które byłyby całkowicie naturalne i tym samym zasługiwałyby na ochronę. To, w jaki sposób pierwsza fala ekokrytyki pojmowała środowisko, stwarzało zatem problemy zarówno teoretyczne, jak i praktyczne. Niemożliwość ścisłego wyznaczenia, które elementy otoczenia człowieka są przedmiotem badań ekokrytyki, komplikowało teorię, natomiast postulat chronienia jedynie tego, co jeszcze nienaruszone, wydawał się nie tylko zbyt ograniczający (choć oczywiście dopuszczano, jako swoiste działania nadprogramowe, próby reaktywacji przestrzeni już w jakiś sposób zmienionych), lecz także w pewnym stopniu nieetyczny⁴.

Druga, późniejsza fala, kształtowała się w opozycji wobec zorientowanej organicznie i esencjalnie ekokrytyki. Postuluje ona poszerzenie myślenia o środowisku poprzez włączenie w zakres zainteresowań ekologii i ekokrytyki holistycznie pojmowanego środowiska człowieka. W takim wypadku przedmiotem badań obu tych nurtów będą nie tylko tereny naturalne, a zatem zagrożone poprzez ekspansję cywilizacji, lecz także chronione już tereny przyrodnicze, przestrzeń zdewastowana, sztucznie tworzone enklawy przyrody czy wreszcie wszystko to, co uznajemy za część krajobrazu kulturowego. Druga fala ekokrytyki stoi zatem na stanowisku, że odróżnianie tego, co naturalne i sztuczne bądź kulturowe, jest niecelowe, ale i praktycznie niemożliwe.

Obie te sfery (nazwijmy je w pewnym uproszczeniu naturalną i kulturową) są ze sobą nierozzerwalnie związane i tak już zmieszane, że praktycznie niemożliwe do rozdzielenia. Charakterystyczny dla pierwszej fali postulat ochrony musi być zatem poszerzony na całość otoczenia człowieka, którego integralną częścią są także tereny mocno już przez cywilizację zmienione. W tym wypadku, zgodnie z głoszoną przez drugą falę ekokrytyki teorią, należy starać się zmieniać je w taki sposób, by przywrócić im ich naturalny charakter, nie naruszając jednak w znaczącym stopniu interesów ludzi zamieszkujących owe tereny.

Oprócz ochrony terenów naturalnych zadaniem ekokrytyki jest także renowacja zniszczonych części środowiska i – o ile to możliwe – przywracanie przyrodniczego charakteru jak największej ilości terenów⁵. Ewentualna sztuczność „odbudowanej” przestrzeni naturalnej nie jest w tej koncepcji żadną wadą, bowiem to, co sztuczne, co utworzone przez człowieka, niekoniecznie jest gorsze od środowiska zastanego, naturalnego. Charakterystyczne dla pierwszej fali nastawienie esencjalne zostaje tu zastąpione podejściem funkcjonalnym. To, czy dana przestrzeń należy do przyrody, czy też należy do sfery kultury bądź cywilizacji, nie tylko nie może być podstawą pozytywnego bądź negatywnego wartościowania, ale także nie stanowi istotnego kryterium dla ekokrytyki. Problematyczna w pierwszej fali eko-

⁴ L. Buell *The future of environmental criticism. Environmental crisis and literary imagination*, Blackwell Publishing, Oxford, 2005, s. 21.

⁵ Tamże, s. 22.

krytyki konieczność rozróżniania przestrzeni przyrodniczej i kulturowej, a także wyróżniania tych terenów, które wprowadzając obecnie pełnią funkcję przyrodniczą, ale są w gruncie rzeczy skonstruowane przez człowieka zostaje tu zanegowana. To, jakie znaczenie ma dana przestrzeń, nie jest determinowane jej pochodzeniem, ale funkcją, jaką aktualnie pełni.

Dopiero druga fala ekokrytyki pozwoliła na wykształcenie się bardzo istotnego z punktu widzenia współczesnych badań nad związkami ekologii i socjologii pojęcia, jakim jest ekosprawiedliwość⁶. Pojęcie to stara się badać dwa rodzaje odniesień: między człowiekiem a środowiskiem oraz między ekologią i ekokrytyką a środowiskiem. W pierwszym wypadku postuluje takie kształtowanie otoczenia człowieka, by umożliwić zrównoważony rozwój cywilizacyjny, a zarazem chronić tereny naturalne i nie dopuszczać do dewastacji środowiska. W drugim zaś określa przedmiot zainteresowania ekokrytyki jako określonego prądu społecznego, który powinien dążyć do ochrony i reaktywacji obu typów przestrzeni, nie tylko tej o charakterze przyrodniczym. Tylko takie podejście umożliwia objęcie ochroną terenów, które były poza polem zainteresowań zarówno ekokrytyki pierwszej fali, jak i większości prądów urbanizacyjnych (szczególnie tych zorientowanych na osiągnięcie ekonomicznych korzyści). Modelowymi przykładami takich przestrzeni są slumsy oraz miejsca całkowicie zniszczone przemysłem, jak na przykład dawne, nie działające już wysypiska śmieci czy hałdy górnicze.

Ekosprawiedliwość, starając się traktować otoczenie człowieka w holistyczny sposób, jest prądem myślowym funkcjonującym – podobnie zresztą jak ekokrytyka – na przecięciu co najmniej kilku ugruntowanych już dyskursów. Jej związek z ekologią jest niepodważalny, niemniej zdaje się, że w równym stopniu czerpie ona także z socjologii, uznając wyzysk natury za szczególną egzemplifikację wyzysku. Tym, co wyzyskiwane i zasługujące na ochronę nie jest jedynie określona przestrzeń, lecz także społeczność, która w jej obrębie funkcjonuje. Wyzysk natury nie różni się zatem zasadniczo od innych form wyzysku społeczno-ekonomicznego, a sprawiedliwość ekologiczna jest w tym wypadku także sprawiedliwością społeczną⁷.

Bez wątpienia to sposób rozumienia środowiska charakterystyczny dla drugiej fali ekokrytyki jest bardziej funkcjonalny, lepiej odpowiada naszym intuicjom związanym z tym terminem i pozwala na wypracowanie o wiele bardziej interesującego poznawczo dyskursu. Niemniej i on rodzi trudne do pominięcia problemy oraz pytania. Pierwszym, najważniejszym z nich, jest pytanie o charakter środowiska i tej jego – również w ujęciu drugiej fali – uprzywilejowanej części, którą możemy określać mianem natury. Czy natura i środowisko mają swoje desygnaty w realnym świecie czy są tylko konstruktami myślowymi? Czy ich ewentualny konstrukcyjny charakter jest wadą czy zaletą? Na ile, jeśli uznajemy istnienie ich rzeczywistego desygnatu, ich pojmowanie zmienia się zależnie od konkretnych tendencji historyczno-społecznych?

⁶ Tamże.

⁷ J. Fiedorczuk, G. Jankowicz *Cyborg w ogrodzie*, s. 9.

Na te wszystkie pytania starają się odpowiedzieć w swych tekstach, zarówno o charakterze teoretycznym, jak i praktycznym, badawczym, ekokrytycznie zorientowani badacze. Dopiero udzielenie odpowiedzi na powyższe pytania pozwala na określenie, jaki jest w zasadzie charakter zainteresowania relacjami między środowiskiem, naturą a literaturą, czy szerzej sztuką, a co za tym idzie – na stworzenie odrębnego dyskursu badawczego.

Teoria ekokrytyki.

Problematiczne relacje między środowiskiem a naturą

Jak już wskazywałam powyżej, największym problemem teoretycznym, z jakim boryka się ekokrytyka, jest brak możliwości ustalenia jasnych definicji terminów używanych wewnątrz dyskursu ekokrytycznego (jak również ekologicznego). Niejednoznaczność pojęcia środowiska została już omówiona w pierwszej części tego artykułu. Drugim, równie ważnym i równie problematycznym dla samej ekokrytyki terminem, jest natura. Już same relacje między tymi dwoma terminami są niejednoznaczne; czasami są one używane synonimicznie, częściej jednak – zwłaszcza w dyskursie zakorzenionym w sposobie myślenia o środowisku charakterystycznym dla drugiej fali – natura lub też środowisko naturalne czy przyrodnicze stanowi jedynie część (choć, szczególnie z perspektywy ekokrytyki, ważną) środowiska człowieka. Z jednej strony w ekokrytyce wciąż ważnym sposobem rozumienia natury jest pojmowanie jej jako dzikiej, nienaruszonej przyrody, jako miejsce o sakralnych właściwościach⁸, z drugiej jednak większość badaczy podkreśla konstrukcyjny charakter tego pojęcia.

Szczególnie cenne są pod tym względem uwagi Lawrence’a Buella, badacza, który podkreśla, że pojęcie natury jest konstruktem kulturowym, uwikłanym w określone dyskursy, tylko pozornie odsyłającym do istniejącej obiektywnie rzeczywistości fizycznej. Dla Buella twierdzenie o konstrukcyjnym charakterze natury nie jest jednak wcale równoznaczne ani z podważaniem wartości natury, ani badań, których jest ona przedmiotem, niemniej część badaczy uznaje, że przyjęcie takiej tezy jest równoznaczne z dezawuacją natury i podporządkowaniem jej – już w ramach dyskursu ekokrytycznego – kulturze.

Jednakże, jak wskazuje Buell, dostrzeżenie i akceptacja konstrukcyjnego charakteru pojęcia natury nie tylko nie powinny przyczyniać się do jej dezawuacji, ale pozwolić na o wiele pełniejsze niż w przypadku teorii esencjalnych prześledzenie, jak sposób kształtowania terminu „natura” oddaje nasze poglądy na temat środowiska i roli terenów przyrodniczych. Oznacza to, że choć nie istnieje w rzeczywistości fizycznej desygnat całkowicie tożsamy z pojęciem „natury”, to nie czyni to wcale tego terminu zbędnym czy nieużytecznym. Konieczny jest zatem wobec niego krytyczny namysł i śledzenie sposobów jego rozumienia, nie zaś od-

⁸ G. Garrard *Ecocriticism*, s. 59.

rzucenie⁹. Teza, która z tego punktu widzenia zasługuje na prześledzenie, jest twierdzenie o pojmowaniu natury jako najbardziej pierwotnego „innego”. Świat natury miał być w tym wypadku czymś radykalnie odmiennym od świata człowieka, przestrzenią – i zarazem siłą – w której realizują się i trwają odmienne od tych charakterystycznych dla ludzkiego świata prawa i wartości. Idea natury była zatem czymś z definicji innym, opozycyjnym wobec idei człowieka, co zarówno pozwala na jasny podział na ludzkie i nieludzkie, jak i – paradoksalnie – umożliwia człowiekowi trwanie w jego świecie. Zgodnie z tym sposobem rozumienia idei, natura była pierwotnie pojmowana jako coś całkowicie podporządkowanego partykularnym celom człowieka. Koncepcja natury miała uczynić istnienie człowieka łatwiejszym do zniesienia poprzez wyznaczenie płaszczyzny, na której nie obowiązują ludzkie prawa, która jest czysta moralnie, piękna, silna i wieczna. Tak pojmowana natura nie była i nie mogła być niczym zagrożona¹⁰. Będąc równocześnie ostoją tego, co dobre i trwałe, stanowiła dla człowieka swoisty azyl i obietnicę. Była zatem czymś, do czego podmiot tęsknił i do czego pragnął uciec, a zarazem pozwalała na identyfikację człowieka jako indywidualnego, autonomicznego bytu. Jak wskazuje Kate Soper, natura jako najbardziej pierwotny inny, jako nie-człowiek, z jednej strony wpływała na sposób myślenia o tym, kim jest i kim powinna być istota ludzka, z drugiej jednak była zawsze definiowana jako człon opozycji¹¹. To zaś oznacza, że definicje natury i człowieka były od siebie zależne; zmiana jednej pociągała za sobą zmianę drugiej. Tym samym pojęcie natury nie zyskało nigdy w pełni autonomicznej definicji, zmieniając się wraz ze zmieniającą się definicją człowieka.

Choć tej zależności nie można traktować jako czegoś negatywnego, wzmiankowany wyżej sposób myślenia o naturze miał także swoje bardzo niekorzystne dla środowiska skutki. Jeśli bowiem tym, co cenne, nie było realne otoczenie człowieka, lecz „natura”, swoisty konstrukt, w którego skład wchodziły nie tylko określone tereny, lecz także cechy wartościujące moralnie, środowisko rozumiane jako konkretna przestrzeń nie podlegało ochronie. Oddzielanie idei natury od konkretnych terenów sprawiło, że rzeczywiste, fizyczne otoczenie człowieka z jednej strony uznawano za coś, co partycypuje w naturze, a więc przysługują mu takie cechy jak trwałość i siła, z drugiej zaś o wiele bardziej szanowano coś, co można określić jako „ducha natury” niż jej dostrzegalne przejawy. Taki sposób myślenia prowadził zaś do sytuacji, w której idea natury służyła głównie utrzymywaniu dotychczasowego stanu społecznego, a uznanie jej trwałości prowadziło do wniosku, że ochrona rzeczywistego otoczenia człowieka nie jest potrzebna¹².

⁹ Por. J. Hochman *Green Cultural Studies*, w: *The green studies reader. From Romanticism to ecocriticism*, ed. L. Coupe, Routledge, London–New York 2000, s. 188 oraz J. Bate *From „red” to „green”*, w: *The green studies reader*, s. 171.

¹⁰ Dobrym przykładem jest tu chociażby sposób definiowania romantycznej przyrody, por. G. Garrard *Ecocriticism*, s. 43.

¹¹ K. Soper *The idea of nature*, w: *The green studies reader*, s. 125.

¹² J. Bate *From „red” to „green”*, s. 171.

Choć większość badaczy nie przeczy, że pojęcie natury jest w pewnym stopniu kulturowym konstruktem, jednak to, w jaki sposób owa „konstrukcyjność” jest rozumiana, ma dla sposobu definiowania ekokrytyki bardzo duże znaczenie. Badaczem, który zwraca na ten problem szczególną uwagę, jest Jhan Hochman¹³. Domaga się on odróżnienia dwóch możliwych sposobów pojmowania konstrukcyjnego charakteru natury. Pierwszy z nich zakłada, że jest to pojęcie niejako „zbudowane” przez człowieka, całkowicie przez niego stworzone – w taki sposób, w jaki przykładowo tworzy się jakikolwiek artefakt (natura byłaby tu zatem czymś powołanym przez człowieka do istnienia). Drugi zaś zakłada, że natura jest przez kulturę kreowana w taki sposób, w jaki na przykład aranżuje się wnętrze, nie tworząc niczego, a jedynie konstruując określoną przestrzeń z dostępnych elementów, niejako nią manipulując.

Zdaniem Hochmana w przypadku natury możemy mówić tylko o tym drugim sposobie konstruowania. Jednak i on – co nie do uniknięcia – niesie pewne ryzyko. Natura wydaje się bowiem stale zawłaszczana przez kulturę, co nie tylko niszczy jej autonomię, lecz także w dalszej perspektywie podważa sens mówienia o naturze jako czymś posiadającym sobie tylko przysługujące wartości. Świat natury nie może być włączony do świata kultury ani poprzez tendencje do pojmowania kultury jako części natury, ani też rozumienia natury jako specyficznej, ale jednak sfery kultury. W takim wypadku natura traci swą wyjątkowość, stając się tworem o wiele bardziej sztucznym niż cywilizacja¹⁴.

Takie łączenie tych dwóch sfer jest dla Hochmana nie do zaakceptowania także z całkowicie pragmatycznych powodów. Jeśli uznamy, że natura jest częścią kultury, bardzo trudno będzie wyegzekwować, tak ważne dla wszystkich prądów ekokrytyki, autonomiczne traktowanie świata natury, a dokładniej żywiołów, roślin i zwierząt. Tylko uznanie ich oddzielności może pozwolić na ograniczenie hegemonii człowieka, a co za tym idzie, uznanie – przynajmniej w tej określonej sferze – interesów innych żywych organizmów za co najmniej równie istotne jak dążenia człowieka. Oczywiście takie stanowisko także stwarza pewne problemy; nawet jeśli uznajemy autonomię natury i zgadzamy się na respektowanie jej praw i ochronę, możemy to robić jedynie posługując się naszymi poglądami na to, co dla owej natury jest dobre. Hochman obrazowo opisuje to zagadnienie mówiąc o problemie „wkładania słów w usta zwierząt”, niemniej również on uznaje, że nie mamy innego wyjścia, niż angażując naszą wiedzę i uznając naturę za twór autonomiczny występować niejako w roli „adwokatów”, broniąc jej suwerenności w najlepszy ze znanych nam sposobów¹⁵.

W tym ujęciu ekokrytyka i blisko z nią związane „zielone studia kulturowe” są jednym ze sposobów poznania natury zarówno jako tworu autonomicznego, jak

¹³ J. Hochman *Green Cultural Studies*, w: *The green studies reader*, s. 188.

¹⁴ Tamże, s. 192.

¹⁵ Tamże, s. 190.

i czegoś, co jest stale zagarniane i manipulowane poprzez różnorakie działania cywilizacyjne i kulturowe. Zdaniem Hochmana, projekt zielonych studiów kulturowych zakłada badanie natury za pomocą słów i obrazów, a także konstruowania modeli rozumienia natury. Modele te, wspierając i potęgując efekty jej określonych reprezentacji, mogą wpływać na kulturowo konstruowane cechy natury i praktyki społeczne, które – wtórnie – mogą oddziaływać na samą naturę¹⁶.

Nieco inaczej kształtuje swoje poglądy na temat relacji między naturą a kulturą i społeczeństwem Terry Gifford. W swym szkicu podkreśla on, że natura pojmowana jako coś całkowicie od człowieka niezależnego nie istnieje¹⁷; nie tylko dlatego, że nie ma już terenów wyłącznie przyrodniczych, lecz dlatego, iż samo pojęcie natury jest wytworzoną przez ludzi ideą. Nie zmienia to jednak faktu, że sposób definiowania bądź konstruowania pojęcia natury jest blisko związany z tą potrzebą człowieka, jaką jest kontakt ze środowiskiem. Ponadto, jak wskazuje badacz, wiara w istnienie natury (szczególnie pojmowanej jako siła, lecz także – choć w nieco mniejszym stopniu – jako materia) jest czynnikiem, który stale nam przypomina, iż człowiek jest w dalszym ciągu zwierzęciem, a więc istotą warunkowaną biologicznie i potrzebującą do istnienia określonego, nie zdegradowanego przez nadmierną eksploatację, środowiska¹⁸.

Nasz obraz natury jest więc po części obrazem nas samych, naszego miejsca w środowisku i pośród innych żywych organizmów. Zdaniem Gifforda, to, w jaki sposób ów obraz się kształtuje, wynika w równym stopniu z indywidualnych preferencji, co obowiązujących w danej społeczności norm: „Indywidualny obraz natury zawsze będzie pozostawał w dialektycznej relacji ze społecznie skonstruowanymi sposobami rozumienia natury”¹⁹.

Co szczególnie interesujące, Gifford podkreśla, że we współczesnych nam czasach idea natury nie jest kształtowana pragmatycznie. Zdaniem badacza koncepcja natury nie ma już za zadanie niczego nam ułatwiać, nie jest konstruowana po to, by nasze bezpośrednio obserwowane i doświadczane środowisko wydawało się nam bardziej atrakcyjne. W obliczu ciągłego niszczenia natury jej obraz wyewoluował od tego, co silne i dające zabezpieczenie, do tego, co należy chronić, co może na zawsze zniknąć.

Biorąc pod uwagę całą koncepcję Gifforda, warto zadać pytanie, czemu mamy chronić naturę, skoro zarazem zdajemy sobie sprawę, iż jest to jedynie idea, której nie odpowiada żaden realny byt. Jej ochrona wydaje się w niektórych przypadkach sprzeczna z interesami człowieka, co zatem ma sprawiać, że warto podejmować działania na rzecz zachowania jak największej ilości terenów przyrodniczych? Choć Gifford uznaje, że natura jest pewnego rodzaju konceptem, uważa, iż jest on

16 Tamże, s. 187.

17 T. Gifford *The social construction of nature*, w: *The green studies reader*, s. 174.

18 Tamże.

19 Tamże, s. 176.

zakorzeniony zarówno w materialnym środowisku człowieka (szczególnie w jego elementach o charakterze przyrodniczym), jak i w pewnej holistycznej wizji świata, w której natura jest jedną z ważniejszych sił. Mimo że nie sposób uznać pełnej realności owej idei, nie przestaje być ona kluczowa dla człowieka; o ile bowiem na przykład deszcz może być ideą, pojęciem (podobnie jak zanieczyszczenie środowiska), o tyle doświadczenie deszczu, śniegu czy słońca jest bezpośrednim zetknięciem się z naturą. Całkowita utrata kontaktu z jej przejawami jest zdaniem badacza równoznaczna z utratą kontaktu z naszą sferą cielesną, zakorzenioną w biologicznym, fizykalnym świecie. Owa utrata bezpośredniości w doznawaniu przejawów natury może się zatem wiązać z całkowitym niezrozumieniem nas samych, zwłaszcza zaś procesów rozwoju i obumierania²⁰.

Przytoczone powyżej sposoby rozumienia relacji między takimi pojęciami jak natura, środowisko i kultura wskazują, że choć obecnie większość badaczy ekokrytycznych dostrzega, że natura jest w jakimś stopniu konstruktem, to różnią się oni zasadniczo w ocenie tego faktu. Część badaczy (jak na przykład Hochman i Gifford) podkreśla bowiem, że konstrukcyjny charakter natury wcale nie jest jednoznaczny z brakiem realnego istnienia jej przejawów czy elementów, co z kolei pozwala na bezpośrednie doświadczenie natury i owocuje postulatem traktowania jej jako coś w pełni autonomicznego. Równocześnie, przez badaczy takich jak Soper i Bate, natura uznawana jest za ideę wytworzoną głównie po to, by w opozycji do niej definiować człowieka, co zaś oznacza, że koncepcja natury jest zależna od koncepcji człowieka i kultury. Sposób myślenia o naturze charakterystyczny dla Lawrence'a Buella podkreśla natomiast, że jest możliwe dostrzeganie konstrukcyjnego aspektu pojęcia natury przy równoczesnym zachowaniu postulatów autonomicznego traktowania natury i środowiska człowieka.

Wydaje się, że to właśnie koncepcja Buella pozwala na najpełniejszy rozwój ekokrytyki, nie przesądzając uprzednio, czy konstrukcyjny charakter natury jest równoznaczny z próbą jej zagarnięcia przez kulturę, czy jest tylko sposobem oswojania tego najbardziej pierwotnego „innego”, nie naruszającym koniecznie jego autonomii, ani tym bardziej nienegującym jego realnego istnienia.

Ekokrytyczna praktyka czy ekokrytyka jako praktyka?

Kolejnym problemem, z jakim boryka się ekokrytyka, jest konieczność określenia, jak kształtują się relacje między teorią a praktyką. Jedną ze szczególnie charakterystycznych odpowiedzi na to pytanie jest koncepcja Scotta Slovisa. Proponuje on zarówno odejście od wąskiego rozumienia środowiska człowieka, w czym zbliża się do postulatów drugiej fali, jak i od zbyt ograniczającego rozumienia samej ekokrytyki. Badacz zwraca uwagę, że dotychczas praktyka i teoria zajmowały się jedynie drobną częścią badań, jakie powinna podejmować ekokrytyka, co z kolei prowadziło do oskarżeń, że obszarem zainteresowania tej dyscypliny jest

²⁰ Tamże, s. 173.

jedynie literatura anglojęzyczna, w tym szczególnie – we wczesnej fazie – poezja pastoralna i – obecnie – współczesna literatura amerykańska.

Taka praktyka ogranicza w znaczącym stopniu również teorię, która zdaje się być przystosowana jedynie do badania relacji środowiska z literaturą na tak wąsko zakrojonym obszarze badań. Postulat włączenia w pole zainteresowania ekokrytyki literatury europejskiej, ale także tekstów literatury (i szerzej – kultury) wywodzących się z innych kręgów kulturowych jest bezpośrednio związany z postulatem poszerzenia teorii. Zdaniem Slovica ekokrytyka nie dysponuje bowiem czymś takim jak centralna, dominująca doktryna czy uniwersalny aparat pojęciowy, ciągle zmieniając się pod wpływem codziennej praktyki literaturoznawców z całego świata.

Oznacza to zatem, że praktyka formuje teorię, decydując o jej głównych kierunkach i postulatach. Choć obserwacja Slovica zdaje się dobrze określać sposób funkcjonowania ekokrytyki, jest także – w moim przekonaniu – wskazaniem jej najsłabszego punktu. Jeśli bowiem ekokrytyka ma być nurtem praktycznym, to ocena konkretnych interpretacji bezpośrednio decyduje o uznaniu całego dyskursu ekokrytycznego za wartościowy lub wartości pozbawiony. Rodzi się zatem pytanie, czy, jeśli spora część praktyki jest słaba (co przyznaje sam Slovic), powinniśmy odrzucić całą teorię? Zanim postaram się odpowiedzieć na to pytanie, chciałabym poświęcić nieco uwagi dwóm symptomatycznym interpretacjom.

Pierwszą z nich jest tekst Jhana Hochmana poruszający problem reprezentacji owiec w filmie *Milczenie owiec*. Warto przypomnieć kilka najważniejszych punktów dokonywanej przez autora *The „Lambs” in The Silence of the Lambs*²¹ interpretacji. Jej podstawę stanowi analiza sceny, w której Hannibal Lecter szkicuje wizerunek Clarice trzymającej jagnię. Ów portret jest efektem opowiedzianej przez kobietę historii nieudanej próby uratowania jagniąt przed rzezią, której wspomnienie prześladowa ją do dziś. Wzmiankowane jagnięta pełnią zdaniem Hochmana podwójną funkcję; z jednej strony są po prostu zwierzętami, częścią rzeczywistości w sferze filmu opowieści Clarice o dziecięcej traumie, z drugiej jednak korespondują z chrześcijańską metaforą jagnięcia i owieczek. Główny zarzut Hochmana polega na wskazaniu, iż mimo przywoływania obrazu realnie istniejących owiec i ich cierpienia, w żadnym momencie jagnięta oraz współczucie do nich nie są głównym przedmiotem filmu, a także, mimo pozornego odejścia od biblijnego, patrymonialnego schematu, w którym człowiek ma władzę nad światem, nie są one traktowane jako byty niezależne. Współczucie wobec jagniąt jest zastępowane współczuciem wobec Clarice, a chęć pomocy zwierzętom ustępuje miejsca chęci pomocy człowiekowi (także zagrożonemu zabiciem i oskarżeniem, a więc czymś, co normalnie spotyka jedynie zwierzęta). Także ostateczne porzucenie konceptu „krzyczących” owiec na rzecz „milczących” (co pozostaje w zgodzie z tradycją biblijną i pozwala na utworzenie ciekawiej brzmiącego tytułu) wskazuje na to, iż są

²¹ J. Hochman *The „Lambs” in „The Silence of the Lambs”*, w: *The green studies reader*, s. 299.

one pozbawiane wszystkich zwierzęcych elementów i stają się jedynie symbolami ludzi.

Choć zarzut ten jest w dużej mierze słuszny, ewokuje on pytanie o celowość takiej analizy. Być może, gdyby postulaty autora artykułu były spełnione, film nie utrwałby się jako szkodliwej z punktu widzenia ekokrytyki tendencji, ale nie oznacza to wcale, że jako artystyczna całość byłby lepszy ani też, że przyczyniłby się do zmiany naszego postrzegania zwierząt. Ponadto wydaje się, że proponowana przez Hochmana analiza jest co najmniej niepełna, a to z kolei stawia pod znakiem zapytania wyciągane przez autora wnioski. Symbolika owiec, jaką posługują się autorzy filmu, jest nieco bardziej złożona, niż przedstawia to Hochman, i o wiele mocniej powiązana z rozwojem fabuły a także ze szkicem psychologicznym postaci niż tylko poprzez nawiązanie do symboliki jagnięcia ofiarnego i Męki Pańskiej.

Punktem wyjścia rozważań Hochmana jest przywołanie sceny, w której Hannibal szkicuje portret Clarice. Nie jest to jednak zwykły portret; Clarice jest na nim przedstawiona jako kobieta w tunice, która w rękach trzyma jagnię. Sposób jej przedstawiania jasno nawiązuje do obrazów św. Agnieszki, rzymskiej dziewiczej męczennicy, tradycyjnie uwiecznianej właśnie z jagnięciem w ramionach. Św. Agnieszka została skazana na śmierć, gdy odmówiła wyjścia za mąż za rzymskiego patrycjusza, tłumacząc się miłością do innego Oblubieńca. Jako że rzymskie prawo zakazywało karać dziewicę śmiercią, postanowiono oddać ją najpierw do domu publicznego, tam jednak, dzięki boskiej interwencji, została ocalona przed napastnikami. Co znaczące dla interpretacji jej wizerunku w *Milczeniu owiec*, święta uznawana jest za patronkę zarówno dziewic, jak i ofiar gwałtu.

Jeśli więc uznamy, że wizerunek Clarice z jagnięciem jest znaczący dla fabuły filmu – a tak zdaje się uznawać Hochman – nie możemy pominąć znaczeń, jakie wnosi w jego interpretację przyrównanie Clarice do św. Agnieszki. W takim bowiem wypadku symbolika owiec jest od początku kształtowana na podstawie nie tyle biblijnych przypowieści, ile podań o świętej. To zaś wyklucza z obrazu owiec przynajmniej część z krytykowanych przez Hochmana cech. Jagnię, które trzyma św. Agnieszka, może być bowiem pojmowane zarówno jako symbol Oblubieńca, jak i jako znak ofiary, może także symbolizować niewinność, ale nie stanowi bezpośredniego odwołania do skojarzenia z potulnie idącymi na rzeź zwierzętami. Konstrukcja filmu wskazuje, że owce od samego początku pełniły funkcję symboliczną; ich rzeczywiste cechy, jako zwierząt, nie miały tutaj praktycznie żadnego znaczenia. To, w jaki sposób traumatyczne wspomnienie Clarice jest przedstawione i interpretowane na płaszczyźnie filmu, pozostaje spójne z kształtowaną na podstawie podania o św. Agnieszce symboliką zarówno zwierząt, jak i samej kobiety. Tytułowe „milczenie owiec” nie jest, jak chce Hochman, próbą zniszczenia autonomii świata natury; owce od początku są symbolem, tak też interpretowane są przez Lectera (jeśli pamiętamy, że zgodnie z logiką świata przedstawionego Hannibal jest wybitnym psychiatrą, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wspomnienia Clarice są materiałem dla rozbudowanej i – jak wskazuje zakończenie filmu – trafnej psychoanalizy) i nie zdają się w żadnym momencie filmu pełnić innej funk-

cji niż symboliczną. Zmianę tytułu na „milczenie owiec” można zatem tłumaczyć zupełnie inaczej niż Hochman; cały film dotyczy bowiem sytuacji, w której Clarice ma szansę wyzwolić się z dziecięcej traumy i uratować – tym razem ludzkie – ofiary. Gdy to uczyni, słyszane przez lata głosy mają w końcu umilknąć i – jak zdaje się sugerować zakończenie filmu – milkną. Tylko że ich milczenie nie usuwa wcale grozy a jedynie zmienia jej przedmiot – staje się nim pozostający na wolności Lecter.

Z zupełnie odmienną praktyką interpretacyjną mamy do czynienia w przypadku tekstu Carola H. Cantrella²², dotyczącego *Between the acts* Virginii Woolf. Autor na samym początku zaznacza, że interesuje go głównie pojęcie miejsca, nie zaś krajobrazu czy dzikiej natury. Problematyka natury jest zatem już w punkcie wyjścia skorelowana z feminizmem oraz zagadnieniem reprezentowania kobiet. Dzieje się tak, gdyż pojęcie miejsca implikuje zarazem uczestnika i obserwatora; zdaniem Cantrella miejsce nie może istnieć ani zostać ukonstytuowane bez obecności podmiotu. Taka jednostka jest równocześnie obserwatorem miejsca, jak i jego częścią, co z kolei sprawia, że nie jest możliwe pełne zdystansowanie się i przyjęcie całkowicie biernej postawy obserwatora.

Tym, co bezpośrednio uczestniczy w konstrukcji miejsca jest ciało podmiotu, to wokół niego miejsce zdaje się konstytuować. Pojęcie ciała, jak wskazuje Cantrell, odsyła nas równocześnie do problematyki związanej z nurtem feministycznym: podobnie jak podstawą istnienia każdego miejsca jest ciało, tak również tradycyjnie sposób funkcjonowania kobiet wiązany był z ich cielesnością. Ciało jest tu zatem rozumiane jako podstawa, swoisty fundament bytowy zarówno miejsca, jak i kobiecości. Kontrola, jakiej zostaje poddane miejsce, jest zatem bliska w swym charakterze opresji, jakiej poddawane były kobiece ciała. Równocześnie, jak wskazuje Maurice Merleau-Ponty, podstawą naszych postrzeżeń (nie tylko odnośnie do miejsca, niemniej ono wydaje się być tutaj najlepszym przykładem) jest ciągłość pomiędzy naszymi ciałami i światem zewnętrznym, możliwość doświadczania nas samych zarówno jako obserwatorów, jak i jako uczestników²³.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno istotne dla Cantrella spostrzeżenie. Pojęcie miejsca nie wymaga radykalnego rozdzielania natury i kultury; elementy zarówno jednego, jak i drugiego tworzą (a przynajmniej mogą tworzyć) integralną, harmonijną całość. Owa jedność natury i kultury, możliwość przeplatania się ze sobą, stanowią dla autora omawianego artykułu samoistną wartość, która – tak jak każde określone miejsce – powinna być chroniona. W podobny sposób interpretuje on te fragmenty książki Woolf, w których świat ludzi przeplata się ze światem natury, gdzie rozmowie ludzi towarzyszy ekspresja natury, traktowana i opisywana przez Woolf jako coś autonomicznego, równie istotnego na gruncie świata przedstawionego co wydarzenia dotyczące bezpośrednio ludzi.

²² C.H. Cantrell *The flesh of the world. Virginia Woolf's „Between the Acts”*, w: *The green studies reader*, s. 275.

²³ Tamże, s. 277.

W tak konstruowanym świecie przedstawionym zarówno miejsce, w którym rozgrywa się akcja, jak i wszystkie kobiece bohaterki traktowane są równie opresyjne. Władza, kojarzona z patriachatem, panuje nad tymi sferami. Opisywana przez Woolf kontrola najczęściej realizuje się za pomocą destrukcji²⁴, niszczącej nie tylko autonomię, ale i zdolność do istnienia. Szczególnie interesującym przykładem destrukcyjnej kontroli jest korelacja zachwyty i chęci posiadania. Zarówno zachwyt i pożądanie jakie budzi kwiat, jak i to, jakie może wywołać w bohaterach kobieta, najczęściej owocuje chęcią zagarnięcia przedmiotu takich uczuć. Owo zagarnięcie ma w obu przypadkach podobne skutki, choć są one o wiele łatwiej zauważalne w odniesieniu do miejsca i tych jego elementów, które przynależą do świata natury. Zerwanie pięknego kwiatu jest tutaj aktem nie tylko zachwyty i chęci posiadania, lecz także mniej lub bardziej uświadomionego pragnienia kontroli i destrukcji. Mimo że skutki stania się przedmiotem męskiego pożądania dla kobiet są nieco mniej drastyczne, Woolf jednoznacznie kojarzy patriarchalną władzę z utratą autonomii i powolnym obumieraniem sił życiowych kobiecych bohatererek.

Choć tak pojmowana destrukcja wydaje nam się czymś nagannym, dla męskich bohaterów książki Woolf jest całkowicie oczywista. Prawdziwa władza wydaje się być w tym przypadku równoznaczna z możliwością zniszczenia tego, co wcześniej znajdowało się pod opieką czy kontrolą męskiego podmiotu²⁵.

O ile interpretacja Hochmana zdawała się naruszać logikę filmowego obrazu, analizując – w oderwaniu od sporej części korespondujących z nim sensów – tylko jeden fragment świata przedstawionego, o tyle analiza Cantrella, choć oczywiście także skupia się na wybranych elementach dzieła, pozwala na interpretację całego utworu, nie zaś jego izolowanej części. Przywołanie tutaj tych dwóch interpretacji miało na celu wskazanie dwóch najczęstszych sposobów traktowania przez ekokrytykę tekstu kultury. W pierwszym wypadku całkowicie traci on autonomię na rzecz próby zbadania, w jaki sposób dzieło przedstawia naturę, w drugim zaś, choć to obraz natury pozostaje najważniejszy, tekst traktuje się jako integralną całość, której – podobnie jak naturze – przysługuje autonomia i którego nie należy traktować jako czegoś, co ma wyłącznie jeden aspekt i przedstawia określoną tezę.

Tekst w badaniach ekokrytycznych

Na zakończenie tego artykułu chciałabym poruszyć jeszcze jeden istotny dla ekokrytyki problem, jakim jest sposób rozumienia i traktowania tekstu. Bardzo ważnym z tej perspektywy postulatem jest pogląd mówiący, że jeśli uznajemy konstrukcyjny charakter natury, to powinniśmy zarazem zgodzić się, że przyrodę można traktować jako swoisty tekst²⁶, a zatem nie tylko interpretować teksty kultury, które

²⁴ Tamże, s. 280.

²⁵ Tamże.

²⁶ K. Soper *The idea of nature*, s. 124.

jej dotyczą, ale i stosować podobne strategie dla odczytania możliwych znaczeń i wartości wpisanych w fizyczne otoczenie człowieka. Równocześnie jednak trzeba odnotować, iż badacze ekokrytyczni niechętnie wyznaczają kryteria tego, co z punktu widzenia ekokrytyki jest w tekście wartościowe.

Już nieco łatwiej sprecyzować owe kryterium w przypadku tekstów kultury, choć i tu pozostaje ono nieco zbyt ogólne, by być użyteczne. Owym kryterium jest język; stanowi on medium każdorazowo zapośredniczające doświadczenie natury²⁷, niemniej to, jakiego rodzaju jest to mediacja (im bardziej autonomicznie, jednostkowo, w sposób pozbawiony uprzedzeń, a zwłaszcza chęci dominacji, traktuje się środowisko, tym lepiej) ma ogromne znaczenie zarówno dla wartości tekstu, jak i tego, czy możemy w ogóle mówić o dziele krytycznie podejmującym temat natury, środowiska czy przyrody. Mimo to część badaczy twierdzi, iż skoro każdy tekst, świadomie lub nie, w jakiś sposób inscenizuje relacje między człowiekiem a środowiskiem, to jest sensowna i możliwa ekokrytyczna analiza wszystkich owych tekstów²⁸.

Choć większość badaczy dopuszcza możliwość bardzo szeroko zakrojonych badań nad literaturą, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że stworzona przez Terrego Gifforda typologia najczęstszych, schematycznych postaw wobec natury a także relacji między tekstem i przyrodą, pozostaje w sporej części trafna. Badacz ten wyróżnia trzy główne postawy wobec natury: pastorałną, antypastorałną i postpastorałną. Pierwsza z nich charakteryzuje się pojmowaniem natury jako miejsca niewinności i czystości moralnej, a także łagodności i wybaczenia²⁹. Natura niejednokrotnie staje się także miejscem sprawdzianu emocji bohaterów, odkrycia ich prawdziwych zamiarów i uczuć, a także tożsamości. Może ona także pełnić funkcję miejsca, w którym konwencjonalne zasady zostają zastąpione prawami miłosierdzia, wybaczenia i miłości, co z kolei sprawia, że natura rozumiana jest raczej jako przestrzeń boskiego niż ludzkiego porządku. Postawa antypastorałna, charakterystyczna zwłaszcza dla twórczości Williama Blake'a cechuje się krytyką naiwnej i w części wypadków przesyczonej hipokryzją wizji natury. Krytyka sentymentalizmu polega u Blake'a na ukazaniu tego, w jaki sposób i za pomocą jakich środków była budowana pastorałna wizja świata natury, a następnie wskazaniu, jakie były owej wizji podstawy³⁰. Odcięcie się od idyllicznego obrazu natury jest tu zatem równocześnie odcięciem się od szerzej pojmowanej wizji świata, w której gwarantem porządku i harmonii był Bóg. Modelowym przedstawicielem trzeciej, najmniej jednoznacznej postawy wobec natury, jest Ted Hughes. Charakteryzuje się ona zainteresowaniem światem natury i bezpośrednim otoczeniem człowieka, a szczególnie dostrzeżeniem więzi między procesami, jakim podlega człowiek (na-

²⁷ L. Buell *The future of environmental criticism*, s. 52.

²⁸ J. Fiedorczuk, G. Jankowicz *Cyborg w ogrodzie*, s. 8.

²⁹ T. Gifford *Pastoral, anti-pastoral, post-pastoral*, w: *The green studies reader*, s. 219.

³⁰ Tamże, s. 220.

rodziny, wzrost, obumieranie, niszczenie) i natura. Świat natury nie jest tu traktowany ani jako miejsce spokoju i harmonii, ani też jako całkowicie chaotyczny i przesycony złem. Znajduje się on raczej w ciągłej, dynamicznej równowadze między elementami kreacyjnymi i destrukcyjnymi, pozostawiając podmiot rozdarty między zachwytem i rozczarowaniem.

Ta niezwykle szkicowa typologia postaw wobec natury pokazuje, że nawet we współczesnych badaniach ekokrytycznych niezwykle trudno jest uniknąć generalizacji i prób tworzenia konkretnych modeli odczytań określonych tekstów. Owa schematyczność może zarazem rodzić pytanie, czy lektura ekokrytyczna nie jest – przynajmniej w jakimś stopniu – lekturą tendencyjną, zideologizowaną. Taki zarzut mogłaby popierać choćby wzmiankowana tu już interpretacja *Milczenia owiec* dokonana przez Jhana Hochmana (pojmowana jako egzemplifikacja pewnego sposobu czytania tekstów kultury).

Mimo że powyższe zarzuty nie są pozbawione podstaw, nie można uznać, iż to sama koncepcja ekokrytyki jest odpowiedzialna za tendencyjność niektórych interpretacji. Także typologia Gifforda, rozumiana jako próba wskazania trzech najczęstszych idealnych postaw wobec natury, nie musi być traktowana jako coś ograniczającego. Jeśli uznamy, że ma ona na celu wskazanie opozycyjnych wobec siebie i uwarunkowanych historycznie postaw wobec natury, to może być traktowana jako narzędzie krytycznej analizy, pozwalające na odsłonięcie podstaw konstruowanych we współczesnych tekstach obrazów przyrody. Owe obrazy zaś powinniśmy traktować nie jako bezpośrednie odwzorowania, ale jako ekwiwalenty natury zakorzenione zarówno w świecie realnym jak i – co część badaczy lekceważy – przedstawionym³¹. Ich relacja ze światem rzeczywistym jest dialogiczna; angażując określone obrazy natury, w mniej lub bardziej świadomy sposób dekonstruuje je zarówno na gruncie świata przedstawionego, jak i – wtórnie – rzeczywistego.

Na zakończenie tych rozważań chciałabym jeszcze przywołać dwie metafory, które – zdaniem Buella³² – określają dwa sposoby rozumienia pojęcia środowiska; jako wynalazek i jako odkrycie. W pierwszym przypadku podkreśla się całkowicie konstrukcyjny charakter owego pojęcia; pojęcie środowiska jest utworzone przez człowieka w celu lepszego opisanego i klasyfikacji otoczenia, a także doprecyzowania relacji między podmiotem, a jego zewnątrz. Określenie środowiska jako wynalazku wskazuje także na historycznie zmienny charakter tego pojęcia, a także zawiesza ścisłą relację odpowiedniości między terminem a jego desygnatem istniejącym w realnym świecie. Tymczasem pojmowanie środowiska jako odkrycia akcentuje przekonanie, iż istnieje – i jest opisywalny – realny odpowiednik pojęcia. Nie oznacza to wcale, że konstrukcyjny charakter powyższego określenia zostaje całkowicie zniesiony, a odniesienie do rzeczywistości jest jednoznaczne, niemniej wszelkie komplikacje związane z owym pojęciem nie wykluczają tezy o realnym

³¹ L. Buell *Representing the environment*, w: *The green cultural reader*, s. 180.

³² L. Buell *The future of environmental criticism*.

istnieniu środowiska, a także – w niektórych ujęciach tej koncepcji – czegoś, co określamy mianem natury. Odkrywanie jej jest zatem rekonstrukcją, dążeniem do opisanego czegoś, co, choć być może nieopisywalne, realnie istnieje i kształtuje nie tylko nasze myślenie o świecie i nas samych jako owego świata częściami, ale także powinno wpływać na nasze postawy i działania.

Jeżeli naszym sposobem odkrywania natury jest szukanie jej reprezentacji i ekwiwalentów w określonych tekstach kultury, tylko lektura, która nie narusza autonomii tekstu będzie pozwalała uniknąć manipulacji, zarówno tekstem, jak i obrazem natury. Postulaty autonomii tekstu i autonomii natury są zatem konieczne do pogodzenia, jeśli ekokrytyka ma być skuteczną metodą badania ich wzajemnych relacji. Choć część ekokrytycznej praktyki nie spełnia tego postulatu, nie podważa to wartości samego nurtu, pozwalającego nam spojrzeć zarówno na nasze środowisko, jak i literaturę z innej perspektywy.

Abstract

Justyna TABASZEWSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Threats or opportunities? Ecocriticism – a preliminary survey

This article gives an account of the most important theses and concepts of ecocriticism. The author defines ecocriticism and describes the changes it has undergone, such as the transition from the 1st stage of ecocriticism (nature as a the central concept) to the 2nd stage (concepts of habitat, ecojustice and nature as social construct begin to play an important role).

The author attempts at answering the question whether ecocriticism should be treated as a theoretical or a practical movement, discussing the status of ecocritical interpretations of literary and cultural phenomena, and the possible value of ecocriticism for literary research.

Propozycje

Mirosław KOCUR

Przestrzeń peripersonalna w jaskiniach paleolitycznych

Jednym z wielkich wyzwań dzisiejszej archeologii, antropologii i performatyki jest interpretacja wizerunków zwierząt, które nasi przodkowie zaczęli umieszczać na skałach trzydzieści tysięcy lat temu. Wszystkie ambitne próby wyjaśnienia tych przedstawień – od hipotezy magii zwierzęcej po szamańską – wzbudzały i wciąż wzbudzają gorące spory. Jak dotąd żadna teoria nie została zaakceptowana przez całe środowisko naukowe. Hiperkrytyczni badacze powtarzają, że nie dowiemy się nigdy, dlaczego nasi przodkowie przedsięwzięli tyle trudu, żeby pokryć obrazami dziesiątki jaskiń i skał rozsianych po całej ziemi. Mam więcej wiary w przyszłość nauki i sądzę, że człowiek, który dziś uzyskał tak fascynujący wgląd w pracę mózgu, już wkrótce zdoła rozwinąć nowe technologie, które umożliwią równie głęboki dostęp do przeszłości. Proponuję więc chwilowo zrezygnować z fantazjowania na temat „intencji” paleolitycznych „artystów” i przyjąć perspektywę performatywną – czyli spytać o sposób wykonania malowideł naskalnych. Podejmę próbę zrekonstruowania paleolitycznych performance’ów w kontekście najnowszej wiedzy o intrygującym zachowaniu niektórych komórek mózgowych. Przełomowe odkrycie neuronów lustrzanych przez włoskich uczonych na początku lat 90. XX wieku zrewolucjonizowało naszą wiedzę o źródłach ludzkich działań, a ponadto wciąż stymuluje uczonych do ujawniania nowych, często zaskakujących zastosowań badań nad mózgiem.

Ograniczę się do malowideł w jaskiniach francuskich, najlepiej zbadanych i udokumentowanych, a także obecnie najstarszych.

Przestrzeń peripersonalna

Wczesną jesienią 1990 roku, kilkanaście miesięcy po upadku komunizmu w Polsce, zostałem zmuszony do wygłoszenia pierwszego w moim życiu wykładu, na

dodatek po angielsku. Przebywałem wówczas w północnej Kalifornii, gdzie byłem szefem festiwalu teatralnego „Broken Walls”, mającego upamiętnić i przybliżyć Amerykanom upadek muru berlińskiego. Całe przedsięwzięcie, łącznie z moim pobytem, sponsorował budżet stanowy, ale głównym organizatorem festiwalu był World College West, niewielka, acz bardzo ambitna, proekologiczna uczelnia pod San Francisco. Władze szkoły oznajmiły mi bez ogródek, że za dwa tygodnie muszę wygłosić referat, który oficjalnie zainauguruje moją kalifornijską rezydencję, a przede wszystkim skłoni lokalnych bogaczy, specjalnie na tę okazję zaproszonych, do sponsorowania festiwalu. Sukces imprezy – co tu pojmowano w kategoriach frekwencji – zależał bowiem od skutecznej, a co za tym idzie kosztownej kampanii informacyjnej.

Przeżarty odpowiedzialnością wziąłem się ostro do pracy. Najpierw, z dużą pomocą amerykańskich przyjaciół, napisałem angielski tekst wykładu. Potem poprosiłem najbardziej uzdolnionego muzycznie studenta, żeby mnie nauczył poprawnie czytać. Ćwiczyliśmy przez tydzień, po kilka godzin dziennie. Wreszcie nastąpił sądny dzień. Audytorium uczelni zapełnili studenci i profesorowie. Przybyli również zamożni Kalifornijczycy. Pilnie śledzono tu wydarzenia w Europie i wiele osób było szczerze zafascynowanych fenomenem Solidarności i polską kulturą. Właśnie tych kwestii dotyczył temat mojego wystąpienia.

Przed drzwiami do sali doznałem nagłego ataku tremy ze wszystkimi fizjologicznymi przypadłościami. Zacząłem nawet rozważać dezercję... Wtedy jednak otworzyły się drzwi i ktoś popchnął mnie delikatnie do środka. W jednej chwili cała trema ustąpiła. Poczułem się wspaniale. Pewnym krokiem podszedłem do mównicy, ale zamiast czytać z przygotowanych kartek, zacząłem, ku swemu wielkiemu zaskoczeniu, wygłaszać tekst z pamięci. Próby ze studentem odniosły niespodziewany skutek. Swobodnie panowałem nad całą przestrzenią. Wszyscy obecni wydawali mi się bardzo sympatyczni. Byli pogodni, a nawet uśmiechnięci. Z radością dzieliłem się z nimi tym wszystkim, co miałem do powiedzenia. Wpadłem w dziwny trans. Nie myślałem o wymawianych słowach, a tylko o twarzach ludzi, do których przemawiałem. Każdy objaw nieuwagi odczuwałem jak fizyczny ból. Nigdy wcześniej nie doświadczyłem czegoś podobnego. Ludzie w ogromnym audytorium World College West stali się niejako przedłużeniem mojego własnego ciała i umysłu. Z tego stanu wybiły mnie oklaski. Ze zdumieniem zauważyłem, że stoję na mównicy, cały umazany kredą, a olbrzymie tablice w tyle są pełne rysunków i napisów. Ociekałem potem.

Podobne doświadczenia przytrafiały mi się także później podczas wykładów, kiedy tylko zdołałem rozciągnąć moją własną przestrzeń peripersonalną¹ na słuchaczy. Co to jest przestrzeń peripersonalna? Systematyczne studia nad przestrze-

¹ W polskim piśmiennictwie używa się niekiedy zwrotu „przestrzeń pozaosobnicza”, proponuję jednak pozostać przy sformułowaniu „peripersonalna”, bo grecki przedrostek „peri” („wokół”) trafniej oddaje charakter tej szczególnej reprezentacji przestrzeni otaczającej osobę.

nią peripersonalną zapoczątkował mediolański neurolog Eduardo Bisiach. W roku 1981 przeprowadził on razem z trzema kolegami klasyczny dziś eksperyment z udziałem pacjentów cierpiących na tzw. zespół nieuwagi stronnej. Osoby dotknięte tym zaburzeniem nie zdają sobie sprawy z istnienia przestrzeni i połowy własnego ciała po stronie przeciwnej do uszkodzonej półkuli mózgu. Naukowcy poprosili pacjentów, żeby zamknęli oczy i wyobrazili sobie Piazza del Duomo, najślawniejszy i najbardziej rozpoznawalny plac w Mediolanie. Najpierw mieli opisać, co widzą, kiedy stoją zwrócenii twarzą do katedry po przeciwnej stronie placu. Potem mieli sobie wyobrazić, że stoją we wrotach katedry, czyli patrzą w odwrotnym kierunku do pierwszej pozycji. Pacjenci za każdym razem szczegółowo opisywali budowę po ich prawej stronie i konsekwentnie ignorowali wszystko, co znajdowało się po stronie lewej. Uczestnicy eksperymentu potrafili zatem opisać cały plac, ale nie zdawali sobie z tego zupełnie sprawy. Nie wiedzieli, że w ich mózgach znajdowały się kompletne „mapy” Piazza del Duomo², choć za każdym razem mogli być świadomi tylko prawej połowy tej mapy. Z mediolańskiego eksperymentu wynikało, że reprezentacja przestrzeni otaczającej człowieka istnieje w mózgu niezależnie od świadomości. Dziesięć lat później hipoteza ta została ostatecznie potwierdzona. Inni włoscy uczeni, tym razem w Parmie, odkryli w płacie skroniowym kory mózgowej makaka (obszar F4) specjalne neurony odpowiedzialne wyłącznie za kodowanie przestrzeni peripersonalnej³.

Dziś wiemy, że osobne neurony kodują w naszym mózgu mapę ciała, czyli przestrzeń osobniczą, a inne tworzą reprezentację przestrzeni otaczającej ciało. Wedle klasycznych definicji przestrzeń peripersonalna wyznaczana była przez zasięg kończyn człowieka. Nowe badania dowiodły jednak, że nasze postrzeganie przestrzeni jest dynamiczne i że tworzymy wiele różnych „map”. Reprezentacje ciała w korze mózgowej mogą się powiększać dzięki używaniu narzędzi⁴. Kiedy korzystamy z młotka, neurony szybko uczą się postrzegać granice ciała nie w dłoni dzierżącej trzonek, ale w żelaznym obuchu. Nasze ciało powiększa się o młotek. Według podobnej zasady przestrzeń peripersonalna kierowcy podczas jazdy rozciąga się na całe auto – niegroźna stłuczka może wywołać nieproporcjonalną reakcję, bo neurony komunikują nam, że ktoś zaatakował nasze ciało. Mapy przestrzeni peripersonalnych największych sportowców zawierają niekiedy całe boisko wraz ze wszystkimi zawodnikami. Legendarny amerykański koszykarz Bill Bradley odbierał

² E. Bisiach, E. Capitani, C. Luzzatti, D. Perani *Brain and conscious representation of outside reality*, „Neuropsychologia” 1981 vol. 19, s. 543-552. Por. E. Bisiach, C. Luzzatti *Unilateral neglect of representational space*, „Cortex” 1978 vol. 14, s. 129-133.

³ L. Fogassi, V. Gallese, L. Fadiga, G. Luppino, M. Matelli, G. Rizzolatti *Coding of peripersonal space in inferior premotor cortex (area F4)*, „Journal of Neurophysiology” July 1996 vol. 76 no 1, s. 141-157.

⁴ A. Berti, F. Frassinetti *When far becomes near. Re-mapping of space by tool use*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 2000 vol. 4, s. 415-420.

każde podanie nawet kiedy miał wzrok utkwiony w parkiecie, nigdy też nie chybił, choć rzadko spoglądał w kierunku kosza⁵.

Przestrzeń peripersonalna uwarunkowana jest również kulturowo. Ludzie posługujący się językiem Anlo-Ewe na południu Ghany za osobny i najważniejszy ze zmysłów uznają równowagę. Posiadają ponad pięćdziesiąt różnych wyrazów na określenie sposobu poruszania się i po rodzaju kroku potrafią ocenić moralne walory osoby. Do najważniejszych czynności w ich życiu należy taniec, potrafią ruszać oddzielnie dziewięcioma częściami ciała. Przestrzeń peripersonalna tych ludzi zależy od ich poczucia równowagi⁶. Z kolei Paluti w Papui Nowej Gwinei określa ją przestrzeń wokół siebie poprzez dźwięk, a Onge na Andamanach – przez zapach. Podczas męskiej inicjacji Onge próbują zwabić bogów intensyfikując zapachy: kobiety i dzieci huśtają się na huśtawkach, żeby ich woń lepiej rozchodziła się w powietrzu, a na drzewie zawieszany jest kosz z gnijącym mięsem świni⁷. Natomiast Dogoni z Afryki Zachodniej „słyszą zapach”.

Szczególnie intrygującą koncepcję przestrzeni posiadają koczownicy Himba, żyjący w regionie Kunene na północnym wschodzie Namibii. Wierzą, że każdy rodzi się z własną przestrzenią wokół siebie, która nie tylko dołączona jest do ciała, ale też przesuwa się wraz z ruchem osoby jak olbrzymi balon. Przestrzenie peripersonalne różnych ludzi nakładają się na siebie i mieszają, dlatego żaden Himba nigdy nie czuje się samotny⁸. Być może tego właśnie doświadczyłem podczas kalifornijskiego wykładu. Moja przestrzeń peripersonalna została powiększona o przestrzenie osób obecnych na sali. Moje ciało rozszerzało się na inne ciała. Jeśli tylko ktoś się dekoncentrował i blokował mi dostęp do siebie, odczuwałem to jako fizyczny ból. Ci jednak, którzy słuchali mnie uważnie, naśladowali w swych mózgach mój performance. Nie byłem więc jedynym performerem w sali. Działo się to za sprawą neuronów lustrzanych.

Neurony lustrzane

Do połowy lat 90. ubiegłego stulecia jednym z podstawowych dogmatów neuro nauki było powszechne przekonanie o jednofunkcyjności komórek neuronowych. Uważano, że w jednym obszarze mózgu znajdują się neurony odpowiadające za ruch, w innym neurony odpowiedzialne za postrzeganie, a w jeszcze innym doko-

⁵ J. McPhee *A sense of where you are. A profile of William Warren Bradley*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1965.

⁶ K.L. Geurts *Culture and the senses. Bodily ways of knowing in an African community*, University of California Press, Berkeley 2003.

⁷ C. Classen, D. Howes, A. Synnott *Aroma. The cultural history of smell*, Routledge, London 1994, s. 113-114, 118, 134, 137-138, 143-144, 147-148, 152-155.

⁸ S. Blakeslee, M. Blakeslee *The body has a mind of its own. How body maps in your brain help you do (almost) everything better*, Random House, New York 2007, s. 108-109 i 133 (Himba), 127-128 (Anlo i Paluti).

nywały się procesy kognitywne. Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese, Luciano Fadiga i Leo Fogassi obalili ten dogmat, kiedy wreszcie zrozumieli, czego byli świadkami w swoim laboratorium na uniwersytecie w Parmie.

Zdarzenie obrosło w legendy⁹. Uczniowie przeprowadzali serię rutynowych eksperymentów w celu zidentyfikowania w korze mózgowej makaka obszarów odpowiedzialnych za wykonywanie gestów chwytnych. Wewnątrz mózgu zwierzęcia zostały operacyjnie zainstalowane cienkie elektrody podłączone do komputera. Takie czujniki potrafią wychwycić wyładowanie pojedynczej komórki neuronowej. Naukowcy polecali małpie wykonywać kolejne zadania i rejestrowali zachowanie komórek mózgowych. Doświadczenia bywają monotonne i trwają zwykle wiele godzin, dlatego specjalny program zamienia wyładowania neuronów na trzaski, żeby utrzymać czujność obserwatorów. Podczas przerw uczeni opuszczali laboratorium zostawiając najczęściej makaka samego z elektrodami w głowie. Nie wyłączali też komputera. W trakcie jednej z takich przerw do laboratorium wrócił przypadkiem Vittorio Gallese. Kiedy sięgnął po jakiś przedmiot – dziś już nie pamięta, co to mogło być – usłyszał charakterystyczny trzask komputera. Spojrzał na makaka. Ten siedział nieruchomo i wpatrywał się w niego. Wedle innej relacji Gallese wrócił do laboratorium z lodem. Wedle jeszcze innej do pomieszczenia wszedł nie Gallese, lecz jego kolega, Leo Fogassi. Ten miał z kolei sięgnąć po orzeszka.

Marco Iacoboni, dyrektor Transcranial Magnetic Stimulation Laboratory przy Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles i prywatnie przyjaciel parmeńskich naukowców, w swej barwnej relacji z odkrycia neuronów lustrzanych podkreśla, że jego przyjaciele od początku byli zaintrygowani tajemniczymi trzaskami, ale kilka miesięcy zajęło im odkrycie właściwej interpretacji. Tak wielką siłę miała teoria jednofunkcyjnych neuronów. Wreszcie naukowcy zrozumieli, że w płacie skroniowym kory mózgowej makaka, oznaczonym symbolem F5, muszą znajdować się komórki neuronowe, które uaktywniają się zarówno wtedy, gdy zwierzę samo sięga po przedmiot, jak i wówczas, gdy tylko obserwuje taki gest wykonywany przez laboranta lub inne zwierzę. To właśnie neurony lustrzane. Bywają bimodalne, a nawet trimodalne. Bimodalne, czyli dwufunkcyjne, biorą udział w wykonywaniu i obserwowaniu działania, tryfunkcyjne reagują dodatkowo na bodźce akustyczne.

Wkrótce zidentyfikowano neurony lustrzane także w obszarze kory mózgowej makaka oznaczonym symbolem F4, sąsiednim do F5. Tu odkryto neurony bimodalne odpowiadające na bodźce somatosensoryczne i wizualne (57% wszystkich neuronów w F4). Większość komórek somatosensorycznych uaktywnia się podczas dotyku, nawet lekkie muśnięcie skóry wywołuje ich reakcję. Ich obszary recepcyjne znajdują się na twarzy, szyi, ramionach i dłoniach. Neurony bimodalne uaktywniają się dodatkowo również wtedy, kiedy jakiś przedmiot zbliża się do ich

⁹ W dalszej części tekstu przytaczam anegdoty wg najbarwniejszej relacji z odkrycia za: M. Iacoboni *Mirroring people. The science of empathy and how we connect with others*, Picador, New York 2008.

obszarów recepcyjnych i przekracza granicę tzw. wizualnego pola recepcyjnego, czyli odległość od kilku do 40 cm. Jeśli obiekt jest zbyt daleko lub za blisko, neurony pozostają nieaktywne!

Najbardziej zdumiewającym wnioskiem z obserwacji neuronów lustrzanych w F4 było odkrycie, że kodowana przez nie mapa przestrzeni sensorycznej jest zupełnie niezależna od kierunku wzroku¹⁰. Aż 70% neuronów bimodalnych w F4, co potwierdziło wiele doświadczeń, łączy wizualne pola recepcyjne z polami somatosensorycznymi. Analogiczny fenomen odkryto również w mózgach ludzkich. Obszar ciemieniowo-potyliczny kory mózgowej ludzi uaktywnia się, jeśli tylko przedmiot znajdzie się w zasięgu ręki obserwatora¹¹.

Mapy przestrzeni wokół nas kodowane są zatem w naszym ciele, nie w oku. I mogą to być oczywiście bardzo różne mapy. W każdej chwili funkcjonujemy w wielu przestrzeniach, często nakładających się na siebie. Neurony bimodalne nie tylko reagują na pojawienie się obiektu w naszej przestrzeni peripersonalnej, lecz także stymulują potencjalne działania motoryczne w kierunku bodźca. Sprawiają, że postrzegamy przestrzeń wokół nas dynamicznie, w kategoriach możliwych działań. Neurony lustrzane kodują obserwowane działania w terminach motorycznych, umożliwiając nam ich powtórzenie. Działanie staje się więc tożsame z poznaniem i rozumieniem.

Człowiek w jaskini

Była noc. Mżyło. Zimno. Złota polska jesień. Jairo zaprowadził nas na kraj gęstego lasu liściastego. Polecił, byśmy kolejno wbiegali w ten las, nie patrząc pod nogi, i pędzili dopóki nie usłyszymy jego znaku, uderzenia knykciami w knykcie. Wydało mi się, że przestałem rozumieć po angielsku.

– Moment. Mam wbiec do lasu? Przecież tu nie ma żadnej ścieżki...

– Właśnie dlatego.

– A co z gałęziami?

– Gałęzie? No, są.

– Moje oczy też, są, a za chwilę ich nie będzie.

– Zaufaj, uwierz.

– Komu? Tobie? Drzewom?

– Nie, nie, sobie.

– A mogę pobiec ostatni?

– Oczywiście.

Najpierw w czarnej ścianie drzew zniknął Jairo. Po chwili kolejna osoba. Potem następna. Jeszcze dziewczyna i pora na mnie. Z dudniącym sercem puściłem

¹⁰ G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Mirrors in the brain. How our minds share actions and emotions*, trans. F. Anderson, Oxford University Press, Oxford 2008, s. 53-78.

¹¹ J.P. Gullivan, C. Cavina-Pratesi, J.C. Culham *Is that within reach? fMRI reveals that the human superior parieto-occipital cortex encodes objects reachable by the hand*, „The Journal of Neuroscience” 2009 vol. 29 no 14, s. 4381-4391.

się pędem w gęstwinę. Z przerażenia zapomniałem chronić oczy. Dopiero gdy się zatrzymałem na odgłos knykcii, pojąłem, że żadna gałąź nawet mnie nie musnęła.

To krótki fragment relacji z mojego własnego doświadczenia „jaskini”, czyli udziału w niezwykłym przedsięwzięciu Jerzego Grotowskiego, nazwanym Teatrem Źródeł. Przerażenie sprawiło, że wpadłem w trans. Wbiegłem w „czarną dziurę” polskich chaszczy w odmiennym stanie świadomości. Dzięki temu zapewne nie złego mi się nie stało. Wspomnienie to wydaje mi się najbliższe doświadczenia paleolitycznego twórcy naskalnych obrazów w głębokich grotach. W moim biegu przez las kluczową rolę odegrało swoiste zaprogramowanie kulturowe: mit Grotowskiego, idea rebelii połączona z hasłami ekologicznymi, postrzeganie działania jako źródła kultury, ucieczka od schizofrenicznej rzeczywistości PRL-u, młodzieńczy bunt bez powodu, hasła awangardy *etc.* Dziś nie mamy oczywiście pojęcia, jakie konteksty kulturowe wykształciły się pod koniec paleolitu, ale świadectwem ich istnienia jest unikalny „program” malarstwa naskalnego.

Przytaczam tę krótką anegdotkę, żeby podkreślić, iż do wejścia w odmienny stan świadomości nie są konieczne żadne środki halucynogenne. Nasz organizm wykształcił w toku ewolucji intrygujące strategie radzenia sobie ze zdarzeniami zagrażającymi naszemu przetrwaniu i umykającymi kontroli racjonalnego umysłu. Doświadczenia te same w sobie wcale nie muszą być nieprzyjemne. Znajdując się w czarnym lesie pełnym gałęzi gotowych wydłubać moje oczy, nie czułem lęku. Przerażenie towarzyszyło mi tylko podczas racjonalnego rozważania opcji, przed podjęciem decyzji. Potem znikało. Od chwili „powierzenia siebie gęstwinie” następował fascynujący etap, którego w ogóle nie byłem świadom i którego potem nie pamiętałem. Moje ciało, dzięki neuronowej mapie przestrzeni peripersonalnej, więcej widziało w ciemnościach, niż potrafiłyby dojrzeć moje oczy.

Zwierzęta w jaskini

Każda jaskinia jest odmienna przez swoje geologiczne uwarunkowania. Można jednak wyodrębnić kilka powtarzających się tematów w samych obrazach i grafikach pokrywających ściany. W 141 grotach we Francji zachowało się 4634 przedstawień zwierząt, w tym 3763 z nich można zidentyfikować zoologicznie, a 871 pozostaje wciąż nieokreślonych. Wśród zwierząt zidentyfikowanych 2247 ukazano statycznie, a 1516 w ruchu. Tylko 23 jaskinie zawierają wyłącznie przedstawienia statyczne. Najwięcej zwierząt w ruchu zachowało się w jaskiniach z największą ilością przedstawień zwierząt (ponad 200)¹²:

- Les Combarelles: 48,9%, 270 zwierząt w ruchu;
- Lest Trios-Frère: 47,4%, 327 zwierząt w ruchu;
- Lascaux: 43,6%, 523 zwierzęta w ruchu;
- Chauvet: 40,2%, 261 zwierząt w ruchu;
- Rouffignac: 33,8%, 225 zwierząt w ruchu.

¹² M. Azéma *L'art des caverns en action*, vol. 2, *Les animaux figures. Animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Edition Errance, Paris 2010, s. 35-41.

A zatem w wielu jaskiniach prawie połowa zwierząt ukazana została w ruchu. Przestrzeń wewnątrz grot z malowidłami naskalnymi była dynamiczna!

Równie pouczający jest wykaz zwierząt portretowanych na skałach i w rzeźbach. Oto osiem głównych zwierząt roślinożernych:

- koń: 1258 przedstawień, w tym 483 w ruchu; zwykle częścią ruchomą była głowa (86,1%, 416 przedstawień), rzadziej członki (55,5%, 277 przedstawień) i ogon konia (43,7%, 211 przedstawień);

- bizon: 779 przedstawień, 346 w ruchu;
- mamut: 441 przedstawień, 126 w ruchu;
- koziorożec: 318 przedstawień, 121 w ruchu;
- tur: 220 przedstawień, 62 w ruchu;
- jeleń: 195 przedstawień, 89 w ruchu;
- renifer: 183 przedstawienia, 88 w ruchu;
- nosorożec: 87 przedstawień (z tego 65 w jaskini Chuveta), 47 w ruchu.

I dwa drapieżniki:

- lew: 120 przedstawień (z tego 70 w jaskini Chauveta), 78 w ruchu;
- niedźwiedź: 52 przedstawienia, 28 w ruchu.

Zdecydowana większość namalowanych czy wyrzeźbionych zwierząt nie należała do paleolitycznej diety. Spośród wymienionych gatunków spożywano jedynie renifery, a zwierzę to ukazywane było zaskakująco rzadko. Ilość zachowanych przedstawień nie przekracza 5% ilości zwierząt zidentyfikowanych. Wiązanie naskalnych malowideł z polowaniem nie ma zatem żadnego uzasadnienia.

Przestrzeń malowanych grot była zdecydowanie dynamiczna i niebezpieczna. Jak ciemny las nocą podczas polskiej jesieni. A mówiąc językiem neurologów: mroczna jaskinia to przestrzeń możliwych zdarzeń. „Zdarzenia” były materializowane poprzez „wydobywanie” ze ścian wizerunków zwierząt „tkwiących wewnątrz”. Na nierównej i pełnej załamań skale, ledwo rozświetlonej pełgającą pochodnią, ogniskiem lub lampą łojową, łatwo było dostrzec kontury zwierząt. W mroku wszelkie bodźce wizualne nasz mózg automatycznie organizuje w możliwe zagrożenia. Ta adaptacja ewolucyjna umożliwiała naszym praprzodkom przetrwanie. Z perspektywy ewolucji korzystniej było bowiem pomylić się w rozpoznaniu i zostać uznany za tchórza niż zignorować niebezpieczeństwo i zginąć. Lekkoomyślnie „odważni” zwykle nie mieli wielu potomków...

Neurologzy wskazują na dodatkowy faktor, odgrywający istotną rolę w procesie rozpoznawania. Nasze neurony się uczą! By tego dowiedzieć, pięcioro brytyjskich uczonych przeprowadziło w Londynie obserwację mózgów wybitnych tancerzy z pomocą skanera wykorzystującego *functional Magnetic Resonans Imaging* (fMRI), czyli nieinwazyjną metodę obrazowania aktywności neuronów¹³. Beatriz Calvo Merino i jej koledzy wykazali, że aktywność mózgowa obserwatorów zdarzeń zmienia się zależ-

¹³ B. Calvo-Merino, D.E. Glaser, J. Grèzes, R.E. Passingham, P. Haggard *Action observation and acquired motor skills. An fMRI study with expert dancers*, „Cerebral Cortex” 2005 vol. 15, s. 1243-1249.

nie od ich wyspecjalizowanych kompetencji motorycznych. W brytyjskim eksperymencie neurony lustrzane nauczycieli capoeiry najsilniej odpowiadały na widok kroków capoeiry, neurony tancerzy klasycznych – na kroki tańca klasycznego.

Paleolityczny łowca zbierający padlinę porzucaną przez drapieżniki z pewnością pilnie studiował ruchy i zwyczaje dzikich zwierząt, być może je nawet naśladował. Nabierał zatem szczególnych kompetencji motorycznych i jego neurony lustrzane w mrocznej grocie najsilniej reagowały na wszelkie skojarzenia z drapieżnikami.

Odciski dłoni w jaskini

Zwierzęta nie wyczerpują jednak paleolitycznych tematów malarstwa naskalnego. Centralną rolę w architekturze wielu jaskiń odgrywają negatywy odcisków dłoni. Wyróżnia się w tym względzie grotę w Gargas niedaleko Montréjeau we francuskich Pirenejach. Zachowało się tam 231 matryc dłoni, głównie lewej. 143 wykonano czarnym barwnikiem, często węglem, 80 czerwonym, a jedną białym. Szerokie rozprzestrzenienie pigmentu wokół tych wizerunków sugeruje, że powstawały poprzez przyłożenie dłoni do mokrej skały i dmuchanie na górną powierzchnię dłoni sproszkowanym barwnikiem prosto z ust lub przez wydrążoną kość albo trzcinę. Większość tych dłoni jest jednak niekompletna. Brakuje im często jednego lub dwóch palców, a niekiedy wszystkich [ilustracja 1, 2].

Różnie próbowano wyjaśniać zagadkową niekompletność dłoni. Najstarsza teoria zakładała celowe okaleczenie z powodów rytualnych lub jako karę. Tunezyjski lekarz Ali Sahly zaproponował hipotezę medyczną, dopatrując się w odciskach śladów patologii¹⁴. Zauważył, że każda dłoń miała kciuk. Brakowało tylko palców, najczęściej dwóch ostatnich (ok. 30%). Przypuszczał więc, że osoby, które pozostawiły na skale ślady swych dłoni dotknięte były gangreną i chorobą Reynauda, atakującą palce, rzadko kciuki. Skała mogła więc pełnić funkcje lecznicze. Wszystkie odciski w Gargas zostały wykonane przez mniej niż dwadzieścia osób. Te same dłonie często się powtarzają. Sahly przypuszczał, że na ścianie zachowały się ślady dłoni kobiet, mężczyzn i dzieci, a zatem jaskinia mogła pełnić funkcję lecznicy.

Ostatnio popularność zdobyło jeszcze inne wyjaśnienie. R. Dale Guthrie, emerytowany profesor Uniwersytetu Alaski, dowodzi w swej bogato przez siebie ilustrowanej monografii *The nature of Paleolithic art*, że do wykonania negatywu niekompletnej dłoni można było po prostu zgiąć palec czy palce.

Hipoteza ugiętych palców wydaje się wielce intrygująca w świetle innych odkryć. Brytyjski archeolog Paul Bahn przypomniał ostatnio, że w Australii myśliwi pozostawili bardzo dużo odcisków dłoni z ugiętymi palcami, bo był to powszechnie

¹⁴ C. Barrière *L'art pariétal de la Grotte de Gargas / Palaeolithic Art in the Grotte de Gargas*, avec la collaboration de A. Sahly et des élèves de l'Institut d'art préhistorique de Toulouse, trans. W.A. Drapkin, bilingual edition, Institute of Prehistoric Art of Toulouse, t. 1-2, Toulouse–Oxford 1976.

znany i praktykowany język gestów i znaków¹⁵. Niekompletne negatywy dłoni znane są także z jaskini Cosquera. Malowidła w obu grotach, w Gargas i Cosquera, datowane są na 27 000 lat. Czy należy więc dostrzegać w tych dziwnych odbiciach dłoni świadectwa pierwszych prób „pisma”?

Spis jaskiń ze śladami dłoni w samej tylko Francji jest imponujący¹⁶. Matryce negatywów zachowały się w następujących grotach (razem 370 śladów):

- Abri du Poisson: 1 negatyw dłoni (czarny),
- Arcy-sur-Cure: 6 negatywów dłoni,
- Chauvet: 9 negatywów dłoni (czerwone),
- Les Combarelles: 1 negatyw dłoni (czarny),
- Cosquer: 65 negatywów,
- Les Fieux France: 6 negatywów dłoni,
- Font-de-Gaume: 4 negatywy dłoni,
- Gargas France: 231 negatywów dłoni,
- Moulin de Laguenay: 2 negatywy dłoni,
- Pech-Merle: 11 negatywów dłoni,
- Rocamadour: 2 negatywy dłoni,
- Roucadour: 9 negatywów dłoni,
- Tibiran: 18 negatywów dłoni,
- Trois-Frères France: 5 negatywów dłoni (czerwone).

W kilku miejscach, ale głównie w jaskini Chauveta, obecnie uchodzącej za najstarszą, wykonano także pieczęcie dłoni (pozytywy – razem 457):

- Chauvet: 442 dłonie (czerwone),
- La Baume-Latrone: 5 dłoni (czarne),
- Bayol (Collias): 6 dłoni (czerwone),
- Bayol II (Collias II): 1 dłoń (czerwona)
- Cosquer: 1 dłoń (brązowa),
- Ebbou: 1 dłoń (czerwona),
- Pech-Merle: 1 rysunek dłoni (czarny).

Większość z 827 odbić dłoni zachowało się co prawda w wydzielonych sektorach jaskiń, ale nie jest tak wszędzie. W Pech-Merle negatywy dłoni towarzyszą sławnym malowidłom koni, które również wykonane zostały techniką płucia. Dotykana i opluwana skała stawała się częścią przestrzeni personalnej wykonawców naskalnych performance’ów.

Dziś wiele jaskiń nie jest dostępnych dla turystów. Najbardziej chroniona jest grot Chauveta, najstarsza i najwspanialsza. Kamery i czujniki obserwują wejście do jaskini przez dwadzieścia cztery godziny na dobę. Drzwi nie mają klasycznego

¹⁵ P.G. Bahn *Cave art. A guide to the decorated Ice Age caves in Europe*, Frances Lincoln, London 2007, s. 118.

¹⁶ D.R. Snow *Sexual dimorphism in Upper Paleolithic hand stencils*, „Antiquity” 2006 vol. 80, s. 394 (390-404). Liczby odbić dłoni w poszczególnych jaskiniach skorygowałem z najnowszym stanem badań.

zamka. Można je otworzyć jedynie przykładając dłoń do specjalnego ekranu. Ale nie każdą dłoń. Tylko trzy osoby są upoważnione do otworzenia drzwi jaskini Chauveta. I w chwili przykładania ręki do ekranu muszą być żywe. Fotokomórka reaguje bowiem nie tylko na linie papilarne, lecz również na temperaturę. Dłoń, tak często odbijana wewnątrz grotu przed tysiącami lat, wciąż stanowi swoisty „klucz” do przeszłości.

Jaskinia paleolityczna jako przestrzeń peripersonalna

Ściany skał wewnątrz jaskini w sposób naturalny stawały się częścią przestrzeni peripersonalnej paleolitycznych „artystów”. Zdecydowana większość przedstawień czy odcisków powstawała poprzez bezpośrednie dotykanie skał rękami czy płucie. Podczas takiego „malowania” dotyk odgrywał o wiele większą rolę niż wzrok. Zresztą niewiele było widać. W Lascaux znaleziono co prawda aż 130 prymitywnych lamp łojowych, ale eksperymenty dowiodły, że dopiero 150 takich lamp, ustawionych co pół metra, mogłoby rozjaśnić ścianę długości pięciu metrów na tyle, żeby można było dostrzec właściwe kolory¹⁷.

Kształty zwierząt były sugerowane przez załomy, nawisy i pęknięcia w nierównej ścianie. „Artysta” nie tyle malował, ile raczej „wydobywał”, a nawet „uwalniał” zwierzę ze skały. O czymś podobnym wspominał tysiące lat później Michał Anioł, kiedy mówił, że w kamiennym bloku dostrzegał gotową rzeźbę i cała jego praca artystyczna polegała jedynie na usunięciu zbędnych części kamienia. Liczne ślady dłoni na skałach grot sugerują, że także „artyści” paleolityczni miesali bliski „związek” z kamieniem.

W paleolitycznych grotach odbywały się różnorodne i niezwykle performace. Ich ślady w postaci malowideł, grafik czy rzeźb wciąż mocno oddziaływają na wyobraźnię. W ostatnich latach „sztuka” paleolityczna stała się tematem wielu znakomitych albumów z setkami świetnych reprodukcji. Nie można jednak zapominać, że prehistoryczni „artyści” nigdy nie oglądali swoich dzieł w takiej postaci, w jakiej podziwiać je może współczesny turysta. W niewielkim świetle pochodni wszystkie kolory stawały się żółte, jak w niektórych odmiennych stanach świadomości.

Doświadczenia twórców naskalnych malowideł i ich późniejszych odbiorców były zapewne pod wieloma względami odmienne. Wcześniejsze studia, zwykle poświęcane rekonstrukcji paleolitycznych rytuałów, koncentrowały się nie tyle na okresie tworzenia, co raczej wykorzystywania podziemnych „sanktuariów”. Nowe technologie umożliwiły jednak bardziej szczegółową analizę samych dzieł, bez ich niszczenia, i dziś wiemy już sporo o paleolitycznych technologiach i używanych wówczas materiałach. Proponuję więc skupić uwagę na wykonawcach paleolitycznych przedstawień i uznać ich performace za zdarzenia w przestrzeniach peripersonalnych.

¹⁷ S.A. de Beaune, R. White *Ice Age lamps*, „Scientific American Magazine” March 1993.

Jaskinia Chauveta

Trzydzieści dwa tysiące lat temu sprzed wejścia do jaskini rozciągał się niezwykle widok na całą dolinę rzeki Ardeche. Znakomite miejsce na czaty. Dziś stare wejście do jaskini jest przysypane rumowiskiem. Łowcy-zbieracze zapewne często wspinali się na stromą skałę, żeby śledzić ruchy zwierząt. Być może mieszkali tam czasowo, ale raczej na zewnątrz, pod osłoną skalnego okapu. W środku jaskini nie znaleziono żadnych śladów człowieka. W pozostałościach po ogniskach rozpalanych w najgłębszych salach nie zachowały się resztki pokarmów. Mieszkanie w jaskini było niebezpieczne także z powodu wydzielania się dwutlenku węgla. Kilka niedźwiedzi, które urządziły sobie w środku legowisko, zanim pojawili się tam ludzie, zapadło w sen wieczny. Obecnie prace naukowców wewnątrz jaskini reguluje szczegółowy harmonogram czasowy.

Jaskinia składa się z dwóch części przedzielonych wąskim przejściem. Wciąż nie jest jasne, czy przejście to istniało już przed trzydziestoma tysiącami lat. Obie części jaskini były też różnie traktowane przez paleolitycznych artystów. W pierwszej dominuje barwnik czerwony wytwarzany z ochry. Jest tam też zdecydowanie mniej rysunków. Przeważają wizerunki niedźwiedzia, nie ma natomiast żadnego renifera, bizona czy tura. W części drugiej, położonej głębiej, większość przedstawień jest czarna, wykonana węglem drzewnym. Na ścianach znajduje się zdecydowanie więcej zwierząt, wiele ukazano w dynamicznych grupach. Ale też zachowały się intrygujące ślady rysunków czerwonych. Na jednej z najgłębiej ukrytych ścian pod sławnymi wizerunkami czarnych lwów zachował się rysunek lwów czerwonych. Najmniej wizerunków umieszczano blisko wejścia, tam gdzie mogło być nieco jaśniej.

Pierwszy performance rozgrywał się w olbrzymiej sali Brunel¹⁸, oddzielonej od pomieszczenia wejściowego wąskim przejściem i załomem. Panował tam gęsty mrok. Olbrzymia ściana, wysoka na trzy metry, opieczętowana została aż do sufitu czerwonymi odbiciami prawej dłoni. W sali Brunel wykonane zostały jeszcze trzy podobne panele z czerwonymi śladami również prawej dłoni (razem 420 odbić). To najbardziej osobiste dzieła paleolitycznych artystów. Ślad dłoni stanowił wszak swoisty podpis jej właściciela. Dotyk w ciemnej grocie włączał skałę do własnej przestrzeni peripersonalnej. Ślady dłoni pojawiają się raz jeszcze, pod koniec czerwonej części jaskini. W Galerii Czerwonych Paneli fragment skalnego nawisu pokrywają tym razem negatywy dłoni. Żeby wykonać taki negatyw należało położyć dłoń na skałe i pokryć ją barwnikiem najprawdopodobniej wypływającym prosto z ust. Ręka pokryta pigmentem zlewała się ze skałą, jakby zanurzała się na chwilę wewnątrz ściany. Obie techniki odbić dłoni – pozytywna i negatywna – umożliwiały doświadczenie skały jako części własnej przestrzeni peripersonalnej. Umieszczenie tych odbić po przeciwnych stronach czerwonej części jaskini sprawia wrażenie działania zamierzonego. Czy paleolityczny artysta mógł realizować w grocie jakiś określony program tematyczny? Wiele na to wskazuje.

¹⁸ Eliette Brunel Deschamps była jedną z trójki odkrywców jaskini w grudniu 1996.

Pomiędzy salami z panelami czerwonych dłoni umieszczono czerwone rysunki niedźwiedzia. Kamień z czaszką tego zwierzęcia, swoisty „ołtarz”, ustawiono jednak w jednej z głębszych, czarnych sal jaskini. Czy to dowód istnienia związku tematycznego pomiędzy czerwoną i czarną grotą?

W najgłębszych korytarzach i salach groty odbywały się najbardziej dynamiczne i tajemnicze performance. Z pęknięć i załamów ścian „wyłoniły się” tam lwy, bizona, mamuty i nosorożce. Uczeni wciąż nie są pewni, czy takie zwierzęta mogły żyć na tych terenach trzydzieści tysięcy lat temu. W Europie panowała wówczas epoka lodowcowa. Rysunki zachowały jednak zadziwiająco wiele szczegółów budowy tych zwierząt. Wykonawcy tych przedstawień z pewnością dużo czasu musieli poświęcać na obserwowanie lwów czy nosorożców. Może z powodu ich rzadkości zwierzęta te były wysoko cenione, być może przypisywano im jakieś unikalne moce.

Obrazy zwierząt w czarnej części jaskini nie były dwuwymiarowe, to bryły. Nierówności ściany sprawiały, że w przestrzeni peripersonalnej paleolitycznego artysty objawiały się nagle trójwymiarowe zwierzęta. Dotykem ręki mógł je oswojać i równocześnie materializować. W przypadku lwów przeważają głowy, niektóre bizona zdają się wręcz wychodzić ze skalnych rys, dwa nosorożce walczą. Większość zwierząt jest w ruchu. Jakby zostały uchwycone w chwili stworzenia... W tej części jaskini znaleziono także resztki ognisk. Służyły zapewne do wytwarzania czarnego barwnika. W pełgającym świetle ognia kształty na wypukłych ścianach ożywały. Malowidła zwierząt nie były portretami. To performance! Akty stwarzania. W żywym i znikomym świetle skała stawała się niestabilna, ruchoma. Namalowane części ciał ożywały, drgały. Skała przemieniała się w elastyczną pramaterię. Pojawiały się w niej zarysy kształtów żywych istot. Artysta nadawał im tylko pełniejszą formę.

Pech-Merle

W roku 2010 niewielkie wydawnictwo Rouergue, z siedzibą pod Rodez na południu Francji, opublikowało niezwykle monografię poświęconą malarstwu naskalnemu w grotach odnalezionych w granicach dawnego rejonu Quercy, sąsiadującym z Rodez. Autorem książki zatytułowanej *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy* jest legendarny archeolog Michel Lorblanchet [ilustracja 3]. To dzieło jego życia. We współpracy z grupą specjalistów Lorblanchet przedstawił najpełniejszy jak dotąd raport z badań malarstwa naskalnego epoki paleolitu. Centralne miejsce w monografii zajmuje grot Pech-Merle, a w niej sławny, pointylistyczny panel koni, powstały przed co najmniej dwudziestoma czterema tysiącami lat¹⁹.

Lorblanchet zebrał wyniki długoletnich studiów i przypomniał swoje głośne eksperymenty, w trakcie których skrupulatnie odtwarzał paleolityczne malowidła. W roku 1990 wykonał, sfilmowaną i bogato udokumentowaną, kopię sławnego

¹⁹ Oficjalna strona internetowa jaskini: <http://www.quercy.net/pechmerle/>

panelu z koźmi. W książce przypominał zdjęcia z głośnego eksperymentu i opatrzył je drobiazgowym komentarzem. Wnioski Lorblancheta potwierdzają hipotezę przestrzeni peripersonalnej.

Ściana, na której namalowane zostały dwa konie, ma 3,60 m długości i 1,65 m szerokości. Inspiracją dla artysty stał się skalny cypel w prawym górnym rogu. Kształt ściany przypomina w tym miejscu końską głowę. Po wnikliwych analizach Lorblanchet stwierdził ponad wszelką wątpliwość, że skała nie była w tym miejscu modyfikowana. Artysta nie ociosał więc sam ściany, żeby jej nadać potrzebną formę. Było odwrotnie. To kształt skały zainicjował proces twórczy. Czarny koń długości 1,60 m, rozpoczęty od głowy, stanowi, jak to barwnie ujął Lorblanchet, „ośniewające potwierdzenie i egzaltację woli skały”. Równocześnie jednak jest zaskakującym dowodem kreatywności prehistorycznego malarza. Lorblanchet dowodzi, że kształt skalnego cypla idealnie oddaje rysy konia Przewalskiego, najbliższego krewnego paleolitycznych koni, i dla twórcy rysunku najłatwiej byłoby po prostu podążać za skalną formą. Ilustracja w książce potwierdza, że powstałby w ten sposób bardzo realistyczny portret konia. Nie było to jednak zapewne kryterium istotne dla paleolitycznego artysty. Proporcje namalowanego konia zostają zmienione, podobnie jak na innych przedstawieniach w grocie. Przede wszystkim zwierzę na skale ma sztucznie pomniejszoną głowę! Zdaniem Lorblancheta malarz swoimi końmi afirmował skałę, ale zarazem odciskał na niej „własny styl”.

Wszystkie części malowidła naskalnego – konie, plamki i negatywy dłoni – wykonane zostały techniką plucia. Cały proces dokładnie odtworzył Lorblanchet, powstrzymując się jedynie, za radą toksykologów z Paryża, od brania do ust trującego tlenku manganu. Ochrę i węgiel drzewny naukowiec mieszał ze swą śliną bez uszczerbku dla zdrowia. Cała praca nad kopią zajęła mu 32 godziny. Wykonanie jednego tylko negatywu dłoni trwało pół godziny! Przez cały ten czas artysta znajdował się bardzo blisko ściany, w odległości co najwyżej 40 cm. Nie widział wówczas całej kompozycji. Technika plucia pigmentem znakomicie nadawała się do wykonania wszystkich elementów naskalnego obrazu. Lorblanchet stworzył w ten sposób doskonałą kopię. Metoda ta wymagała jednak dużej precyzji. Zbyt nieuważne plucie rozmywało kontury. Podczas wykonywania czarnych obrysów koni Lorblanchet wykorzystywał jako ekran lewą dłoń lub kawałek skóry. Dzięki temu udawało mu się uzyskać wyraziste krawędzie obrysu od strony zewnętrznej. Nie wielki otwór w skórze bardzo usprawnił produkcję plamek, 212 czarnych i 29 czerwonych. Jako szablon naukowiec używał także zgiętego kciuka, uzyskując podobne efekty jak w Gragas, co tym samym potwierdzało hipotezę „ugiętych palców”.

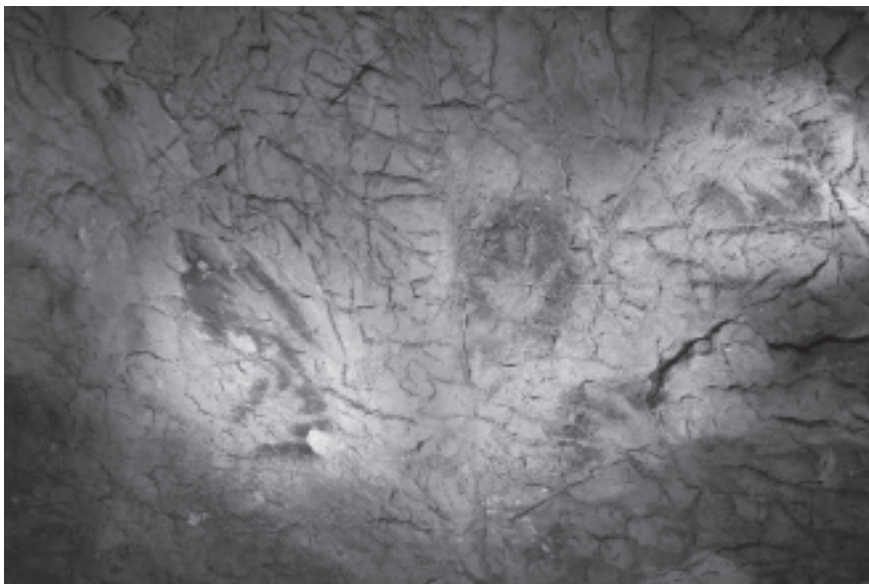
Lorblanchet dostrzega w malowidle realizację wyraźnego zamysłu kompozycyjnego. Dominują symetrie. Dwa konie, podobnej wielkości, nałożone są na siebie i odwrócone tyłem. Negatywy dwóch dłoni nad końmi również odbite są symetrycznie, ich kciuki skierowane są ku sobie. Z kolei dwie dłonie pod końmi mają kciuki na zewnątrz. Symetryczne są także układy czarnych plamek na ciałach koni. Lorblanchet ustalił także pięć głównych faz powstawania malowidła. Najpierw narysowane zostały kontury czerwonej ryby, pokryte później czernią płeców pra-

wego konia. Następnie na ścianie umieszczone zostały czarne sylwetki obu koni. Potem odbito pięć czarnych negatywów dłoni. W fazie czwartej ścianę pokryto czarnymi plamkami, a w fazie piątej czerwonymi plamkami i siedmioma negatywami zgiętego kciuka. Główną techniką było plucie barwnikiem na ścianę. W kilku miejscach zachowały się ślady maźnięć palcami.

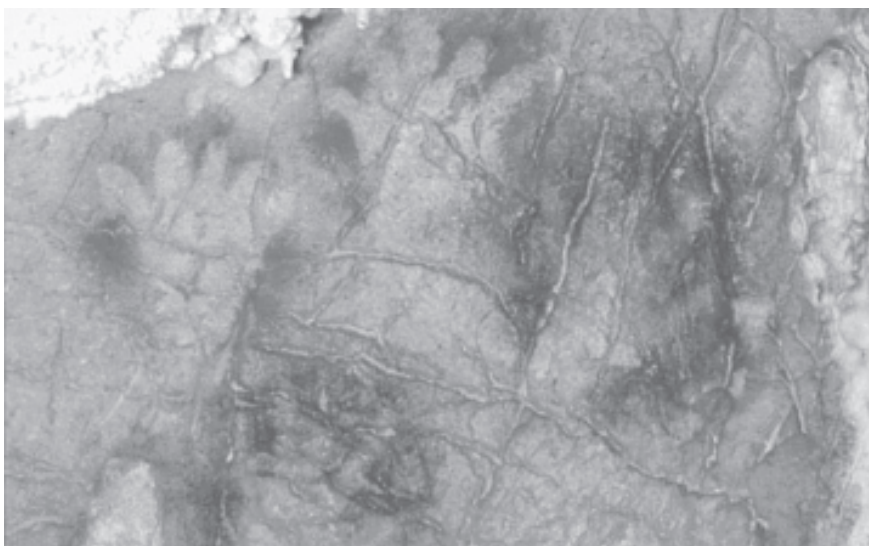
Proponuję spojrzeć na paleolityczną technologię od strony neuronauki. Symetryczne i kolorowe narzędzia wykonywane są mniej więcej od półtora miliona lat. Nikt nie jest w stanie wyjaśnić ich genezy. Symetria i kolor nie wpływają na użyteczność narzędzia. Nasz mózg, naśladując rzeczywistość zewnętrzną na poziomie neuronów, konstruuje własne mapy/modely zdarzeń i działań. Wszystko, co podobne, ulega oczywiście wzmocnieniu. Dzięki odkryciu albo narzuceniu symetrii można zaoszczędzić sporo informacji, a więc i energii. Ostatnie badania nad intuicją dowodzą, że wiele naszych kluczowych wyborów dokonuje się poza naszą racjonalną kontrolą. Przykładem może być opisywany przeze mnie wcześniej wykład i bieg po lesie. Nasza intuicja bywa inteligentniejsza od nas. Każde poznanie jest równocześnie tworzeniem, próbą zbudowania prostego i jasnego modelu zjawiska. Spośród setek bodźców oddziałujących na nas w każdej sekundzie, nasz mózg selektywnie otwiera się na te tylko, które zostały wcześniej wzmocnione przez doświadczenie. Można to nazwać „własnym stylem” artysty lub „zamysłem kompozycyjnym”. Ale takie sformułowania mało wyjaśniają, a do tego sugerują świadomą kontrolę nad procesem, co nie jest wcale oczywiste, ani też nie wydaje się konieczne. Symetria i podobieństwo to najbardziej elementarne sposoby porządkowania rzeczywistości. Malując konie, paleolityczny artysta znajdował w ścianie ślady własnego, neuronowego modelu zwierzęcia. I taki właśnie koń był postrzegany jako koń rzeczywisty, realny. Cały żmudny, wielogodzinny proces produkowania przedstawienia odbywał się w przestrzeni peripersonalnej malarza. Współczesny człowiek nigdy nie będzie w stanie powtórzyć twórczego procesu paleolitycznego, bo jego mapy/modely zdarzeń i świata są radykalnie odmienne. Zwierzęta w życiu większości z nas odgrywają dziś rolę marginalną. Nie postrzegamy kosmosu poprzez działania konia czy lwa. Eksperymenty Lorblancheta, choć cenne same w sobie, mają jednak ograniczoną wartość poznawczą.

Wnioski

Wciąż jest za wcześnie na formułowanie deklaracji. Zbyt mało wiemy o naszym mózgu i przeszłości. A to, co już wiemy, pozwala spodziewać się wielu przełomowych odkryć. W artykule chciałem jedynie zwrócić uwagę na możliwość innej od dominujących interpretacji „sztuki” paleolitycznej. Być może pytanie o sens i znaczenie jest źle postawione i nie stosuje się do paleolitycznych performance’ów. Być może nasza intuicja jest bardziej inteligentna niż sądzimy. Być może głębsze zrozumienie neurologii przestrzeni peripersonalnej umożliwi nam w przyszłości lepsze uchwycenie fenomenu paleolitycznych artystów.



Ilustracje 1 i 2
Odciski dłoni w Gargas





Ilustracja 3
Michel Lorblanchet

Abstract

Mirosław KOCUR
University of Wrocław

Peripersonal space in Paleolithic caves

Paleolithic cave painting remains a source of delight and provokes interpretations. Neuroscience supplies surprisingly effective tools for the reconstruction of painting practices from 30.000 years ago. A glacial age cave becomes a peripersonal space, a prehistoric painter is transformed into a performer, and the act of painting the rock and incising in it turns into a transformative performance.

Wiesław PRZYBYŁA

Kulturowa semantyka motywu zwierząt

Fauna w dziejach kultury od początku stanowiła fenomen tyle istotny (jakościowo i frekwencyjnie), co złożony. Już Arystoteles w fundamentalnej dla antycznej nauki *Zoologii* wskazywał na ścisłe więzi dwu natur: ludzkiej i zwierzęcej. Formułując predarwinowską zasadę kontynuacji rozwoju biologicznego, jednoznacznie określał człowieka jako szczególny przypadek „rodzaju zwierzęcego”¹. Wiele wieków później Michał z Montaigne sformułował podobną, unifikującą oba światy, myśl: „la manière de naître, d’engendrer, vivre et mourir des bestes [est] si voisine de la nostre”².

Przełom darwinowski ostatecznie ukonstytuował to, co myśliciele, artyści i prości ludzie wiedzieli, a raczej przeczuwali od zawsze. Zwierzęta – postrzegane jako najbliższe ludziom istoty – musiały w sposób naturalny stać się podmiotem konstruktywnej komunikacji. „Zwierzę jako archetyp reprezentuje głębokie warstwy nieświadomości i instynktu. Zwierzęta są symbolami pryncypiów i sił kosmicznych, materialnych i duchowych [...]” – określa rolę zwierzęcia w ludzkich wyobrażeniach Jan Chevalier³. Badacz dodaje, że obrazy zwierząt w wytworach kultury niemal nigdy nie mają charakteru autotelicznego, lecz są swoistym poznawczym medium dla ludzi:

¹ Arystoteles *Zoologia*, w: tegoż *Dzieła wszystkie*, przekł. i wstęp P. Siwek, t. 3, PWN, Warszawa 1992, s. 343-345.

² M. de Montaigne *Essais*, choisies et complétées par J.-V. Le Clerc, t. 1, Garnier frères, Paris 1865, s. 269.

³ J. Chevalier, A. Gheebant *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Laffont/Jupiter, Paris 1982, s. 15.

Zwierzęta, które tak często interweniują w nasze marzenia czy w sztukę, kształtują po części swą tożsamość z człowiekiem, obrazy, skomplikowaną naturę, zwierciadła swych głębokich impulsów oraz swych instynktów – domowych i dzikich. Każde z nich koresponduje z częścią nas samych, złączoną lub gotową do połączenia w harmonijnej jedności osoby.⁴

Inny znawca problematyki animalizacji człowieka, Klaudiusz Drevet, wpisuje zainteresowanie człowieka zwierzętami w kompleks ważkich zagadnień antropologicznych:

Tym, co jest charakterystyczne dla naszego zainteresowania „zwierzętami”, co zaspokaja naszą ciekawość w takim stopniu, że je lepiej poznajemy, jesteśmy my sami. Wraz z naszymi braćmi zwierzętami jesteśmy bardzo wyzwoleni i odkrywamy wielkie pole możliwości.⁵

Ciekawe uwagi Dreveta pozwalają ocenić wagę co jakiś czas ponawianej teorii powrotu człowieka do świata natury. W tym sensie zrozumiała jest teza o szczególnym rodzaju wolności gatunku ludzkiego poprzez uczestnictwo w przyrodniczej jedności. Zwierzę dla artystów to nie tylko materiał ikonograficzny czy też nośny symbol. Metafizyka współżycia *homo sapiens* i *animal*, trudna nawet do werbalnego ogarnięcia, wiedzie ku uświadomieniu wspólnego dla istot żywych pierwiastka, a zatem ku przezwyciężeniu racjonalistycznego antropocentryzmu. Na tę zależność zwracał uwagę Karol Gustaw Jung:

Akceptacja symboli zwierzęcych w religiach i sztuce wszystkich czasów nie podkreśla li tylko ważności tego symbolu. Wskazuje ona ponadto, w jakim stopniu ważne jest dla człowieka zintegrowanie w jego życiu psychicznej treści symbolu, to znaczy instynktu. [...] Zwierzę, które jest w człowieku jego psyche instynktowną, może stać się groźne, dopóki człowiek go nie rozpozna i nie wcieli do życia swego indywiduum. Akceptacja zwierzęcej duszy stanowi warunek jedności indywiduum i pełni jego rozwoju.⁶

Zwierzęcość uznaje zatem człowiek za formę identyfikacji nie mniej ważną niż sfera mentalna. Tu należy przede wszystkim upatrywać źródeł popularności symboliki zwierzęcej: w utożsamieniu się z substancją organiczną wyższego rzędu i ze wspólnym *locus originis*.

Któż może pełniej zaświadczyć o wadze tej wspólnoty człowieka i zwierząt (choć w radykalnych proanimalistycznych refleksjach samo to rozróżnienie to jedynie *manière de parler*), jeśli nie artysta? W znakomitym studium z końca XIX wieku Antoni Pilecki tak określał zależność między procesem poznawania przyrody a jej poetycką i artystyczną kreacją:

⁴ Tamże.

⁵ C. Drevet *Nature humaine et nature animale*, w: *L'animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, textes réunis par A. Niderst, G. Narr, Tübingen 1994, s. 15.

⁶ C.G. Jung *L'homme et ses symboles*, Pont Royal, Paris 1964, s. 238-239.

Poeta spogląda na przyrodę wewnętrznym okiem ducha, a im ten duch jest zasobniejszym w czynniki wiedzy, które wzbogacają obrazy jego fantazji i podniecają płomienie jego uczuć, tem podnioslejszą i tem bogatszą będzie twórczość jego, tem żywiej odczuje on tętno ducha przyrody. Wyniki wiedzy, gdy przerodzą się w uczucie, gdy staną się instynktem, natchnieniem wewnętrznym, dają poecie materiał niewyczerpalny dla jego pieśni.⁷

Pilecki, bodaj słusznie, położył nacisk na decydującą rolę czynników pozarozumowych (ponadnaukowych) i emotywnych w relacjach osoby ludzkiej ze światem przyrody. Wraz z rozwojem wiedzy o tzw. „historii naturalnej” nie może zostać zerwana mistyczna nić łącząca człowieka z przyrodą, wówczas bowiem jednostka jest zredukowana do sztucznego tworu: *l’homme dénaturé*. Zdaje się, że zwolennicy unii człowieka i przyrody, a zwłaszcza zwierząt, za ojca chrzestnego mają św. Ambrożego, który w *Hexameronie* postawił warunek prawdziwego samopoznania: „[...] nie możemy siebie poznać w pełni, jeśli nie poznamy również natury wszystkich zwierząt”⁸.

Dziesiątki gatunków zwierząt opisanych przez Ambrożego tworzą egzemplaryczny repertuar figur, będących swoistą próbą dla człowieka, który winien w nich zobaczyć Boże prawo, świadectwo Natury i spektakl stworzenia.

Taki ogłód ma charakter nie tylko chrześcijański, lecz także panreligijny. Krzysztof Lucken trafnie skonstruował dwa typy relacji człowieka z królestwem zwierząt: „[...] rozpoznanie świata Idei, w którym mieszka człowiek – obraz na łonie Natury – i który skrywa sekrety dzieła Demiurga oraz uznanie przez człowieka własnej tożsamości dzięki obrazowi odbijanemu w lustrze Stworzenia”⁹.

Dystynkcja Luckena uderza być może niejaką pompatycznością sformułowań. A jednak ta uroczysta powaga jest uzasadniona choćby Księgą Rodzaju, owym pierwszym zaproszeniem do teatru zwierząt. Wiemy, że piątego i szóstego dnia Bóg powołał do życia wszelkie zwierzęta, wiemy, że Adam otrzymał misję nadania imion, co było aktem zjednoczenia *realitas* i *logos* w *praetymon*. Aż do upadku pierwsi ludzie żyli w silnej harmonii z otaczającym ich bestiariem. Wążył przekonał ludzki ród o groźbie zaburzenia przagody, której repetycją jawi się filozofia przyrody św. Franciszka z Asyżu.

Ponadto, jak powiada Kohelet (Koh 3,19), perspektywa przemijania, ziemskiej ułomności i cielesnego gnicia zbliża człowieka i zwierzę. „Człowiek nie posiada nic więcej niż zwierzę. Wszystko jest marnością” – wnioskuje Kohelet. *Vanitas* wyzwała z kolei instynkt życia, który u ludzi zwie się pasją (wedle Grzegorza z Nyssy).

Nie miejsce tu na szczegółową analizę więzi ludzko-animálních, wielu stopni zażyłości, obcości czy utylitarności. Zaznaczyć jednak wypada, że od czasów sta-

⁷ A. Pilecki *Przyroda w poezji*, Warszawa 1899, s. 231.

⁸ Cyt. za C. Lucken *Le théâtre des animaux*, w: *Animaux d’art et d’histoire. Bestiaire des collections genevoises*, réd. du catalogue C. Ritschard, Musée d’art et d’histoire, Genève 2000, s. 47.

⁹ Tamże, s. 49.

rożnych wytworzyły się w tych stosunkach pewne *constantes*. O biblijnej recepcji, wyznaczonej przez pojęcia wspólnoty genezyjskiej czy marności ograniczonego bytu, była już mowa. Z kolei antyczni Grecy i Rzymianie odnosili się do stworzeń niższych wedle wielu kryteriów, które historycy kultury starają się uszeregować w zamkniętych kategoriach. Urs Dierauer, opierając się na pismach i działalności stoików, ujął cechy różniące człowieka od reszty świata zwierzęcego w sześciu punktach:

1. Poznanie Boga i pokrewieństwo z Nim; 2. Wiedza o przeszłości i przyszłości oraz o temporalnych związkach przyczynowo-skutkowych; 3. Wolność sądów i zachowań; 4. Możliwość bycia cnotliwym bądź złym; 5. Uczucia; 6. Mowa.¹⁰

Racjonalne podejście stoików różni się zasadniczo od wielu tekstów kulturowych, zwłaszcza religijnych, obalających ową naukowo dowodzoną odrębność istoty ludzkiej wśród zwierząt. Zwierzęta w obrazach kulturowych i artystycznych ulegają daleko posuniętej antropomorfizacji. Z kolei, by asymilacja dwu sfer okazała się pełna, człowiek przedstawiony jest w kategoriach teriomorficznych. O olbrzymiej liczbie realizacji dwukierunkowego oddziaływania napisano wiele traktatów religioznawczych, estetycznych i filozoficznych. Wyniki tych ustaleń nie odbiegają w zasadzie od biblijnej teleologii zwierząt. Stąd użyteczna wydaje się formuła Heinza Meyera, według którego żywe zainteresowanie człowieka światem zwierzęcym należy traktować „jako środek pomocny przy uporządkowywaniu świata i orientowaniu się w nim”¹¹. Taka funkcja zwierząt w przestrzeni cywilizacyjnej musiała z nich uczynić jeden z głównych motywów sztuki.

Prześledzić funkcje i formy motywu zwierzęcia w sztuce i literaturze oznacza w gruncie rzeczy ustalić (w przybliżeniu!) zmienne i stałe w historycznym rozwoju duchowości. Godna rozważenia jest teza Rainera Wiedemanna, że symboliczne zróżnicowanie zwierzęcych znaków, wzorców, paradygmatów nie wynika z immanentnej dla tej semantyki komplikacji, lecz bardziej wiąże się „z historycznymi procesami mentalnych przemian w sferze religijnej i naukowej”¹². W kulturowej semantyce zwierząt niczym w zwierciadle odbija się spolaryzowana mozaika postaw człowieka wobec otoczenia.

Wielość obrazów, wynikająca z różnych „strategii” człowieka wobec świata natury, podyktowana jest zarówno dyferencją epokową, jak i pochodną indywidualnych poglądów twórcy. Prawdopodobnie tę, która w efekcie wiedzie ku niezwy-

¹⁰ U. Dierauer *Tier und Mensch im Denken der Antike. Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik*, Grüner, Amsterdam 1977, s. 225-226.

¹¹ H. Meyer *Der Mensch und das Tier. Anthropologische und Kulturosoziologische Aspekte*, Moos Verlag, München 1975, s. 42.

¹² R. Wiedemann, *Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen*, w: *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*, hrsg. P. Münch, R. Walz, Paderborn, München-Wien-Zürich-Schöningh 1998, s. 373.

klej komplikacji zagadnienia zwierzęcej metaforyki, zauważają *par excellence* historycy sztuki. Ikonografia odgrywa rolę przytomnego i dość ewidentnego świadectwa opisywanego procesu przemiany motywu:

W przemianach historycznokulturowych wciąż zmieniała się też relacja pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Sztuki plastyczne są zwierciadłem tego rozwoju. Spektrum zwierzęcych przedstawień rozciąga się od czystej zwierzęcej figury aż po zwierzęcy portret.¹³

Już malarstwo jaskiniowe podejmuje tematykę zwierzęcą w sposób odzwierciedlający pierwotne postrzeganie zwierzyny – jako źródło jedła i najwyższe niebezpieczeństwo (w roli ludzi pierwotnych sprawdzili się zatem doskonale Hrabia i Tadeusz *versus* niedźwiedź). Egipcjanie przypisali zwierzętom religijne znaczenie¹⁴, czyniąc je reprezentantami bóstw bądź też – w późniejszym okresie – nadając im boskość. Grecy i Rzymianie ujmowali prezentowane w sztuce bestiarium częstokroć w kategoriach mediacji między ziemią a bogami czy też innymi bohaterami mitologii. Na słynnej wazie z Beocji znajduje się malowidło o wielkiej sile oddziaływania: brodaty Orfeusz, poeta-muzyk, śpiewem i grą na lirze oczarowuje pięć ptaków i jelenia¹⁵. Wiele scen mitologicznych z udziałem zwierząt – nierzadko będących wcieleniami bóstw (na przykład Zeus-byk, Prokne-słowik) – stało się natchnieniem dla twórców antycznych, przyozdabiających nimi przedmioty użytkowe, a nawet monety.

Średniowieczne ikony w zgodzie z nakazami sztuki chrześcijańskiej wykorzystywały wizerunki animalne jako ilustracje życia świętych bądź też jako alegorie identyfikujące postaci na przykład czterech ewangelistów. Renesansowy przełom dał o sobie znać również i w tej dziedzinie:

Odrodzenie przynosi decydującą zmianę. Uwarunkowany odkryciami, badaniami nad naturą, po prostu początkiem ery naukowej, tworzy się bardziej otwarty i pełen zainteresowania stosunek do przyrody. Nowe rozumienie natury i realistyczny ogląd zwierząt są rezultatem tych dążeń. Szczególną podniętą były dla malarzy przywożone do Europy przez morskich podróżników egzotyczne zwierzęta.¹⁶

Sztuka barokowa wprowadziła do tematu nowe tendencje. W swej różnorodności i pochwale indywidualnego spojrzenia stworzyła ona wspaniałe pandemonium zwierzęcych sylwetek. Martwe natury Jana Voncka (z rybami i skorupiakami) czy Dirka Valkenburgera (z powieszonymi zającami, kuropatkami, kogutami) to przejmujące świadectwa marności i przemijania. Nie liczyli się też barokowi sztukmi-strze z tradycyjną kategorią piękna, ilustrując swe dzieła również zwierzyńcami (na przykład w anonimowej *Dżdżownicy* z XVII wieku). Prócz tego rozwijały się

¹³ *Das Tier in der Kunst*, btl. F. Haasis, Landmuseum Oldenburg, Oldenburg 1986.

¹⁴ Zob. T. Margul *Zwierzę w kulcie i micie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.

¹⁵ Zob. *Des animaux et des hommes. Témoignages de la préhistoire et de l'antiquité*, éd. A. Duchateau, Crédit communal, Bruxelles 1988, s. 89.

¹⁶ *Das Tier in der Kunst*.

w XVII wieku tradycyjne linie ikonografii zwierzęcej: sceny polowań i walki zwierząt (na przykład u Pawła Rubensa) czy też malarstwo alegoryczne¹⁷.

W sztuce klasycznej rewolucji *ex definitione* być nie mogło. Widzimy zatem arkadyjski motyw *bergers et troupeaux* na płótnach Sylwestra Legi, Filipa Jakuba Louthourbourga, Klaudiusza Lorraina, dzieła, których wiele wówczas powstawało. Mimo częstej obecności zwierzęta pełniły funkcję tła, nie najistotniejszego fragmentu całości, owego wyższego piękna odrysowanego przez cyrkiel intelektu.

Prawdziwy „renesans” motywów bestiarycznych w sztuce przyniósł romantyzm. Piotr Miquel, wybitny znawca symboliki zwierzęcej, twierdzi, że XIX-wieczna sztuka – postmediewalna i postbarokowa – odrodziła i wzbogaciła „zoologię mistyczną”¹⁸. Malarzy XIX-wiecznych fascynowały analogie między ludzkimi a zwierzęcymi duszami. Epoka ta stworzyła znakomity grunt pod ekstatyczno-romantyczne wizje artystów, takie jak rzeźba Jamesa Pradiera *La femme au chat*, Jakuba Wawrzyńca Agasse’a *Sorcerer, le cheval noir* czy słynne *Drzewo kruków* Kacpra Dawida Friedricha.

Na przełomie XIX i XX wieku, wraz z ukonstytuowaniem się sztuki abstrakcyjnej, rozluźniły się związki między wizualnym desygnatem zwierzęcia a kreacją plastyczną. Współczesna sztuka sięga po szeroką paletę stylów i form, by zrealizować temat zwierzęcia. Symbolizm i abstrakcja sąsiadują tu z tradycyjnym realizmem. Ekspresyjne litografie Pawła Jouve’a (*Deux panthères*) czy też wykręcone paroksyzmem cierpienia zwierzęta Józefa Feliksa Müllera należą do zupełnie innego stylu niżli pełna estetycznej kontemplacji podobizna konia Aleksa Hanimanna czy *Łabędzie* Feliksa Vallotona. W dodatku – sztuka najnowsza jest bardzo często kompensacją utraconej jedni człowieka i natury:

Dla człowieka XX stulecia zwierzę jest ważnym kontrastem dla jego wysoce stechniczowanego otoczenia. Pozostaje ono przecież dla nas w ścisłej więzi z naturą, a przy tym w bezpośrednim kontakcie z człowiekiem. Także te aspekty czynią zwierzę ważnym motywem współczesnej sztuki.¹⁹

Ten bardzo pobieżny i uproszczony przegląd motywu zwierzęcia w sztuce prowadzi do prostej konkluzji o jego multiwariantowości i diachroniczności. Ogrom różnych ujęć tych samych nawet gatunków zwierząt nie pozwala tak naprawdę na ustalenie zbyt wielu aksjomatów. Wiedzą o tym dobrze autorzy leksykonów symboli, generujących znaczenia, eksplikacje i egzemplifikacje w porządku równorzędności i ekskluzji, nie zaś w układzie synonimicznym. Sąd Doroty Römhild brzmi zatem jak odarcie zooestetyki z wszelkich złudzeń:

Albowiem ambiwalencja literackiego świata zwierząt, która rozciąga się od demonicznych fantazji strachu do projektów życzeniowych, od pojęcia bestii do moralnego wy-

¹⁷ Por. A. Pigler *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, *Profane Darstellungen*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1974, s. 495.

¹⁸ P. Miquel *Dictionnaire symbolique des animaux: zoologie mystique*, Actes Sud, Paris 1992, s. 9.

¹⁹ *Das Tier in der Kunst*.

wyższania czworonożnych przyjaciół, nie pozwala się wtłoczyć w żaden porządkujący schemat leksykalny.²⁰

Bogactwo i skłonność do moderacji to cechy symboliki zwierzęcej, stanowiące zarówno o jej wadze, jak i podatności na uogólnienia. Już parędziesiąt lat temu Konrad Górski trafnie dowodził: „Wkraczając zaś do wytworów literatury artystycznej, owa symbolika zwierzęca pobudza pisarzy do ciekawego rozwijania i przekształcania tradycyjnej metaforyki i tradycyjnych wyobrażeń o charakterze zwierząt”²¹.

Literackie obrazy ssaków, ptaków i owadów – choćby ze względu na semantyczne niuanse językowe – prześcigają pod tym względem realizacje ikonograficzne. Trafnie zauważa Izabella Malej, że postać zwierzęcia jako elementu świata przedstawionego jest wypadkową dwu czynników: sposobu jego prezentacji i jego symboliki²². Można więc powiedzieć, że w danym dziele dochodzi do odświeżenia (lub nie) archetypu, znaku czy skamieniałej alegorii ze zwierzęciem w punkcie centralnym.

Każdy twórca za punkt wyjścia ma mniej lub bardziej ustaloną tradycję semantyczną. W przypadku symboliki zwierzęcej istnieją silne fundamenty, na których można tworzyć lub odtwarzać. Stopień konwencjonalizacji bywa najczęściej uzależniony od specyfiki gatunku literackiego. Zwierzęcy świat bajek, maskujący Dobro i Zło, Mądrość i Głupotę *etc.*, wymaga klarownego układu znaczeń, przyporządkowania i wielokrotnej repetycji cech typowych i łatwo rozpoznawalnych. Rozumiał tę konieczność Jan de La Fontaine: „Cechy zwierząt i ich różne charaktery tu [w bajkach] są wyrażone; w konsekwencji nasze również, skoro jesteśmy skrótem tego, co dobre i co złe w bytach nierozumnych”²³.

Gatunek bajki funkcjonuje na bazie prostych alegorii typu: lis – chytrość, lew – władza, zając – tchórzostwo, jagnię – bezbronność *etc.*, składających się na przejrzyste, arbitralne i zracjonalizowane zależności. Stały się one bodaj najporęczniejszą techniką literatury dydaktyczno-satyrycznej:

Od czasu Ezopa bajka zwierzęca była i jest do dzisiaj częstym i szczególnie dogodnym sposobem wyrażania moralitetów, a także charakterystyk poszczególnych osób, by wspomnieć najbardziej utarte skojarzenia dotyczące cech lwa, lisa, szakala, zająca, osła, małpy, orla, gołębia, pszczoły, mrówki *itd.*, *itp.*²⁴

²⁰ D. Römhild *Zur Einführung*, w: *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*, hrsg. D. Römhild, Westdeutscher Verlag, Opladen 1999, s. 13.

²¹ K. Górski *Zwierzę jako symbol literacki*, w: tegoż *Z historii i teorii literatury*, seria trzecia, PWN, Wrocław 1971, s. 150.

²² I. Malej *Bestiaria egzotyczne symbolistów rosyjskich (Konstantin Balmont)*, „Litteraria” XXXI, Wrocław 2000, s. 53-54.

²³ J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. de R. Groos et J. Schiffrin, t. 1, Gallimard, Paris 1954, s. 26.

²⁴ R. Kiersnowski *Symbol ptaka*, w: *Imagines potestatis. Rytuały, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzęcej. Polska X-XV w.*, red. J. Banaszkiewicz, Wydawnictwo IH PAN, Warszawa 1994, s. 105.

Mamy tu do czynienia ze zmanierowanymi substytutami zwierzęcymi, które często zarzucają swą odpowiedniość werystyczną w imię powszechnej konotacji, wywiedzionej w wielu wypadkach z wiedzy zawartej w bestiariuszach. Arystofanesowe *Ptaki*, *Powieść o lisie* z XIII wieku czy znakomita *Wojna ptaków* Theodulfa z Orleanu na takich właśnie alegoryzacjach opierają swój karykaturalno-prześmiewczy charakter.

Z drugiej strony, biegunowo, sytuuje się skrajnie autorska indywidualizacja zwierzęcej metaforyki. Bez niej zwierzęta w sztuce i literaturze stałyby się tak samo nudne i przewidywalne jak baśniowe smoki i czarownice. Zaskakująca i niejednoznaczna symbolizacja danego zwierzęcia wymaga jednak pogłębionej i wielokierunkowej interpretacji, odwołując się zarówno do tradycji semiotycznej, jak i całościowej, wizualno-eufoniczno-ideowej wymowy utworu. Nietrudno wskazać owe słynne literackie zwierzęta: *Koty* Karola Baudelaire’a, *Panterę* i *Jednorożca* Rainera Marii Rilkego czy *Sępa* Franciszka Kafki. Przykładów jest mnóstwo, choć naturalnie przeważają – zwłaszcza w dawnym piśmiennictwie – realizacje alegoryczne, z racji swej prostoty i ideowej skuteczności przekazu.

Pomiędzy owymi dwoma punktami granicznymi – zewnętrznym, usztywnionym godłem a „indywidualnym systemem znaków”²⁵ – rozciąga się niewyczerpana gama możliwości prezentacji animalnych motywów. Konwencjonalizacja i dekonwencjonalizacja symboliki zwierzęcej przyczyniły się do potężnej jej polaryzacji. Mając na uwadze „stracone zachody” badań zmierzających ku przekonywającemu uporządkowaniu materiału literacko-ikonograficznego, ku systematyzacji pojęć i ku opracowaniu praw i prawidłowości w funkcjonowaniu bohaterów zwierzęcych, kulturoznawcy po prostu z nich rezygnują bądź ograniczają się do stwierdzeń oczywistych (odmieniają przez przypadki słowa: antropo- i zoomorfizacja, symbol, tło, ornamentyka *etc.*) i – jeszcze raz powtórzmy – nie ma w tym ani grzechu zaniedbania, ani też metodologicznej nieporadności. Historia motywu przypomina bowiem labirynt bez wyjścia. Współczesna humanistyka koncentruje się na opisie pojedynczych bądź kilku ścieżek w tym labiryncie. Powstają zatem opracowania bestiariów poszczególnych twórców, epok (choć znakomitą ich większość poświęcono kulturom antycznym), grup artystycznych czy też religii. Poza tym wiele z tych studiów rozpatruje bardzo zawężone problemy obecności wybranych zwierząt w dziele literackim.

Nieprzewzyciężone trudności w ogarnięciu i nowym ułożeniu tej chaotycznej i różnobarwnej mozaiki nie oznaczają jednak, że żadnych inwariantów nie jesteśmy w stanie wyabstrahować, że nie możemy się zbliżyć do centrum zagadnienia. Anna Martuszevska proponuje:

Można [...] owe „literackie zwierzyńce” przynajmniej w dwojaki sposób porządkować: wedle gatunków literackich, wprowadzając odmienne rodzaje postaci zwierzęcych i w spo-

²⁵ Zob. U. Schwab *Vorwort der Herausgeberin*, w: teżże *Das Tier in der Dichtung*, C. Winter, Heidelberg, s. 10; D. Römhild *Zur Einführung*, s. 22.

sób swoisty dla siebie je prezentujących, i wedle epok literackich, z których każda też ma swoje bestiarium.²⁶

Pierwszy sposób analizy ogranicza się najczęściej do charakterystyki bajki zwierzęcej, poematu heroikomicznego (*Batrachomomachia*), ewentualnie parabol (*Folwark zwierzęcy* Jerzego Orwella) i prozy naturalistycznej (Jacek London, Adolf Dygasiński). Niewiele powstało studiów o zwierzętach w powieści realistycznej, balladzie czy odzie. Nie wiadomo nawet, czy ich sens naukowy rekompensowałby włożony przez badacza trud. Trafne spostrzeżenie zapisała Dorota Römhild:

Od czasów antycznych aż do dziś zwierzę jest przedstawiane w rozmaitych formach, nie tylko w ramach „własnych” gatunków (takich jak epicka poezja zwierzęca, bajka zwierzęca, baśń zwierzęca, karykatura zwierzęca), ale również poniekąd między wersami i wtedy – na drugi rzut oka – jako motyw, figura, symbol.²⁷

Owo drugie podejście do tematu – zdecydowanie przeważające we współczesnych nad nim badaniach – pozwala na interesujące rozpatrzenie ról i sytuacji, w jakie autorzy wkładają takie czy inne stworzenie.

Pośród wielu prób systematyzacji zagadnienia estetycznych funkcji zwierząt w dziełach literackich (ewentualnie plastycznych) można wywieść kilka kategorii, wspólnych dla różnych (epokowo, gatunkowo, ideowo) obrazów artystycznych.

1. Zwierzę w funkcji kultowej i ponadnaturalnej

Fundamentem owego spojrzenia są oczywiście wszelkie mity i podania o charakterze religijnym. Dla Górskiego nabożny stosunek naszych przodków do stworzeń niższych, lecz odmiennych, posłużył symbolice zwierzęcej jako jedno z trzech istotnych źródeł: „[...] to tradycja pewnych prymitywnych wierzeń, mitów i przesądów, przypisujących zwierzętom różne właściwości całkowicie fantastyczne i niemające żadnej podstawy w codziennej obserwacji świata zwierzęcego”²⁸.

Zwierzę w tej tradycji pojawia się zazwyczaj w perspektywie pierwiastka boskiego, „jest substytutem bóstwa lub reprezentuje poszczególne jego cechy i właściwości”²⁹. Pole możliwości jest w tym przypadku ogromne i – co trzeba przyznać – kultury dawnych mileniów i wieków zagospodarowały je skrzętnie. Anna Martuszevska precyzuje cztery role, odgrywane przez zwierzęta w mitach (rozumianych jako formy światopoglądowe): 1. jako tło dla postaci ludzkich i boskich (na przykład Artemida i Knieja), 2. jako podmioty stworzenia (ajtiologiczny charakter mitu o Arachne), 3. jako stwory fantastyczne, nierzeczywiste (centaur, gryf)

²⁶ A. Martuszevska *Literackie zwierzyńce: wstępna lustracja*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Wydawnictwo UG, Gdańsk 1993, s. 14.

²⁷ D. Römhild *Zur Einführung*, s. 10.

²⁸ K. Górski *Zwierzę jako symbol literacki*, s. 150.

²⁹ R. Kiersnowski *Symbol ptaka*, s. 105.

i wreszcie 4. jako symbole Dobra i Zła („Dziekiem w kolebce...”, Stymfalidy, Amaltea)³⁰.

Podział Martuszewskiej nie dość wyraźnie uwypukla najczęściej w mitach, zwłaszcza śródziemnomorskich, spotykany proces przemiany bogów i ludzi w zwierzęta. Zwracają nań uwagę niemieccy literaturoznawcy:

Odmalowane w mitach, baśniach i opowieściach ponadnaturalne przemiany bogów i ludzi w zwierzęta zawierają w sobie sprzeczne znaczenia. Owe przemiany rzadko jedynie odpowiadają głębszemu sensowi metamorfoz, które albo objawiają szczególny stosunek człowieka do przemienionych i do boskości, albo oświetlają świadomość przemienionych i ich przeżycia.³¹

Mistyczny kontakt człowieka z naturą i bóstwami, osiągany dzięki obrazom „przemian” zwierzęcych, podnosi w stopniu niezwyklej rangę fauny. Odbiorcy kultury, pasjonując się pięknymi opowieściami o aniele Gabrielu, przemieniającym się w gołębia niosącego boskie posłanie Mahometowi, o berserkach, skandynawskich bohaterach przybierających postać niedźwiedzi, słowiańskich słowikach – duszach zmarłych dzieciątek, o cudnym białym byku-Zeusie uprowadzającym Europę, nie zawsze dostrzegają ich antropologiczną intencję. A przecież idzie tu o podkreślenie intymnego kontaktu z naturą i jej Stwórcą (bądź stwórcami), o przybliżenie się do zagadki bytu.

Dodać należy, że ten rodzaj funkcjonowania motywu opiera się na przesłankach emocjonalnych i intuicjonalnych. Jest też formą szeroko pojętej zoolatrii, w której obrębie mieści się zarówno proste uwielbienie, jak i szacunek, a nawet pewien respekt wobec nieznanego ducha i nieznanego ciała. I nie ma większego znaczenia etyczny wymiar metamorfozy (podstęp Zeusa, pokuta Filomeli czy ratunek kobiet w średniowiecznym romansie Marii de France *Lai du Laustic*).

Kult zwierzęcia ustanawia zatem wciąż niszczone przez cywilizację scalenie człowieka i natury: „[...] człowiek bada istotę rzeczy i – wychodząc z tej wiedzy – poszukuje w życiu harmonii z sobą samym i swoim otoczeniem” – podsumowuje metafizykę współzycia z przyrodą Andrzej Duchateau³². A Horacy w *Sztuce poetyckiej* wykorzystał mit o Orfeuszu, by wygłosić laudację tej prawiecznej jedności: „Silvestres homines sacer interpresque, deorum Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / Dictus ob. Hoc lenire tigres rabidosque leones”³³.

Zwierzęta magiczne „nie wyginęły” wraz z końcem epoki pogańskiej. Motyw ten jest wciąż ponawiany, czemu dali już wyraz Apulejusz i Owidiusz, a w XX

³⁰ A. Martuszevska *Literackie zwierzyńce...*, s. 6-7.

³¹ H. Daemmrich, I. Daemmrich *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Francke, Tübingen 1995, s. 343.

³² *Des animaux et des hommes*, s. 89.

³³ Quintus Horatius Flaccus *Opera omnia*, recogn. et comentariis in usum scholarum instruxit Guil, Dillenburger, Bonnae 1860, s. 615.

wieku Kafka w *Przemianach*, Eugeniusz Ionesco w *Nosorożcu*. Jak bardzo kultowo-religijne inklinacje w stosunku do zwierząt przepełniały umysły romantyków, świadczy przykład literackiej korespondencji między Mickiewiczem i Prosperem Merimée. Znamienny jest kapitalny opis matecznika w *Panu Tadeuszu* – ostępu nienawiedzanego przez człowieka, symbolu pierwotnej natury, żyjącej odrębnym, choć na państwie ludzkim opartym porządkiem istnienia. Zastanawiające jest to Mickiewiczowskie *primordium naturae* wznoszące barykadę między „ludzkim” a „zwierzęcym”. Na nic zda się tu powszechne w tej epoce „natury czucie”, które w poemacie wieszczą świetnie scharakteryzował Marian Śliwiński:

Romantyk proponuje traktować naturę jako najwyższą miarę kultury, jako jej ostateczną sankcję, jako paradygmat, którego zagubić nie wolno. Idea powrotu do natury i idea harmonii natury i kultury – to z pewnością istotne wyznaczniki ładu świata w romantycznej epopei Mickiewicza.³⁴

Istotnie, silna to tęsknota, którą dziś modnie określa się mianem świadomości ekologicznej, a kiedyś była wykreowana przez mit powrotu do *genesis* (pisał o niej Cyprian Kamil Norwid w – *nomen omen* – *Ostatniej z bajek*³⁵).

Mitycznemu matecznikowi wiele miejsca poświęcił w swej ważnej książce o trzech wieszczach Edmund Chojecki. I to dzięki obszernym, tłumaczonym na język francuski fragmentom zaznajomił się z nim Merimée, a następnie spożytkował je w znakomitym opowiadaniu *Lokis*. Hrabia Michał Szemiota tak objaśnia profesorowi lingwistyki Wittembachowi tajemnice litewskiej puszczy:

Prowadzę teraz pana, panie profesorze, do lasu, gdzie kwitnie obecnie państwo zwierząt, matecznik, wielka fabryka stworzeń. Wedle naszych narodowych podań nikt nie zbadał tych głębin, nikt nie mógł dotrzeć do środka tych lasów i moczarów, wyjąwszy, rozumie się, panów poetów i guślarzy, którzy dostają się wszędzie. Tam to żyją zwierzęta w rzeczywospolitej... lub też pod rządem konstytucyjnym, jedno z dwojga. Lwy, niedźwiedzie, łosie, żubry, czyli wasze bizony, wszystko to żyje w zgodzie. Mamut, który się zachował aż do dzisiejszego dnia, cieszy się tam wielkim powodzeniem. [...] Mają one bardzo surową policję, a jeśli znajdą jakieś występne zwierzę, sądzą je i wypędzają. Zwierzę natenczas wpada w gorączkę. Zmuszone jest zapędzić się do kraju ludzi. Mało które stamtąd uchodzi.³⁶

Opowieść hrabiego należy potraktować jako abdykację ludzkiego rodu z pozycji jedynowładcy. Świat ludzki w wyobraźni mitycznej stoi poniżej substancji *stricto*

³⁴ M. Śliwiński *Symbolika zwierząt w romantyzmie*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, s. 82.

³⁵ Czytamy w eseju Norwida (*Pisma wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 4, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 90-91) swoistą naganę antropocentryzmu: „Ale odkąd i jak nastąpiło te rozdalenie pomiędzy zwierzętami a człowiekiem, które dziś dwa osobne stanowi obozy?... Jużci że odtąd, odkąd człowiek samego siebie tylko w stworzeniu poszukiwał, nic poza ten widok nie ważąc siebie”.

³⁶ P. Merimée *Lokis*, w: tegoż *Wenus z Ille*, przeł. Z. Jachimecka, Książka i Wiedza, Warszawa 1996, s. 62-63.

naturalnej. *Ratio* oddala od prawdziwego niecywilizowanego życia, do którego wrócić mają jedynie poeta i guślarz. I tylko oni, nie zaś uczony i rozważny profesor lingwistyki, potrafią zrozumieć metamorfozę hrabiego Michała-Lokisa.

2. Zwierzę antropomorfizowane

Uczłowieczanie zwierząt sięga początków sztuki, religii, literatury. Metafory, porównania, alegorie przypisywane poszczególnym gatunkom bądź egzemplarzom zwierząt zbliżają istoty niższe do cech i stosunków międzyludzkich. Takie użycie motywu spotykamy już w kulturze antycznej (atrybuty bogów), a utrwalone zostało ono w niezliczonych średniowiecznych bestiariuszach. Źródła owego wariantu motywów zwierzęcych wydają się oczywiste. Ta alegoryzacja ludzkiego świata na drodze antropomorfizacji świata zwierząt wywodzi się z pradawnej ludowej twórczości. Trafnie Górski zauważa, że jej typowymi przejawami są bajka zwierzęca i przysłowia, „gdzie nazwa zwierzęcia użyta jest również w funkcji alegorycznej”³⁷. Lew królem zwierząt, okazem siły, majestatu i władzy; lis to uzwierzęcona chytrłość; wilk jest chciwy; kogut próżny i jurny itp. Bez trudu można zrekonstruować najczęściej powtarzaną sieć funkcji semantycznych, w jakich ludzie wykorzystują obrazy zwierząt. Mickiewicz w bajce *Chłop i żmija* twórczość Ezopa, a zatem i poważną część tradycji gatunkowej, nazywa „pamiętnikami bestyjo-graficznymi”³⁸. Tym samym poeta podkreśla proces utrwalania znaczeń, na który uwagę zwrócili niemieccy badacze symboliki:

stałe cechy i porównania pozwoliły na zbudowanie krótkich i zamkniętych kompozycyjnie zwierzęcych historii oraz unaocznili morał bajki. Ulubione opowieści mistrza Lisa pokazują, że porównania nie tylko wprowadzają powracające typowo ludzkie cechy charakteru, ale także zostają rozciągnięte na całe społeczne i polityczne życie.³⁹

Uczłowieczanie zwierząt odbywa się na wiele różnych sposobów. Jawi się przy tym jako ważka antropologiczna conceptualizacja. Nie ma racji Lucken, gdy wysuwa zbyt uogólniającą tezę o pomniejszaniu ludzkiej cnoty na drodze rzekomej dezawuacji człowieka w postaciach „zwierząt myślących”. Trudno zgodzić się z zarezerwowaną dla tego typu ewokacji kategorią „ironii” bądź „karykatury”⁴⁰. Oczywiście zwierzęta w sztuce jakże często służą zamierzonej deterioracji gatunku ludzkiego. Być może nawet taki styl prezentacji znacząco przeważa wśród antropomorfizowanych zwierząt. Szekspir często używa figury warczącego i szczerzącego kły psa, by odmalować szczególnie rodzaj złośliwości, właściwy pewnym postaciom.

³⁷ K. Górski *Zwierzę jako symbol literacki*, s. 150.

³⁸ A. Mickiewicz *Dziela*, Wydanie Narodowe, t. 1, red. L. Płoszewski, W. Borowy, Czytelnik, Warszawa 1948, s. 273.

³⁹ H. Daemmrich, I. Daemmrich *Themen und Motive In der Literatur*, s. 344.

⁴⁰ C. Lucken *Le théâtre des animaux*, s. 53.

„Gorsza” natura zwierząt transponowana na ludzi i ich zachowania nie jest jednak żadną obowiązującą regułą. Wręcz przeciwnie – wywyższenie zdolności ludzkich w ciele zwierzęcym to dojrzały i coraz częstszy w sztuce nowożytnej zabieg deschematyzacji motywu. Wspomniany już wrogi *ex definitione* Szekspirowski pies w innym ujęciu staje się symbolem mądrości i rozumnego przywiązania. Takim psem jest Argos, witający swego pana, Odyseusza, zaś Lukian czyni to popularne domowe stworzenie pełnym życiowej rozwagi obserwatorem ludzkich słabości. Podobnie wysoką rangę kultura nadała koniowi – odwiecznemu emblematowi *sapientiae* i odwagi. Jeszcze w starożytnych cywilizacjach, zwłaszcza w Biblii, symbolika konia obracała się wokół zagadnień „zwyczajnego rydwanu” bądź tragarza bohatera czy Chrystusa. Odświeżeniem znaczeń konia okazały się *Podróże Guliwera* Jonatana Swifta, w których autor wymownie zestawia mądrość konia z ludzką niewiedzą. Estetycznym apogeum takiego spojrzenia na istotę konia jest kunsztowny liryk Konstantego Kawafisa *Konie Achillesa*, nawiązujący do XVII pieśni *Iliady*. Te szlachetne zwierzęta zyskują najwspanialszą z ludzkich sankcji – zdolność współczucia i żalu, w pełni zasługując na arcyłudzki epitet: „szlachetne”. Wiersz Kawafisa to znakomity przykład eksplikowania ludzkich odczuć poprzez wcielenie ich w nie-ludzki podmiot. Zabieg taki pozwala na uwiarygodnienie i obiektywizację antropocentrycznej zazwyczaj opcji ideowej.

3. Człowiek teriomorfizowany

Technika uzwierzęcenia stanowi naturalny rewers w stosunku do antropomorfizacji zwierząt, jej dopełnienie i wzbogacenie. Realnym panem myśli może być jedynie człowiek, zaś obraz własny, wzbogacony o pierwiastki zwierzęce, czyni on próbą dotarcia do swego jestestwa. Rzecz jasna – łatwo tu o banalizację jakiegoś porównania człowieka do zwierzęcia, które bazując na alegorii, nie wnosi nowych jakości do wizerunku tego pierwszego.

Źródeł teriomorfizacji trzeba upatrywać przede wszystkim w dwu uzupełniających się koncepcjach antropologicznych. Wedle pierwszej – której wierny był Mickiewicz – natura tworzy jednorodną całość z elementami pozornie różnowartościowymi, a tak naprawdę homogenicznymi. Na tej zasadzie istnieje, jeśli nie tożsamość, to na pewno ścisły paralelizm pomiędzy bytami organicznymi – w znaczeniu nie tylko darwinowskim, ale psychologicznym nade wszystko. Psyche zwierząt stanowi bowiem analogon ludzkiego wnętrza.

Idea druga kojarzy ludzką naturę z animalizmem w kategoriach alienacyjnych. Człowiek-zwierzę funkcjonuje wówczas na peryferiach humanizmu. Pierwiastki wspólne obu bytów świadczą natomiast o postawieniu jednostki ludzkiej wobec sytuacji ekstremalnej, generującej „obce” odruchy. Animalizm przybiera wówczas pejoratywny kształt, deprecjonując człowieka, aspirującego do własnej i zupełnie suwerennej ontologii.

Quasimodo z *Katedry Najświętszej Marii Panny w Paryżu* bywa zatem chętnie przez autora obdarzany cechami zwierzęcymi, ilustrującymi jego hiperbrutalność i bestiaryczny wygląd. Honoriusz de Balzac porównuje starego drukarza Séchar-

da ze *Straconych złudzeń* do miotającego się po swej klatce zamkniętego niedźwiedzia. Przeciwwstawia mu orla-Lucjana, który odnalazł własną drogę ku wolności w warunkach ekspansywnego społeczeństwa. Nana z powieści Emila Zoli nazwana zostaje złotą muchą, wyhodowaną na społecznych śmieciach. Hamm z *Końcówki* Samuela Becketta przywiązuje się do wypchanego psa, gdyż sam miał pieskie życie. Zabieg teriomorfizacji bohaterów bywa – zwłaszcza w literaturze nowożytnej – stosowany bardzo często i podobnych przykładów można by podać znacznie więcej. Wszystkie, bez względu na stopień oryginalności obrazu i wydźwięk etyczny, wpisują się w tendencję faktycznej sygnifikacji człowieka, poszukującej bliższego elementu reprezentacji⁴¹.

4. Zwierzę naturalistyczne

Podpatrywanie życia zwierząt nigdy nie ogranicza się w sztuce do prostego i wiernego rejestru zoologicznego konterfektu danego gatunku. Nawet gdy owe obserwacje są rozbudowane i z pozoru nie zawierają w sobie „wyższej celowości”, następuje ich nieuchronna conceptualizacja. Maurycy Maeterlinck w głośnym *Życiu pszczoł* jest po części jedynie entomologiem, który pisze fascynującą historię pewnego społecznego ustroju jako propozycję organizowania życia zbiorowego. Adolf Dygasiński znakomicie odwzorował ptasie obyczaje w *Godach życia*, ale biotop lasu przesycił wątkami filozoficzno-religijnymi, kreśląc portret boskiego Życia – Boga Jasnego, do którego zanoszą hymny i modły wszelkie stworzenia.

Naturalistyczne wizerunki zwierząt kreują zazwyczaj obraz środowiska, w którym egzystuje bohater lub w którym zanurzone są byty ludzkie w ogólności. Surowe i twarde zasady panujące w „społeczności” wilków stanowią świetne *pendant* dla charakterów ludzkich w *Golgocie* Czyngiza Ajtmatowa. Zwierzyniec litewski jest zaś tłem dla działań Michała Rajackiego i Warszulki z *Sobola i panny* Józefa Weyssenhoffa.

Zwierzę pokazane w naturalnych warunkach egzystencji, wypełniające swym instynktem odwieczne prawa istot żywych i kontynuujące akt genezyjskiego *fiat*, doskonale odzwierciedla ideę *hominis ecologici*. Nie można pomijać rozbudzonej od XIX wieku świadomości wspólnoty organizmów i odpowiedzialności człowieka za istoty umownie niższe. Zwierzę stanowi zatem skarbiec środowiska, wartość „samą w sobie” i składnik rzeczywistości, w której przyszło żyć ludziom.

⁴¹ Zob. A. Schnack *Animaux et paysages dans la description des personnages romanesques (1800–1845)*, Ajademisk Forlag, Copenhagen 1979.

Abstract

Wiesław PRZYBYŁA

University of Humanities and Economics (Łódź)

Cultural semantics of animals

This article attempts at describing the functions and artistic forms of the motif of animal in arts and literature. The underlying thesis claims that animalness is regarded in cultural works and products as a form of identification of no lesser importance than the mental sphere. It is there that the sources of popularity of animal symbolism in culture ought to be traced back to. For an artist, animal is not merely an iconographic material or expressive symbol, through which creative artists manifest their attitude toward the world. The article systematises the aesthetic functions of animals in literature and visual-arts, formulating the basic categories of associations between art and animal images. Such issues as anthropomorphisation of animals, zoomorphisation of human, symbolisation of this motif, degree of its conventionalisation, or naturalistic approaches are calling for being deciphered/decoded within cultural and artistic bestiaries.

Piotr WEISER

„Po przekroczeniu tego progu zaczyna się królestwo śmiechu...”.

Antysemityzm jako wywężywanie

Smród

Żydzi pobudzali wyobraźnię zmysłami. Etnografia nienawiści zna sensualny antysemityzm. Dochodzący ciągle do wrażliwych nozdrzy zapach uznawano za oznakę tożsamości. Będąc znakiem naturalnym, uzupełniał piętna cywilizacji: stożkowy kapelusz albo żółtawą gwiazdę.

Zapachy niekiedy rzeczywiście się roznosiły. W hiszpańskim *pueblo* – swąd oliwy, w rosyjskich *shtetlach* – odór czosnku. Wyczuwali je sąsiedzi i przybyli tu wędrowcy. Powonienie wyostrzało chętnie oświeceni maskile. Wędrując czasem po krainach ciemnoty, eleganccy i europejscy, zwracali uwagę na niepokojące zjawiska. Cudaczny ubiór, uprawiane gusła, koślawy język, wreszcie fetor. Żydów takich opisywał choćby Heine. Zakupiwszy właśnie bilet do Europy, zbierał doświadczenia wędrując po Polsce. Miejscowe zwyczaje przeciwstawiał zachodnim. Ku zaskoczeniu czytelnika spór rozstrzygnął na korzyść zacofanych: „Polski Żyd w brudnym kożuchu, z zawsoną brodą, z zapachem czosnku i szwargotem jest mi zawsze miłszy niż jeden z tamtych Żydów, z ich wspaniałymi zbiorami obligacji i pożyczek państwowych”¹.

Tych samych Żydów wyśmiał Hess. Godzinami przesiadują przed lustrami i układają swoje teutońskie fryzury. Reforma judaizmu każe im upodabniać się do otoczenia. Wszystko to jednak na próżno: „Żydowskie nosy nie podlegają reformie”².

¹ H. Heine *O Polsce*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, przeł. W. Zawadzki, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 636.

² M. Hess *Veiter Brief*, w: tegoż, *Rom und Jerusalem. Die Letzte Nationalitätsfrage*, Eduard Mengler, Leipzig 1862.

Jednak dla pokoleń wachaczy ani Hess, ani Heine nie stanowili żadnego autorytetu. Wachactwo miało już innych specjalistów. Najpierw odkryli w smrodzie jednoznaczne oznaki charakteru, następnie z wachactwa zrobili metodę badawczą. Żydzi wydzielali go teraz metaforycznie. Inaczej niż sugerował poeta, żydowskie banki nie były sterylne, cuchnęły jak wschodnie jatki. Gromadzenie kapitału buchało zakamuflowanym smrodem. Poczuć *fetor judeorum* znaczyło teraz odnaleźć *sensus spiritualis* Żydów. Ten odstręczający zapach, uniwersalnie piętnując, był symptomem złego. Wyznawanych poglądów, zdradzanych inklinacji, popełnianych grzechów. Chrześcijańska geneza tego skojarzenia jest oczywista. Gorliwa służka rzymskiego kościoła, Madame de Sévigné, zadała pytanie pełne zdziwienia: „Nienawisć, jaką do nich żywimy, jest niesamowita. Ale skąd bierze się ten smród, który mąci wszystkie zapachy? Z pewnością z tego, że niedowiarstwo i niewdzięczność pachną brzydko, podczas gdy cnota pachnie ładnie”³.

Warto podkreślić to powiązanie zmysłów. Wyostrzony zmysł węchu u ochrzczonych to odpowiedź na przytępiony zmysł wzroku u obrzezanych. Wachanie towarzyszy ślepoty: „Odczuwam do nich litość i odrazę, i modłę się do Boga wraz z całym Kościołem, aby zdjął im z oczu zasłonę, która nie pozwala im zobaczyć, że Jezus Chrystus przyszedł na ziemię” (Rz 11,8)⁴.

Zasłonięcie żydowskich oczu jest prastarym motywem. Różnie można go jednak wyjaśniać. Zasłona – *bandeau* z listu madame nie jest *kalymma* – zasłoną z listu apostoła. Dla madame zasłonięcie oczu jest zawinione, dla apostoła – tajemnicze. Żydzi madame są beczelnie odwróceny, Żydzi apostoła – świadomie oddzieleni: „Zesłał na nich Bóg ducha odrętwienia; dał im oczy po to, aby nie widzieli, a uszy po to, żeby nie słyszeli po dzień dzisiejszy”⁵.

Dezynfekcja należała tymczasem do dziedziny religijnej moralności. Oblanie wodą miało cechy odtrutki. Z czasem wachacze coraz częściej łączyli fetor z cechami gatunkowymi. Najpierw cuchnęła dieta, później cuchnęły charaktery, wreszcie cuchnęło bycie. Wydzielanie odoru stało się wtedy ekspresją rasy. Podobnie zresztą demaskowano kolorowych mieszkańców caldwellovskiej prowincji. Kojarzenie wydzielanego odoru z reprezentowaną rasą poszerzało przestrzeń potępień. Wkrótce nazizm postanowił wyrugować źródło smrodu. Zaplanował wywachiwanie powszechne.

Naukę rozpoznawania rasy uznano za ważne cele nazistowskiej dydaktyki. Pewien pedagog, nazwiskiem Hiemer, opracował nawet szkolny podręcznik, szczegółowo opisujący antyrasę Żydów. Przyrównał ją, prostym słowem z przasną ilustracją, do muchomora. Ludzie to grzyby. Jedne są jadalne – uczył – inne są trujące. Elementarz podejmuje sprawy zasadnicze. Pochodzenie Żydów, handlowe oszu-

³ List z 26 czerwca 1689 roku. Cyt. za: *Lettres de madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, Elibron Classics series, Adamant Media Corporation, t. 9, sine loco 2006.

⁴ Tamże.

⁵ Cyt. za: *Pismo Święte Nowego Testamentu w opracowaniu i przekładzie Kazimierza Romaniuka*, Poznań 1980. Por. F. Messner *Traktat o Żydach*, przeł. J. Kruczyńska, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1993, s. 89.

stwa, uwielbienie mamony, traktowanie służby, morderstwo Jezusa. Jedna z opowiadań pyta o przyzwoitego Żyda. Czy istnieje taki? Odpowiedź przynosi postać Salomona. Zaproszony kiedyś do towarzystwa uczciwych Niemców próbuje przekonywać do takiej możliwości. Walczyłem za nasz kraj – podkreśla – zapłaciłem za wasze piwo. Słyszając to podnosi się prosty robotnik. Oddaje pieniądze i obnaża kłamstwo: Zamiast walczyć – wywleka – obracałeś walutą. Zamiast za Niemcami agitowałeś za Rewolucją⁶.

Pojętny uczeń, zanim zrozumiał zakres szkodliwości, musiał poznać metody identyfikacji, także wężowania. Konspekt lekcji jest przejrzysty. Nauczyciel omawia cechy właściwe szkodliwej rasie. Nawet najbardziej leniwe dziecko siedzi zasłuchane. Pod koniec wywodu podsumowuje zdobytą już wiedzę. Dzieci wskazują cechy istotne Żydów: Karl mówi o zagiętym nosie, który wgląda na cyfrę sześć, Fritz – o krótkich nogach. Dodaje także wysokie czoło. Heinrich dowodzi, że potrafi rozwiązać przypadki zagmatwane, Richard pokazuje, że istnieją ostateczne kryteria poznania. Za siebie mówią ruchy, zachowanie, głos, na koniec także smród. Jeżeli osobnik retuszuje gest, zdradzi go głos, jeżeli potrafi modulować głos, zdradzi go odór: „Jeżeli masz dobry nos – podsumowuje – możesz Żyda wyczuć”⁷.

Odpowiedź dowodziła świadomości politycznej Richarda. Wężactwo stanowiło poważną kwestię nazistowskiej ideologii. Żydzi przybierają dwie smrodliwe twarze. Trują jak insekt przenoszący tyfus i cuchną jak demon deprawujący świat. Rola antysemity również jest podwójna. Staje się robotnikiem służby higienicznej lub członkiem kolegium kapłańskiego. Dezynfekuje kraje albo odczynia ziemię. Lokalizuje epidemie i odmawia egzorcyzm. Określenia, które nadał zbrodni: „likwidacja” albo „czyszczenie”, były zawsze dosłowne. Nawet szkolny elementarz uczył tego oczywistego dogmatu nazisty: Muchomory są człękokszałtne⁸.

Człękokszałtność była propagandowym orężem. Niemcy nie namawiali Europy do narodowego socjalizmu, który ostatecznie powinien pozostać niemieckim patentem, ale umacniali europejską nienawiść do Żydów. *Weltpest* – paneuropejskie przekonanie o szkodliwości wszechżydów⁹. Uniwersalność takiej propagandy zachwalał Rauschningowi wódz: „Wszędzie i z największą łatwością, za pomocą popularnych i oczywistych przykładów z najbliższego sąsiedztwa, podać można namacalne uzasadnienie walki z żydostwem”¹⁰.

6 E. Hiemer *Gibt es anständige Juden?*, w: tegoż *Der Giftpilz*, Verlag der Stürmer, Nuremberg 1938, s.50-51.

7 *Wie Man einen Juden ertennt?*, tamże, s.10-12.

8 *Nazionasoziaistische Weltanschauung* w obrazkowej wersji zob. „Der Stürmer” 1923-1945, w niby intelektualnej zob. J. von Leers, np. *Juden sehen dich an*, N.S. Druck und Verlag, Berlin 1933.

9 Zob. pseudotraktat o wszechpladze: H. Esser *Die jüdische Weltpest. Judendämmerung auf dem Erdball*, Zentralverlag der NSDAP, München 1939.

10 H. Ruschning *Rozmowy z Hitlerem*, przeł. J. Hensel, R. Turczyn, Iskry, Warszawa 1984, s. 253.

Propozycje

Propagandowe hasła wzbudzały aurę wszechobecnego odoru. Wzmacniany tam, gdzie zagrażała pokusa współczucia, był korygowany, kiedy kroczył manowcami antyjudazmu. Celem takiej akcji informacyjnej była także okupowana Polska. Zamurowane getta pokazywano jako siedliska człekokształtnych. Zostali tam stłoczeni, bo roznoszą prątki chorób, trzeba ich izolować, bo propagują zarazę bolszewii. Czym jest więc getto? Zarażającą tyfusem sowiecką ekspozyturą.

Rechtot

Przyjrzyjmy się wachaczom. To nie smród stęchlizny, *Fetor judeorum*, pozostaje wart zbadania, ale ów zmysł powonienia, *olfaktorischer Sinn*. Wyczuwanie odoru po jatkach i parlamentach, po targach i uniwersytetach wymaga instynktu. Instynktu lojalnego obywatela antysemitkiej wspólnoty, wytrawnego czytelnika antysemitkich pamfletów, twórczego naśladowcy antysemitkich fascynacji. Po żmudnych praktykach powonienie zaczyna odróżniać muchomory od prawdziwków. Zlokalizowana trucizna skłania do podjęcia czynności dezynfekcyjnych. Pierwszym obowiązkiem jest sporządzenie listy proskrypcyjnej muchomorów.

Czynność wachactwa zdradza normatywny charakter. Smród stwarza stanowczy nakaz likwidacji swego źródła. Kolegium kapłańskie dokonuje egzorcyzmu w imię wspólnoty, służby higieniczne przeprowadzają konieczną dezynfekcję. Likwidacja wywahanego to obywatelski obowiązek. Świadomi swej powinności naziści, wyostrzają węch i lokalizują odór, przywracając nordyckie zapachy.

Ale spełnianiu obowiązku towarzyszy też czerpanie zagadkowej satysfakcji. Wachactwo jest pociągające. Jest nakazem wykonanym na rzecz narodu oraz nagrodą otrzymaną za swoją pracę. Smród odstręcza i fascynuje zarazem. Dwuznaczność tę widzieli dialektycy ze szkoły Frankfurckiej: „Jest to żałosna parodia spełnienia. Jako wzgardzona albo gardząca sama sobą funkcja mimetyczna dostarcza [ona] tajemnych rozkoszy”¹¹.

Narodowy socjalizm legalizował wachactwo. Fascynacja stała się teraz prawomocna. Wywachiwanie przełamało etos człowieka ograniczonego normą kultury, jednocześnie zagłuszyło tabu człowieka posiadającego poczucie wstydu. Znormalizowany w kodeksach etos traci aktualność, odczuwane w samotności tabu zostaje wyzwolone: „Można dogodzić zakazanemu popędowi, gdy nie ulega wątpliwości, że chodzi o jego wytępienie. Gdy człowiek cywilizowany zdezynfekuje zakazany odruch przez bezwzględną identyfikację z zakazaną instancją, wolno mu się tego odruchu dopuścić”¹².

Zakazany popęd znajduje ujście. Stoi poza normami oraz poza wstydem. Jak wyjaśnić ową możliwość? Że wyzwala, to oczywiste. Jest radosnym uniesieniem, ekstatyczną przyjemnością, może plugawym szczęściem? „Kto wietrzy brzydkie

¹¹ T. Adorno, M. Horkheimer *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 206.

¹² Tamże.

zapachy, aby je tępić, może dowoli naśladować węszenie, które w zapachu znajduje niezracjonalizowaną uciechę”¹³.

Zatem odkryli dialektycy jeszcze jeden związek. Wąchactwo poprzedza parsknięcie. Łamanie normy, moralnej, obyczajowej, społecznej napawa radością. Fascynacja i odraza zatracają różnice i tożsamość. Wąchanie na całego to śmiech do rozpuku. Ubawieni wąchacze, rozgrzeszeni przez nowoczesną wspólnotę – nie lekceważmy jej samozatracenia, oczyszczeni wobec staromodnej cywilizacji – bez idealizowania jej antysemityzmu, tworzą wspólnotę: „Po przekroczeniu tego progu zaczyna się królestwo śmiechu. Tak wygląda antysemicki schemat. Antysemici zbierają się, żeby świętować chwilę autorytatywnego zniesienia zakazu”¹⁴.

Tym okazuje się Zagłada – świętem zalegalizowanego wąchania, celebrą bezgranicznego śmiechu. „Tylko ta chwila czyni z nich [ubawionych wąchaczy względnie wąchających wesołków] kolektyw, konstytuuje jako wspólnotę podobnych. Ich wrzawa to zorganizowany śmiech. Im okrutniejsze oskarżenia i groźby, im większa furia, tym bardziej zniewalająca też drwina i jadowite naśladowanie”¹⁵.

Krótką teorię ludzkiego śmiechu napisał Niebuhr. Śmiech w myśli tego amerykańskiego teologa czasu optymizmu porównany został z wiarą. I wiara, i humor dotyczą ułomności ludzkiego życia. Humor – codziennych, wiara – ostatecznych. I wiara, i humor stanowią ekspresję ludzkiego ducha. Poszerzają przyziemną perspektywę o niedostępne inaczej znaczenia. Bawi na przykład pyszałek tracący równowagę na lodzie. Zawsze czuł wyższość, właśnie fika koziołka. Scena ta jednak nie zatrzymuje uwagi na sobie. Pyszałek śmieszy, nie dlatego, że znalazł się w niezręcznej sytuacji, ale dlatego, że w niezręcznym położeniu znalazł nauczkę. Niezdarność posługuje się potoczna pedagogika. Pyszałkowi zabiera dumę, człowiekowi zostawia cześć. Warunek pocucia humoru stanowi zatem życiliwe wyuczucie. Pyszałek tracący grunt pod nogami śmieszy, człowiek łamiący sobie kości już jednak wzbudza litość¹⁶.

Wychowanego w Missouri myśliciela czytał uciekający z Niemiec Fackenheim. Obaj, niepokodzeni z rozumem, ostatecznych słów szukali w Objawieniu. Poróżnił ich człowiek. Wobec optymistycznego obrazu pierwszego ze stworzeń stanęła holokaustowa kreatura zdolna do wszystkiego. Fackenheim dopisał epilog do poglądów Niebuhra. Królestwo śmiechu dialektyków staje się teraz miejscem dużych niezręczności. Nasz zabawny pyszałek, w krainie umierających ze śmiechu, musiałby skrócić kark. Pyszałkowatość zostałaby zdezynfekowana. Przetrącone kości to kara za zadzieranie nosa¹⁷.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ R. Niebuhr *Humor and faith*, w: tegoż *Discerning the signs of the time. Sermons for today and tomorrow*, Charles Scribner's Sons, New York 1946, s. 111-115.

¹⁷ E.L. Fackenheim *The Jewish return into history. Reflections in the age of Auschwitz and a new Jerusalem*, Schocken Books, New York 1976, s. 247, 271.

Granice tego optymizmu Niebuhr przesunął jeszcze dalej. Poczucie humoru miało ratować także samego pyszałka. Przed upokorzeniem chroniła go życzliwość wesołego widza. Dostał nauczkę i obiecał poprawę. Zamiast męczyć się z natrętnym wyrzutem sumienia, mógłby zaśmiać się z własnych ułomności. Te ostatecznie należą przecież do porządku objawionej wiary. W królestwie śmiechu robiono z rechotu ostateczne odniesienie. Sprawy zostają załatwione, pyszałek zostaje obśmiany. Skutecznie posłany do wszystkich diabłów¹⁸.

Jeżeli dezynfekcja szła dobrze, można było sobie ulżyć. Przestrzeń inscenizacji była wówczas nieograniczona. Wesołki miały prawo do inicjatyw, wachacze mieli pociąg do figlów. Rozkaz wyznaczał poważne zadanie do spełnienia, zabawa stanowiła nagrodę za wysiłek. Obozowa relacja księcia Radziwiłła, starego kacelnika z czerwonym winklem, opisuje taką tragifarsę. Role obsadzili, jakżeby inaczej, więźniowie Żydzi: „[Esesmani] przebrali [ich] w atrybuty karnawałowe, białe maski pierrotów i ogromne nosy z papieroplastyki, włożyli im na głowy tekturowe kapelusze napoleońskie i uzbroili w dziecinne strzelby i pałasze”¹⁹. Później poszczuli na polskich więźniów, zmuszając księcia do czynnej obrony.

Ale buchenwaldzka bitwa nie przypominała teatru. Królestwo śmiechu wysaдиło w powietrze klasyczną groteskę. Groteskową sytuację prowokują zwykle sprzeczne fragmenty. Osobno nic jeszcze nie znaczą. Havel, wytrawny kinoman, pisał: „Kiedy ktoś płacze z powodu śmieci żony, nie jest to gag. Kiedy ktoś miesza sobie koktajl, również nie jest to gag”. Sytuacja zmienia się, gdy fragmenty zostaną połączone: „Kiedy jednak Chaplin na wiadomość o śmierci żony odwraca się tyłem i ramionami jego wstrząsa łkanie, po czym odwraca się powoli przodem i okazuje się, że wcale nie płakał, lecz mieszał sobie koktajl – wtedy mamy do czynienia z gagiem”²⁰. Wachacze rechotali z innego Chaplina. Jak śmiesznie łka, powiedzieliby, rozzarowani, gdy wreszcie się odwróci. Zdezynfekowane nie mogło być zagmatwane: „Drugi etap (koktajl) dokonuje udziwnienia pierwszego (smutek)”²¹. Wachacze odrzucali wszelkie udziwnienia. Rozśmiesza to, co jednoznaczne. Bawi dosłowność podpalonej brody. Jak broda, to Żyda, jak ogień, to żywy!

Chaplin napisał później swój rozdział historii śmiechu jako słynny dyktator Hynkel. Takim sposobem zaprowadził nas niebezpiecznie blisko wodza. Ale jego Żydzi nie bawili. Masy folgowały ludycznemu gustom, wódz zachowywał kamienną twarz. Miał doskonale rozwinięty aparat zmysłowy. Masy węszyły odór, wódz nastawiał ucha. Słyszał kpiące uśmieszki na ustach Żydów komentujących toksyczne sukcesy osiągane ze szkodą Rzeszy. Demaskował śmiech i przestrzegał masy. Przestrogi takie stanowiły stałą śpiewkę – Żydzi pogrążają się w wojnie, twierdził

¹⁸ R. Niebuhr *Humor and faith*, s. 119-123.

¹⁹ K. Radziwiłł *Moje wspomnienia*, Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku, sygn. VII-647, s. 267.

²⁰ V. Havel *Anatomia gagu*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1989 nr 8-9, s. 126.

²¹ Tamże, s. 129.

Führer, gdy się zaczynała, Żydzi korzystają z wojny, dodawał Göbbels, gdy się kończyła. Uświadomiony naród otrzymywał jasne kryteria interpretacji historii. Jest czas zapowiedzi oraz czas spełnienia. Dychotomię tę odczytał obeznany z ówczesną propagandą Klemperer: „Jednym z najczęściej powtarzanych i parafrazowanych powiedzeń führera jest jego groźba, że Żydzi przestaną się śmiać. Z groźby tej zrodziło się potem równie często powtarzane stwierdzenie, że rzeczywiście przestali się śmiać”²².

Smaczkowi dodawał obiekt cynizmu Żydów. Wyśmiewali bowiem proroków, koryfeuszy nowego porządku. Ofiarą ich kpin padł sam Führer. Wszystkie te szyderstwa piętnował w słynnym przemówieniu do Reichstagu. Mówił kilka godzin, rysując mapę Europy. Czytane szybko fragmenty przeplatał chwilami uniesienia. Wydobywał wówczas głos jak ruszająca lokomotywa parę. Podkreślał także spółgłoski drżące. *Jahrre, unserrre, Rreich*. Warcząc i parszkając ogłaszał otwarcie nowego rozdziału historii ludzkości i Niemiec: „Ich śmiech był gromki, ale twierdzą, że od pewnego czasu trudno powiedzieć, żeby to oni śmiali się ostatni”²³.

Prorok wspominał także żydostwo spoza Europy. Oto tamtejsza finansjera śmiała się najgłośniej. Choć została skutecznie wywężana, żyje poza jurysdykcją wążaczy. Ale prorok zapowiada jej szybkie milczenie. Jeżeli finansjera wznieci wojnę, zamiast spowodować triumf bolszewizmu, wywoła nieuchronną zagładę Żydów. Żydzi z Ameryki zafundują zatem nieśmieszny koniec Żydom z Europy²⁴.

Reakcja zza oceanu przyszła rok później. Proroka wykipił Chaplin. Jego pierwszy dźwiękowy film parodiował Niemcy. Dyktator Hynkel używa parowozowej retoryki, Państwo Tomanii stanowi przestrzeń wążactwa. Ustęp płomiennej mowy wodza – mieszanina czkawki, parsknięć, pisku histeryczki, warkotu, końskiego rżenia, konwulsji, odruchu wymiotnego – kończy komentarz spoza kadru: „Wódz właśnie odniósł się do Żydów”. Zabawnie brzmią jego zmiany nastrojów. Gdy przechodzi od czułego opisu „*die arrrjen*” do groźnie brzmiącego opisu panoszących się „*die dżudyn*”. „*Wrrrrrrrr, die dżudyn!*” „*Oooooou die dżudn!*”²⁵.

Żydowski fryzjer, druga postać kreowana przez komika, stracił pamięć. Nie przynależą do Aryjczyków, ale przeszedł na vegetarianizm. Świadomość odzyskał w świecie Hynkela. Gdy niedługo później, po serii zabawnych wypadków, stanął na mównicy zamiast wodza, był śmiertelnie poważny. Nie szydził z oprawcy, ale mówił o nadziei. Puenta była patosem: „Do tych, którzy mnie słyszą, chcę powiedzieć: nie rozpaczajcie”²⁶.

²² V. Klemperer *Lingua Tertii Imperii. Notatnik filologa*, przeł. M. Stroińska, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto 1992, s. 167.

²³ Do posłuchania fragment (13:07): Adolf Hitler, *Rede vom der Reichstag in der Krolloper*, 30.01.1939, (http://der-fuehrer.org/Reden_Audio.htm).

²⁴ Tamże.

²⁵ Ch. Chaplin *The Great Dictator*, 1940, zwłaszcza 18. 56'-19.37'. Por. K. Brownlow, M. Kloft *The Tramp and the Dictator*, 2002.

²⁶ Ch. Chaplin *The Great Dictator*, 1h.58.58'-2.02.38'.

Pytanie, czy hollywoodzka ironia nie trywializuje wodza, zostawmy. Niebuhr nazwałby ją gorzkim śmiechem. Gorzki śmiech bywa ostatnią obroną przed klęską. Niezręczność jest znaczna, przełamanie jest nierealne. Sam śmiech jednak nie niszczy tyranii. „Jego skuteczność – poucza teolog – ogranicza się do ochrony godności niewolnika wobec pana. Dlatego wszystkie ofiary tyranii używają dowcipu, żeby uchronić zmysł osobistego szacunku”²⁷.

Wróćmy jeszcze na koniec do królestwa śmiechu. Funkcje błazna pełnił tu pewnie osławiony Göbbels, Garbitsch u Chaplina. Jego odnoszone do Żydów wypowiedzi należą do historii ironii. Specjalnością ministra było odwracanie znaczeń. Retoryczne mistrzostwo osiągnął w konstrukcjach alternatywy rozłącznej. Albo zwycięstwo Rzeszy – przestrzegał – albo powodzenie Żydów. Opisuując samobójstwa wiedeńskich Żydów, których przerażał bliski anschluss, szczerze ubawiony ośmieszał desperatów. „Przy każdym samobójcy – kpił – mamy postawić policjanta?”. Wyśmiał także statystyki: „Nieprawda, że w Wiedniu zwiększa się liczba samobójstw”. Zmienił się tylko typ samobójcy. Dotąd odbierali sobie życie Niemcy ze wstrętu wobec plugawych Żydów, teraz – Żydzi ze strachu przed nadchodzącą Rzeszą²⁸. Później było mu mniej do śmiechu. Siedząc w berlińskim bunkrze, planując własne samobójstwo, zapewne walczył z myślami. Czyżby zatem rzeczywiście na wojnie skorzystali Żydzi? Czyżby propagandowa uwaga w *Sportpalats* nie zmieniła się ironicznie w jakieś samospełniające się *Prophezeiung*? Oto wielka Rzesza upada, jacyś Żydzi zaś ocaleli. Choćby owi finansisci zza oceanu²⁹. Göbbels zachował jednak resztki poczucia humoru. Wyznał przed śmiercią: Gdybym u progu nazizmu wiedział, że nieśmiertelna Rzesza zakończy się upadkiem, ale wcześniej doprowadzi do przetrzebienia Żydów, złożoną ofertę przyjąłbym w ciemno, z radości wszedłbym do grobu. Śmiałby się nawet nad trumną. Ale czy śmiałby się ostatni?

²⁷ R. Niebuhr *Discerning the Signs...*, s. 116.

²⁸ A. Morse *While six millionns died. A chronicle American apathy*, Random House, New York 1967, s. 204. Por. E.L. Fackenheim *To mend the world. Foundations of post-holocaust Jewish thought*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 210.

²⁹ *Nun, Volk steh auf, und Sturm brich los! Rede im Berliner Sportpalast*, w: *Der steile Aufstieg*, Zentralverlag der NSDAP, Munich 1944, s. 167-204. Do posłuchania na: <http://www.archive.org/details/JosephGoebbels-Sportpalastrede>. Por. *Landmark speeches of national socialism*, ed. R.L. Bytwerk, A&M University Press, Texas, London 2008, s. 112-139.

Abstract

Piotr WEISER

Jagiellonian University (Kraków)

Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute (Warszawa)

“If it crosses the threshold, the response is laughter...” Antisemitism as sniffing out

The article suggests a peculiar interpretation of antisemitism as the ability to sniff. The production of a stench had been considered a Jewish quality for centuries. It elicited an aesthetic disgust, but enabled an identification of the enemy. Antisemites sniff out Jewish plots, and smell Jewish character. The tradition of a sensual antisemitism was perfected by Nazi ideologues. Sniffing out is thence accompanied by a belittlement of those sniffed out. Disinfection of the enemies was concluded with a burst of laughter. Legalized sniffing turns out to have caused unbridled amusement. The louder the laughter, the stronger the feeling that the killed merely resemble human beings.

Krzysztof OBREMSKI

„Styczność” jako paralogika poezji czystego nonsensu

Kłamstwa poetów nie są czym innym,
jak paralogizmami.

Emanuele Tesauro¹

Ważne jest nie to, co czemu powinno służyć, ale to,
że pomiędzy życiem, nawet tzw. życiem codziennym,
a poezją powinien istnieć związek.

Stanisław Barańczak²

Mówimy „czysty nonsens”. To znaczy jaki? Bez brudu czy zanieczyszczeń? Czymże nie został skalany? Sensem? Może jednak raczej nie o opozycję „czysty – brudny” tu chodzi, lecz o co innego: o nonsens absolutny, poza dyskusją, ponieważ niepodobna wskazać jakiegokolwiek cząstki racjonalności. Takie jego pojmowanie pozostaje sprężone z przeciwstawianiem logicznego świata rzeczywistego biegunowo mu przeciwnemu czystemu nonsensowi i już ze swej natury nielogicznej poezji z jej porównaniami czy metaforami, o oksymoronach już nie wspominając. Jednak ta logiczność świata rzeczywistego w konfrontacji z doświadczaniem go okazuje się jedynie iluzoryczną presupozycją.

¹ Cyt. za: D. Gostyńska *Koncept w poezji barokowej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1991, s. 85.

² S. Barańczak *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Puls, London 1995, s. 7.

Czysty nonsens – absurd

Absurd, nonsens, niedorzeczność to pojęcia zwykle używane zamiennie.

Leszek Kleszcz³

W słownikowym znaczeniu „pure nonsense” to swoista odmiana dowcipu: „komiczny efekt rodzi się z jawnej niedorzeczności – ze skojarzenia pojęć lub obrazów zaskakująco nielogicznego, pozbawionego motywacji, uderzającego w poczucie zdrowego rozsądku, bezinteresownie absurdalnego”⁴. Pamiętając o słownikowym statusie tego wyjaśnienia, trudno mi powstrzymać się przed tautologicznym pytaniem: ile faktycznie jest jawnej niedorzeczności w jawnej niedorzeczności? Czy niedorzeczność jest absolutnie niedorzeczna? Może jednak nawet najmniejsza dorzeczność (czymkolwiek by ją mierzyć) przynajmniej warunkuje każdą niedorzeczność? Nawet jeśli czysty nonsens jest skojarzeniem zaskakująco nielogicznym, to czyż samo skojarzenie kogokolwiek z kimkolwiek oraz czegokolwiek z czymkolwiek (plus krzyżowe warianty) jako warunku koniecznego nie wymaga chociaż części logiczności? Jeśli już nie logiczności, to przynajmniej paralogiczności? Należy mówić o braku jakiegokolwiek motywacji czy też raczej o co prawda znikomej, ale jednak jakiejś choćby mikromotywacji? Byłaby nią styczność rzeczy i słów współtworzących czysty nonsens?

Innymi słowy: czy poezja czystego nonsensu byłaby mikrosensowna na wspak? Czy już samo zwerbalizowanie niedorzeczności stałoby się początkiem procesu jej osłabiania i tym samym mikroracjonalizacji? Tak jak w grotesce? Przecież jej istotnym wyznacznikiem pozostaje między innymi absurd, którego dostrzeżenie jest uwarunkowane świadomością opozycji między porządkiem powinności a porządkiem rzeczywistości. Według George’a Santayany groteska to stan pośredni między początkowym brakiem zrozumienia przez odbiorcę nowej formy a jej ostatecznym zrozumieniem i przyswojeniem⁵. Innymi słowy, to, co jawi się jako absolutny chaos, nie jest groteskowe. Podobnie czysty nonsens – pierwotnie stan jedynie bliski zerowej sensowności ewoluuje od odrzucenia poprzez proces osławiania aż po normalizację.

Czysty nonsens i absurd bywają pojmowane wymiennie i może nawet bezrefleksyjnie⁶. Poezja czystego nonsensu została przedstawiona przez Leszka Kleszcza

³ L. Kleszcz *Pochwała absurdu*, w: *Absurd w filozofii i literaturze*, red. R. Rózanowski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1998, s. 9.

⁴ J. Sławiński *Pure nonsense*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 456.

⁵ G. Santayana *The sense of beauty. Being the outlines of aesthetic theory* (1896), ed. W.G. Holzberger, H.J. Saatkamp Jr., introd. A.C. Danto, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1988.

⁶ Por. R. Rózanowski *Absurd nasz powszedni*, w: *Absurd w filozofii i literaturze*, s. 37, 41.

cza jako przeciwny absurdowi tragicznemu absurd komiczny⁷. Zarazem w moim (przyznaję, raczej tylko intuicyjnym) przekonaniu łączy je to, że czysty nonsens i absurd są dwiema postaciami irracjonalności. Czysty nonsens, absurd komiczny i absurd tragiczny łączy irracjonalność i przeciwstawianie emocji: dwa pierwsze powinny wywoływać uśmiech, ten trzeci – uśmiech przesłonięty płaczem lub łzy bez uśmiechu.

Czymże jest nonsens jako taki? Zaprzeczeniem racjonalności:

Zdania bezzasadne, nieuzasadnione, niezrozumiałe i niedorzeczne – to różne odmiany *n o n s e n s u*. O kimś, kto by uznawał zdania nonsensowne – tj. bezzasadne, nieuzasadnione, niezrozumiałe lub niedorzeczne – zazwyczaj mówimy, że postępuje *n i e r a c j o n a l n i e*. W ten sposób zagadnienie nonsensu spleta się z zagadnieniem (nie)racjonalności.⁸

Nonsens jako materia tekstu literackiego może wydawać się tym, co najkrócej określa się jako *ignotum per ignotum*. Nie tylko mikroracjonalność bywa sporna. Nawet język potoczny (dla którego „tłem teoretycznym” jest zdrowy rozsądek)⁹ okazuje się niedostateczną determinantą, gdyż nie wszystko jest w nim logiczne: statek nie stoi na redzie portu (ponieważ nie ma nóg), prośba zwerbalizowana słowami „rzucić okiem” nie jest związana z wezwaniem do samookałeczenia się itd.

Wspólny mianownik – dawna teoria porównania i metafory¹⁰

Przenośnia nie jest fałszem, metafora ma swą prawdę tak samo, jak fikcja poetycka.

Dominique Bouhours¹¹

Teoria porównania w zestawieniu z teorią metafory może jawić się czymś bezproblemowym. Znamienne, że w *Indeksie terminów teoretycznoliterackich do Poetyki*

⁷ L. Kleszcz *Pochwała absurdu*, s. 18.

⁸ J.J. Jadacki, T. Bigaj, M. Tałasiewicz *Nonsens – nonsens empiryczny – irracjonalność*, w: *Sensy i nonsensy w nauce i filozofii*, red. M. Heller, J. Mączka, J. Urbaniec, Biblos, Tarnów 1999, s. 104-105.

⁹ Tamże, s. 113. Nie miejsce tu, by podjąć problem relacji między językiem potocznym z jego „zdrowym rozsądkiem” a logiką i jej prawami.

¹⁰ Dlaczego tylko dawna? Ponieważ – przyznaję – współczesnej teorii nie jestem w stanie ogarnąć (przed kilkunastu laty gdzieś przeczytałem, że Amerykanie wyliczyli, iż jeśli badania nad metaforą będą rozwijać się tak dynamicznie, jak w XX wieku, wówczas bodaj w 2039 roku populacja badaczy metafory przewyższy populację mieszkańców Ziemi). Zarazem dawna teoria porównania i metafory przynajmniej w dostatecznym stopniu unaocznia, że już od Arystotelesa wyraźnie została zarysowana pewna logiczność (paralogiczność) poetyckiej wypowiedzi.

¹¹ Cyt za: W. Tatarkiewicz *Estetyka nowożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967, s. 456.

Arystotelesa próżno szukać hasła „porównanie”¹², ponieważ zawiera się ono w pewnym sensie w metaforze:

Porównanie jest również rodzajem przenośni; zresztą różnica między nimi jest mała. [...] Należy je [porównania] stosować tak samo, jak się stosuje przenośnie. [...] Wszystkie zatem wyrażenia ocenione wysoko jako przenośnie, będą oczywiście również doskonałymi porównaniami, bo porównanie jest formą przenośni wymagającą rozwinięcia.¹³

Innymi słowy: o ile każda metafora (terminy „przenośnia” i „metafora” traktując wymiennie) jest zarazem porównaniem, o tyle nie każde porównanie jest przenośnią. To, co je przeciwstawia, Arystoteles zwerbalizował następująco: „Metafora zbudowana na zasadzie analogii winna natomiast [tj. przeciwnie niż porównanie] zawsze odnosić się w równym stopniu do obydwu jej jednorodnych członów”¹⁴. Stagiryta podał kilkanaście przykładów porównań. W każdym z nich można wskazać wspólny mianownik¹⁵ dla tego, co jest porównywane. Nawet „śmiało porównanie” – na przykład: „Antystenes natomiast przyrównał wychudłego Kefisodotosa do kadzidła, ponieważ sprawia ono przyjemność, gdy spalając się ginie”¹⁶ – posiada także logiczny wspólny mianownik: zmysłową przyjemność połączoną z powolnym zanikaniem jej źródła.

Arystotelesowskie relacje między porównaniem a metaforą określiłbym jako sprzężenie zwrotne. Konstytutywnym elementem obu pojęć wydaje mi się właśnie wspólny mianownik. Wszak autor *Poetyki* stwierdził: „Tworzenie dobrej metafory jest przecież równoznaczne z dostrzeganiem podobieństwa w rzeczach niepodobnych”¹⁷. Owo „podobieństwo w rzeczach niepodobnych” wydaje się właśnie tym, co określam jako wspólny mianownik. Przecież konstituujące metaforę „przeniesienie nazwy”¹⁸ jest uwarunkowane tym, że kojarzone elementy mają ze sobą tyle wspólnego, by owo przeniesienie pozostawało przynajmniej częściowo ową wspólnotą uzasadnione.

Innymi słowy: jeśli „istota zagadki jest taka, że mówiąc o tym, co rzeczywiście istnieje, łączy niemożliwości”¹⁹, to tym samym należy przyjąć, że zagadka ukazuje

¹² Arystoteles *Retoryka. Poetyka*, przekł., wstęp, oprac. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 503 (po hasle *Polityka, sztuka polityczna* następuje hasło *Postacie działające*).

¹³ Arystoteles *Retoryka*, w: tegoż *Retoryka. Poetyka*, s. 247-248.

¹⁴ Tamże, s. 248.

¹⁵ O „liczniku” (jako tematach i rematach) oraz o „mianowniku” (pojmowanym jako konotacje) pisał Jerzy Ziomek (*Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 185).

¹⁶ Arystoteles *Retoryka*, s. 248.

¹⁷ Arystoteles *Poetyka*, w: tegoż *Retoryka. Poetyka*, s. 356.

¹⁸ „Metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii” (tamże, s. 352).

¹⁹ Tamże, s. 354.

„niemożliwość” jako „możliwość”. Obie, metafora i zagadka, prowadzą do poznania, które staje się olśnieniem: te rzeczy i słowa, które dotąd (wydawałoby się) pozostają niedorzeczne, teraz (tj. po odgadnięciu poetyckiego sensu metafory czy rozwiązaniu zagadki) okazują się przynajmniej częściowo dorzeczne. To, co w powszechnym doświadczeniu i zdeterminowanej nim wyobraźni zdawało się rozłączne, teraz zostaje w pewnym zakresie połączone wspólnym mianownikiem, który jest warunkiem koniecznym połączenia tego, co wcześniej jawiło się rozłączne.

W podrozdziale *Retoryki*, zatytułowanym *Przejawy sztuczności w stylu prozaicznym*, czytamy: „[Przenośnie] mogą też być niejasne, jeśli dotyczą zbyt odległych od siebie rzeczy”²⁰. Podane przez Arystotelesa przykłady sztucznych i tym samym niestosownych metafor pozwalają przyjąć, że określenie „zbyt odległe rzeczy” znaczy: rzeczy o zbyt nikłym wspólnym mianowniku:

W koturnowym stylu tragicznym utrzymane są zaś słowa Gorgiasza, jakimi zwrócił się do jaskółki, która przelatując nad nim, skalala go swymi wydzielinami, powiedział on bowiem: „O wstyd, Filomele”. Wstyd byłby to oczywiście dla dziewczyny, gdyby to uczyniła, a nie dla jaskółki. Złajał ją więc słusznie za to, kim była, a nie za to, czym jest.²¹

Niestosowność tego wyrzutu jest zdeterminowana tym, że podmiot wypowiedzi i jej adresat są już (po przemianie Filomele w jaskółkę) „zbyt odlegli od siebie”. Jednak niedorzeczność słów Gorgiasza nie jest bynajmniej niedorzecznością absolutną. Wręcz przeciwnie, słowa wyrzutu zostały ostatecznie skierowane zarazem trafnie i nietrafnie: trafnie – gdyż do tej jaskółki, która pobrudziła Gorgiasza, nietrafnie – ponieważ do ptaka. Dla Arystotelesa z jego miarą stosowności taki wspólny mianownik nie wystarcza, by utworzyć metaforę.

O krok dalej niż Arystoteles poszedł Ciceron. Jak pisze Henrich Lausberg:

Nie ma w świecie żadnej rzeczy, której nazwy i określającego terminu nie można by użyć na oznaczenie czegoś innego; skąd bowiem tylko można wyprowadzić jakieś podobieństwo – a można zewsząd – stamtąd właśnie przeniesiony wyraz, który zawiera podobieństwo, przydaje mowie ozdoby.²²

Autor *Retoryki literackiej* stawia niejako kropkę nad „i”, stwierdzając, że do zaistnienia metafory przyczyniają się trzy stopnie podobieństwa: „podobieństwo”, „brak podobieństwa” i „przeciwieństwo”. Innymi słowy: „brak podobieństwa” i „przeciwieństwo” okazują się swoim zaprzeczeniem, tj. „podobieństwem”!

To, co jawi się jako rozdzielne, mocą metaforotwórczego skojarzenia zostaje połączone przynajmniej cząstkowym wspólnym mianownikiem. Zaś różnica między porównaniem a metaforą posiada naturę jakościową: porównanie charakteryzuje raczej bezdyskusyjne podobieństwo kojarzonych elementów, tymczasem me-

²⁰ Arystoteles *Retoryka*, s. 246.

²¹ Tamże, s. 246-247 (w mitologii greckiej Filomele, ścigana przez Tereusa, zamieniła się w jaskółkę).

²² Za: H. Lausberg *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., oprac., wstęp A. Gorzkowski, Homini, Bydgoszcz 2002, s. 558.

tafora jest „formą poniżej minimalnego zasięgu *similitudo*”²³. Porównanie określiłbym bardziej jako odtwarzanie tego, co w świecie, w sposób mniej lub bardziej oczywisty, może połączyć porównywane elementy (ich wspólny mianownik nie robi wrażenia czegoś stwarzanego siłą obrazowej inwencji). Odwrotnie metafora: w minimalnym czy niewielkim zakresie odtwarza to, czego dotąd zwykli zjadacze chleba nie dostrzegali (dlatego wywołuje wrażenie, że jest kreacją rzeczy i słów). Innymi słowy, przenośnia odtwarza głęboko ukryte związki rzeczy i słów – powierzchownie aż tak dalekich, że zwerbalizowanie owych związków wywołuje wrażenie ich stwarzania.

Cycon: „Skąd bowiem tylko można wyprowadzić
jakieś podobieństwo...”

Podobieństwo między kobietą a mężczyzną jest rzeczywiście niebagatelne – jak między błyskawicą a robaczkiem świętojańskim. I to błyska, i to błyska...

Emanuel Celler²⁴

Jego penis jest jak rura wydechowa w traktorze.

Victoria Beckham o mężu²⁵

W Homerowym opisie pojedynku Hektora z Ajasem czytamy:

Starli się znowu podobni do lwów, co żrą zdobycz surową,
Albo do jurnych odyńców niełatwych do powalenia.²⁶

Podobieństwo obydwu herosów do lwów i odyńców uzmysławia ich nadludzkie cechy, szczególnie zażartość i siłę fizyczną. Obydwa człony porównania (ludzi i zwierzęta) łączą podobieństwo, które jawi się niczym wspólny mianownik:

Hektor + Ajas	=	lwy	=	odyńce
zażartość w walce		krwiożerczość		potęga życia ²⁷

²³ Tamże, s. 462.

²⁴ Za: K. Ślęczka *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Książnica, Katowice 1999, s. 150.

²⁵ Cyt. za: „Wprost” 2008 nr 1 (01.01.2008), s. 10.

²⁶ Homer *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, wstęp i przyp. J. Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 168 (ks. VII, w. 256-257).

²⁷ Po raz pierwszy taką postać Homerowego porównania przedstawiłem w: K. Obremski *Wprowadzenie do literatury dawnej. Skrypt dla studentów filologii polskiej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2002, s. 24. Por. K. Obremski *Bitwa i polowanie w „Kronice polskiej” Anonima zwanego Gallem. Relacje świata ludzkiego ze światem zwierząt*, „Pamiętnik Literacki” 2008 z. 3, s. 6-18.

Wspólnym mianownikiem tego trójczłonowego porównania okazuje się nadludzka vitalność wyrażana zwierzęcym atakiem na wroga. Z kolei homeryckie porównanie bitwy („Krwí strumień // Spłynął na ziemię, jak bystre potoki z gór spadające”)²⁸ unaocznia siłę, z jaką tryska krew z ranionych i zabijanych ciał, oraz audiosferę bitewnego zgielku.

Inny przykład wspólnego mianownika jako paralogiki (czy nawet logiki) wypowiedzi poetyckiej – wszak można by podobne przykłady mnożyć niemal bez końca – to dwa wersy epitalamium uświetniającego ślub Bony i Zygmunta zwane-go Starym:

Nie dziw się, że tu orzeł z wężem jest złączony:
Miłość je łączy – wszystko sprząć umie jej moc.²⁹

Faktycznie, miłość szczególnie sprzyja paralogice...

Czyż w ginącym pod gruzami świątyni Samsonie można odnaleźć cokolwiek erotycznego? Jeśli nie jest się owym rekrutem, któremu wszystko z jednym tylko się kojarzy, wówczas jakakolwiek akceptowalna erotyka wydaje się wykluczona. Jednak Morsztyn-konceptysta przedstawił śmierć Samsona za pomocą obrazu erotycznej konsumpcji Jagi (*Oddana*)³⁰. Z jego wyobraźnią wszystko jest w porządku – wszak jest konceptystą i zasadność analogii między tragiczną śmiercią pogromcy Filistynów „tam i wówczas” a erotyczną konsumpcją Jagi „tu i teraz” wynika z paralogicznego wspólnego mianownika obydwu mężczyzn: jak tamten zginął pod kolumnami zwałonej przez siebie świątyni, tak ten chce „obłapić mocno marmurowe słupy” (tj. nogi Jagi), by „zatrzasnąwszy niemi, // Powalić się z tym budynkiem na ziemi”. Wbrew temu wszystkiemu, co przeciwstawia obydwu mężczyzn, łączy ich wspólny mianownik: obydwaj pragną zostać przygnieceni, powiedzmy że na własną prośbę...

Wiersz *Oddana* nakazuje ponadto zachować ostrożność w odpowiedzi na analogiczne pytanie: czy w Atlasie, z nadludzkim wysiłkiem dźwigającym kulę ziemską, znajduje się cokolwiek erotycznego? Morsztyn-konceptysta może i jest erotomanem, ale z jakąż wyobraźnią – jak Atlas dźwiga swój ciężar, tak i on:

O, jakoż bym się do tego wyścigał,
Żebym to niebo, nowy Atlas, dźwigał!
I chociażby mi z urazu lec w grobie,
Życzyłbym nosić ten Olimp na sobie,
Byle mi niebo prace odwdzięczyło
I wleźć mi na się wzajem dozwoliło;

²⁸ Homer *Iliada*, s. 100 (ks. IV, w. 451-452).

²⁹ A. Krzycki *Pieśń na wesele wspaniałego króla Zygmunta I i słynnej królowej polskiej Bony*, w: *Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470-1543*, wstęp, oprac. A. Jelicz, Glob, Szczecin 1985, s. 155.

³⁰ J.A. Morsztyn *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, PWN, Warszawa 1971, s. 169-170.

Wszak takim idą rzeczy ludzkie chodem,
Że kto był z wierzchu, bywa i pod spodem.³¹

Tyle o paralogice, miłości i porównaniu.

A metafora? Na pytanie „czy śnieg parzy?”, każdy, kto jest przy zdrowych zmysłach i posiada elementarną wiedzę o temperaturze białego puchu, odpowie przecząco. A jednak śnieg może parzyć: kiedy ogarnięty żarem miłości autor wiersza *O dziewczynie Lidii* został trafiony rzuconą przez nią śnieżką, poczuł, że „ogień się czai w głębi zmarzłych wód”. „Ogniem był śnieg”!³² To przeczące prawom fizyki zjawisko wynika z siły miłosnego żaru; wspólnym mianownikiem lodu i ognia jawi się ten, w którego rozpaloną miłością pierś trafiła śnieżka rzucona ręką Lidii.

Czy „słodczy” może być „gorzka”? Wbrew logice i elementarnemu doświadczeniu zmysłu smaku? Paralogika poezji, pojmowana tu jako zasada wywodząca się z wspólnego mianownika rzeczy i słów łączonych wbrew logice, pozwala zwerbalizować odpowiedź twierdzącą, zawartą w wierszu Georga Herberta *Gorzka słodczy*:

Panie mój czuły i srogi,
Choć kochasz – sprawiasz katusze;
W proch rzucasz – stawiasz na nogi;
Tak samo więc czynić muszę.

Chwalbą swe skargi przepełnę,
Sławić Cię będę i szlochać:
I w gorzko-słodkie dni moje
Wciąż biadać będę i kochać.³³

Ta paralogiczna „gorzka słodczy” jest uwarunkowana wspólnym mianownikiem Boga i człowieka: jak Stwórca kształtuje swe stworzenia, tak one wyrażają jego wolę, która nie respektuje praw ludzkiej logiki³⁴. Bóg i człowiek współtworzą relację sprzężenia zwrotnego: w Księdze Rodzaju Bóg jest antropocentryczny, człowiek – teocentryczny³⁵, zaś w ostatnim *Katechizmie Kościoła katolickiego* „Bóg siebie uczłowiecza, a człowiek się ubóstwia”³⁶.

³¹ Tamże, s. 174.

³² A. Krzycki *O dziewczynie Lidii*, w: *Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470-1543*, s. 190.

³³ *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, przekł., oprac., wstęp S. Barańczak, PIW, Warszawa 1991, s. 264.

³⁴ „Kuzańczyk próbował opracować nową logikę nieskończoności, w której zasada sprzeczności została zastąpiona zasadą *coincidentia oppositorum*, zbieżności jakości przeciwnych, gdy te osiągają swoje wartości graniczne” (L. Kołakowski *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, Znak, Kraków 1988, s. 150).

³⁵ Por. A. Ganoczy *Stworczy człowiek i Bóg Stwórca*, przeł. P. Pachciarek, Pax, Warszawa 1982.

³⁶ J. Tischner, J. Żakowski *Tischner czyta Katechizm*, Znak, Kraków 1996, s. 13.

„Styczność” jako wspólny mianownik śmiałej metafory

W pewnym uproszczeniu problematykę śmiałej metafory można przedstawić również jako poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, czy istnieje metafora niemożliwa. Czy metaforotwórcza moc wyobraźni poetyckiej posiada jakiekolwiek ograniczenie? Innymi słowy, czy istnieje jakiekolwiek wyzwanie, którego niepodobna zwycięsko podjąć?

Mniejsza o sam spór między Irzykowskim a Peiperem o metafory, a konkretniej, o skalę je wartościującą. Ważniejsze, że pojawiło się w nim „milczenie tyfoidalne” jako problem „sytuacji, do której ona [tj. eksperymentowana metafora] może się odnosić”:

Postaramy się ujrzeć tę metaforę sytuacyjnie. Chorą na tyfus leczy lekarz, który jest jej serdecznym przyjacielem. Postępującą chorobą przejmując się do tego stopnia, że odbija się to na jego twarzy. Przychodzi ktoś i pyta o stan chorej. Lekarz milczy. Twarz jego jest już tak zniszczona, że pytający odczuwa ją jako twarz chorą, niemal tak samo chorą, jak twarz pacjentki. Gdy potem ze wzruszeniem opisuje komuś swą wizytę w szpitalu, o strasznym milczeniu lekarza mówi: „To milczenie było też tyfoidalne”. Znaczy: było nieodłączną cechą tego tyfusu. Świadczyło o tym, że lekarz przejął się nim tak, jak gdyby się chorobą zaraził... Dokładniejsze zarysowanie sytuacji i umieszczenie tej metafory w stosownym otoczeniu słownym mogłoby jej nadać niezwykłą siłę. Nie ma takich dwu słów, które by nie miały jakiejś sytuacji, mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie. Można zebrać serię przymiotników odnoszących się na przykład do kamienia (albo do jeziora albo do gnojówki), a każdy z tych przymiotników złączony z milczeniem będzie metaforą, dla której znajdzie się sytuacja nadająca jej sens.³⁷

Ze słów tych wynika, że niczym nieograniczona moc tworzenia metafor współtworzy relację sprzężenia zwrotnego z niemożnością wykluczenia jakiejkolwiek sytuacji, nawet pozornie niewyobrażalnej. Wyobraźnia twórcy najdalszej nawet metafory nie jest bynajmniej chora, to tylko wyobraźnia czytelniczey społeczności okazuje się ograniczona. Dlatego „milczenie tyfoidalne” nie jest nonsensem! Jako nonsens byłoby jedynie dowodem niedorozwoju wyobraźni i sprzężonej z tymże niedorozwojem ograniczoności wiedzy o świecie, który jako sytuacja metaforotwórcza zaskakuje, unaoczniając wyobrażalność tego, co zdaje się niewyobrażalne.

Harald Heinrich, autor *Semantyki śmiałej metafory*³⁸, pokazał, że owa metafora jest czy przynajmniej bywa zarazem odtwarzaniem i stwarzaniem relacji między jej elementami, czego dowodzą zarówno wypowiedzi teoretyków, jak też same śmiałe metafory. Mówiąc konkretniej, owo stwarzanie metaforycznego związku to czytelnicze wrażenie, wynikające z zaskoczenia odkryciem, że świat rzeczy i świat słów

³⁷ T. Peiper *Komizm, dowcip, metafora*, w: tegoż *Tędy. Nowe usta*, przedm., kom., nota biograficzna S. Jaworski, oprac. i red. T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 294 (podkr. aut.).

³⁸ Poniższe wypowiedzi teoretyczne oraz przykłady śmiałej metafory pochodzą z: H. Weinrich *Semantyka śmiałej metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1971 z. 4, s. 101-121.

to dwa systemy naczyń połączonych, w których wszystko ze wszystkim może zostać zasadnie (tzn. paralogicznie) połączone. Ta zdawałoby się jedynie potencjalna „panspójność” jest realnym unieważnieniem logiki z jej wszystkimi prawami³⁹.

Chociaż ani Arystoteles, ani Cyceon nie zachęcali do tworzenia śmiałych przenośni, to jednak ich dwugłos – „świadcstwem bystrości umysłu jest dostrzeganie podobieństwa między rzeczami nawet bardzo odległymi”⁴⁰ i „cechą charakterystyczną wyobraźni jest przeskakiwanie [*transilire*] tego, co znajduje się pod nogami, a łączenie elementów odległych”⁴¹ – tak właśnie – jako zachęta – bywał rozumiany. Ze słów Arystotelesa wynika, że owe „nawet bardzo odległe rzeczy” łączy podobieństwo. Słowa Cyceona zaś pozwalają przyjąć, że „przeskakowanie” jest udane wówczas, kiedy przeskakująca wyobraźnia zdoła osiągnąć tego, co jest tak bardzo odległe, że jawi się przeciwieństwem tego, „co znajduje się między nogami”. Warto dodać, że to przeskakujący wybiera kierunek skoku wyobraźni i na jaką odległość go wykona.

W pierwszym manifestie surrealistów André Breton twierdził, że całkowita samowola metafor będzie dowodem najpełniejszej swobody ducha lirycznego: „Im bardziej element bezpośredniego niepodobieństwa wydaje się silny, tym bardziej trzeba go przewyciężyć, zaprzeczyć”⁴² – logika okazuje się zatem wyzwaniem dla metaforycznej paralogiki. W połowie XX wieku Hugo Friedrich stwierdził: „Nowoczesna metafora rozwiewa jednak albo niszczy analogię, nie wyraża przynależności, lecz przemocą zespala to, co rozbieżne”⁴³ – przemocą nad czym? Nad logiką czy nad zdroworozsądkowym orzekaniem o tym, co jest jeszcze zespolone, co zaś już rozbieżne? Jeśli to, co rozdzielne, zostaje jednak połączone, wówczas owa rozdzielność zostaje przewyciężona. Warunkiem koniecznym takiego przewyciężenia jest jakikolwiek wspólny mianownik elementów wrzuconych w pole działania sprzecznych (tj. odpychania i przyciągania) sił. Wrzuconych w to pole metaforotwórczą wolą poety. Co byłoby tym wspólnym mianownikiem? Jego materią są jakości, działania, stany, czynności itd., które pozostają potencjalne dopóty, dopóki nie okażą się aktualne. Staje się tak dzięki twórcom śmiałej metafory, którzy siłą poezjotwórczej woli odtwarza podobieństwa tak zaskakujące, że powstaje wrażenie, jakby „zetrknął” rozdzielne dotąd elementy.

³⁹ „O powszechnej sympatii i podobieństwie wszystkiego ze wszystkim można mówić dopiero wtedy, kiedy dodatkowo odrzuci się zasadę niesprzeczności. [...] Lecz gdzie tryumfuje zbieżność przeciwieństw, tam upada zasada tożsamości. *Tout se tient*” (U. Eco *Interpretacja i historia*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brookes-Rose *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Znak, Kraków 1996, s. 33).

⁴⁰ Arystoteles *Retoryka. Poetyka*, s. 266.

⁴¹ H. Weinrich *Semantyka śmiałej metafory*, s. 102.

⁴² Tamże, s. 103.

⁴³ Tamże, s. 102.

Jednak czy w ogóle można mówić o takiej rozdzielności? Tzw. „efekt motyla” nakazuje przyjąć, że sekwencja przyczynowo-skutkowa w świecie niepoetyckim może okazać się tak zaskakująca⁴⁴, że aż poniekąd poetycka. Tę świadomość nieskończonej wręcz sekwencji przyczynowo-skutkowej można wywieść między innymi z tego, jak Baltazar Gracjan pojmował sztukę:

Wyobrażał sobie świat jako wypełniony różnorodnymi rzeczami, między którymi zachodzą różnorodne proporcje, podobieństwa, związki. Jedne są łatwo dostrzegalne, inne ukryte. Rzeczą uczonego i artysty jest wykrywać te związki, przede wszystkim zaś ukryte, nieznanne, nowe.⁴⁵

Agudeza, pojmowana jako subtelność umysłu, była poszukiwaniem prawd głęboko ukrytych pod powszechnie znaną powierzchnią rzeczy i słów. Czy z tych prawd wyłoniłaby się najogólniejsza prawda, współcześnie znana jako „efekt motyla”?

Parasol i maszyna do szycia posiadają całkowicie odrębną realność, a postawione na stole sekcyjnym są obce sobie⁴⁶. Jednak „stykają się”, ponieważ „zetknął” je Lautrémont i owym „zetknięciem” stał się stwórcą tego, co łączy te trzy rozłączne przedmioty. Do tego przykładu śmiałej metafory dodałbym to, że milczenie i tyfus „stykają się” w sytuacji odtworzonej (zrekonstruowanej) przez Peipera, on bowiem odkrył i niejako tym samym stworzył łączący je wspólny mianownik, jakim jest jedynie ich „styczność” a „żywy grób” nie jest wyłącznie poetyckim oksymoronem, gdyż może być rozumiany dosłownie (śmierć dziecka kobiety oczekującej jego narodzin oznacza przewartościowanie tego wszystkiego, co wiąże się z początkiem i z końcem życia).

Z jednej strony twórca śmiałej metafory sprawia zatem wrażenie, że posiada moc łączenia tego, co wydaje się zbyt dalekie, by mogło zostać połączone, z drugiej zaś podziw dla jego mocy czysto wynika z niewiedzy o świecie, w którym pełno jest niewidocznych związków przyczynowo-skutkowych, oplatających go niezłym niedostrzegana sieć zależności dosłownie totalnych.

Nie miejsce tu, by wnikać w relacje między metaforą a konceptem, dlatego poprzestanę na podwójnie poniekąd klasycznym, gdyż pochodzącym z *Wykładów poetyki* Sarbiewskiego, a zwerbalizowanym przez epigramat Marcjalisa przykła-

⁴⁴ Zwany „królem chaosu” Edward N. Lorenz obrazowo mawiał, że nawet machnięcie skrzydeł motyla w Brazylii może w Teksasie wywołać tornado; z czasem dowiedziono, że analogiczna nieprzewidywalność charakteryzuje zjawiska z dziedziny hydrodynamiki, fizyki jądrowej, biologii, astrofizyki czy ekonomii. O tym, że realna sekwencja przyczynowo-skutkowa przerasta ludzką wyobraźnię, przekonuje na przykład również ostatni kryzys ekonomiczny: gdzieś od banki kredytów hipotecznych w USA do wzrostu bezrobocia w Polsce...

⁴⁵ W. Tatarkiewicz *Estetyka nowożytna*, s. 448.

⁴⁶ „Surrealiści mają poczucie tworzenia metafory dopiero, kiedy – jak Lautrémont – zgromadzą na stole sekcyjnym parasol i maszynę do szycia albo – jak André Breton, który idzie za wschodnimi wzorami – połączą w przenośni ornament architektoniczny z mastem” (H. Weinrich *Semantyka śmiałej metafory*, s. 105).

Obremski „Styczność” jako paralogika poezji czystego nonsensu

dzie niedostatku ludzkiej wiedzy o świecie i tym samym ograniczoności wyobraźni tzw. zwykłych zjadaczy chleba:

Skąd się bierze łagodność w krwiożerczym potworze?
Co za dziw? Lew twój, panie, więc oszczędzać może.⁴⁷

Otóż mimo krwiożerczej natury lwa i oczywistego, jak by się zdawało, losu zajączka kicającego przed otoczoną grzywą paszczą, szarakowi nie grozi rozszarpanie. Ponieważ lew jest własnością cesarza, od którego przejął łagodność. Dlatego epigramat Marcjalisa nie zespala bynajmniej tego, co jest tak odległe, że aż sprzeczne (krwiożerczość lwa i bezpieczeństwo zajączka kicającego przed jego paszczą), gdyż owego zespolenia już wcześniej dokonał cesarz. Koncept ten można także wpisać w to, co Pierre Reverdy sformułował jako prawo metaforyczne: „Im bardziej wzajemne związki obu rzeczywistości zbliżonych będą oddalone i trafne, tym mocniejszy będzie obraz”⁴⁸. Tak właśnie dzieje się z rzeczami i słowami w epigramacie Marcjalisa: wbrew odległości, jaka dzieli krwiożerczego lwa i bezpieczeństwo apetycznego zajączka, autor epigramatu „styka” je z łagodnością cesarza (zwyciężającą dwojaką zwierzęcą naturę: apetyt drapieżnika i strach jego ofiary), zaś przeciwieństwo lwa i zajączka zostaje zaprzeczone obrazem łagodnego drapieżnika i bezpiecznego przed jego krwiożerczą paszczą kicającego kaska. Z pewną przesadą można by powiedzieć, że tym jednym epigramatem Marcjalis zwerbalizował sugestię, jaką po wiekach sformułuje André Breton: „Im bardziej element bezpośredniego niepodobieństwa wydaje się silny, tym bardziej trzeba go przezwyciężyć, zaprzeczyć”⁴⁹. Faktycznie, łagodność cesarza przezwyciężyła przeciwieństwo grzywiastego drapieżnika i jego kicającego dania, zaprzeczając tak zdawałoby się powszechnemu prawu natury, jak to determinowane tzw. łańcuchem pokarmowym.

Paralogika poezji nonsensu: Tuwim – Barańczak⁵⁰

Julian Tuwim nonsensowną rozmowę telefoniczną z przyjacielem opatrzył następującym wyjaśnieniem: „nieistniejące sprawy i postacie przywiał nagle gorący

⁴⁷ Cyt. za: M.K. Sarbiewski *O poincie i dowcipie*, w: tegoż *Wykłady poetyki*, przekł. i oprac. S. Skimina, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN, Wrocław 1958, s. 6.

⁴⁸ H. Weinrich *Semantyka śmiałej metafory*, s. 103.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Za tym, aby Stanisława Barańczaka z *Fioletową krową* postawić w jednym szeregu z Julianem Tuwimem i Antonim Słonimskim, przemawia coś tak poniekąd bezdyskusyjnego, jak następujące słowa: „Powie ktoś, że to nie przekłady i nawet nie tak zwane «wolne przekłady», ale jakieś parafrazy lub dowolne wariacje «na kanwie» oryginału czy nawet obok kanwy? Proszę bardzo” (*Fioletowa krowa*. 333 najślawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona. *Antologia*, przekł., oprac. S. Barańczak, a5, Poznań 1993, s. 21-22).

wicher pustyni absurdu i mogliśmy przez krótką chwilę pławić się i tarzać w nagłym, nowym świecie, urągającemu wszystkiemu, co nas otacza...”⁵¹. Faktycznie, owe „sprawy i postacie”, które stały się materią „swobodnej, rzeczowym tonem prowadzonej rozmowy”, są niemal w pełni absurdalne. Jednak – paradoksalnie – tylko niemal, gdyż każdy świat na wspak odwrócony swą nonsensowną konstrukcją zawdzięcza temu, że tak czy inaczej, choćby jako przeciwieństwo, pozostaje sprzężony ze światem stojącym na nogach, nie zaś na głowie. Analogicznie rzecz się ma z absurdami świata nieliterackiego: nonsensowność tego, co jest absurdalne, pozostaje uwarunkowana sensownością tego, jak powinno być. Nawet skrajna niedorzeczność swą absolutnie absurdalną tożsamość zawdzięcza w pewnym zakresie temu, czego jest zaprzeczeniem, tj. dorzeczności, która ją konstytuuje. Każdy bezsens jest bowiem uwarunkowany świadomością sensu. Analogicznie do sposobu (powtórnie przywołam koncepcję Santayany), w jaki groteska staje się stanem pośrednim między początkowym brakiem zrozumienia przez odbiorcę nowej formy a jej ostatecznym zrozumieniem i przyswojeniem, tak wraz z upływem czasu czysty nonsens staje się coraz mniej nonsensowny poprzez „zasiedzenie się” w języku i w literaturze.

W rozmowie Tuwima z przyjacielem „cegłom przypawiono skrzydełka”, ponieważ „w ten sposób cały gmach będzie przeniesiony. Przefrunie”⁵². Pytanie o to, czy owe skrzydełka posiadają odpowiednią siłę, byłoby podobnie niedorzeczne jak to, czy takąż siłę posiadały skrzydełka Hermesa. Już niejako ahistorycznym potwierdzeniem paralogiczności tego, że „tym cegłom przypawiono skrzydełka”, jawią się dwie współczesne reklamy telewizyjne: w jednej ze skrzydełkami występuje ptasie mleczko, w drugiej zaś podpaska. W ich kontekście uskrzydłone cegły okazują się jedynie radykalnym przełamaniem monopolu ptaków i owadów na posiadanie skrzydeł.

Wiersze zawarte w antologii *Fioletowa krowa* wbrew swej niedorzeczności bywają całkiem dorzeczne. Na przykład:

- Trzej śmiałkowie „wypłynęli na morze zwykłym Sitem” i (zgodnie z paralogiką czystego nonsensu) chociaż miska *Trzech mądrali z Gotham* zatonała⁵³, to „zwykłe Sito” nie zatonało, ale (paralogicznie) „się dziko kołysało na fali”⁵⁴ – zarówno z powodu owych fal, jak i kształtu (powiedzmy) kadłuba (o co tu chodzi, wiedzą ci wszyscy, którzy przesiedli się z kajaka drewnianego na plastikowy – tzn. bez kilu); pływające sito jest tworem wyobraźni, jednak to, co sprawia, że ono pływa, już nim nie jest: sito pływa, ponieważ ma kształt łodzi, a więc to „coś”, co powoduje, że realna rzecz może pływać⁵⁵.

⁵¹ J. Tuwim *Pegaz dęba*, Czytelnik, Warszawa 1950, s. 370.

⁵² Tamże.

⁵³ *Fioletowa krowa*, s. 84.

⁵⁴ E. Lear *Dziąble*, w: tamże, s. 35.

⁵⁵ Dopowiedzenie pierwszego czytelnika tego tekstu, tj. Pawła Bohuszewicza.

Obremski „Styczność” jako paralogika poezji czystego nonsensu

- Sadzenie drzewek i *Sadzenie skrzynki pocztowej* okazują się czynnościami analogicznymi, co z żelazną paralogiką zwerbalizował John Updike⁵⁶.
- Absolutnie wręcz niedorzeczna *Historia starożytna* Arthura Guitermana⁵⁷ okazuje się mieć pewien sens, ponieważ śmiałe skojarzenie wyjątkowo odległych od siebie elementów zostaje podwójnie zracjonalizowane: po pierwsze, samym brzmieniem rymowanych nazw własnych (na przykład Rzymianie – wstrzymywanie; Persji – wersji); po drugie, jako akt samoobrony ograniczonego ludzkiego rozumu przed bezkresną wiedzą o starożytnym świecie:

No, bo jak to: cały kram
Wszczęć i zwalić na łeb – nam?!⁵⁸

Samoobrony, w której odpłacono pięknym za nadobne: starożytna faktografia, pogrążająca zrozpaczonego historyka, zostaje zdewaluowana żartobliwymi rymami poety.

Czysty nonsens a *mimesis*

W kontekście problematyki śmiałej metafory Harald Weinrich przywołał przykład pochodzący z malarstwa współczesnego: „bez wątpienia niebieskie konie świadczą o pewnej śmiałości malarza”⁵⁹. Co zaś powiedzieć – zapytam – o niebieskich żabach? Również one byłyby podobnym przykładem odwagi malarza: wszak jak konie są z założenia czarne, białe czy brązowe (ale nigdy niebieskie), tak żaby są niejako *a priori* zielone czy też zieloonopodobne. Ale nigdy niebieskie. Tymczasem niektóre faktycznie bywają (w okresie godowym) niebieskie!⁶⁰ Przykład ten uświadamia nam, że śmiałość metafory jest czy przynajmniej bywa uwarunkowana nie tylko ciasną wyobraźnią czytelników/widzów, lecz również ich ograniczoną wiedzą o świecie. Jeśli „coś” nie mieści się w wyobraźni, to nie tylko dlatego, że to „coś” jest zbyt wielkie, lecz również z tego powodu, że wyobraźnia okazuje się niedostatecznie pojemna.

Czysty nonsens niczym tlenu potrzebuje logiki, ale w postaci tak znikomej, że aż trudno o niej mówić. Tym tlenem jest aktualizowana nonsensem „styczność” kojarzonych elementów: może być ona tak znikoma, jak brzmienie słów, stanowiące podstawę nonsensownego sensu wypowiedzi (por. *Figielek* Tuwima, w którym „metafory rzeczywiste prawie na równi z metaforami rzekomymi mogą

⁵⁶ *Fioletowa krowa*, s. 61.

⁵⁷ Tamże, s. 86.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ H. Weinrich *Semantyka śmiałej metafory*, s. 110.

⁶⁰ O niebieskich żabach moczarowych i nieco mniej niebieskich w okresie godów żabach trawnych dowiedziałem się z: A. Wajrak *Żaby jak malowane*, „Gazeta Wyborcza” 2009 nr 87 (14.04.2009), s. 15 (tamże barwne zdjęcie żab niebieskich).

być przedmiotem żartu igrającego z etymologiami”)⁶¹. Tzw. stary porządek⁶² jest warunkiem koniecznym powstania i uświadomienia sobie chaosu, z kolei konieczność determinuje „styczność” inną niż ta werbalizowana wspólnym mianownikiem rzeczy i słów. „Styczność” sensu i nonsensu, współtworzących relację sprzężenia zwrotnego, które może ewoluować. Nonsens staje się mniej lub bardziej sensowny, *curiosum* powoli normalnieje, na przykład napój niegdyś (tj. dnia 1 kwietnia 1920 roku) określany jako „herbata norweska”⁶³ dziś jest bez reszty spolszczony a traktowany niemal jako element konstytuujący polską tożsamość narodową zwyczaj całowania kobiet w rękę coraz powszechniej staje się cmok-nonsensem.

Autor antologii *Fioletowa krowa* zatytułował swój wstęp adekwatnie do natury tekstów w niej zawartych: *Zamiast wstępu*. Czytamy tam:

Na czym polega tu [w wielowiekowych dziejach poezji niepoważnej w angielskim obszarze językowym] ciągłość tradycji? W największym skrócie – na tym, że podobnie jak malapropizmy bohaterów Szekspira odwołują się do naszej ukrywanej a elementarnej potrzeby dominacji nad innymi ludźmi, efekt humorystycznej poezji nonsensu polega na zaspokojeniu naszej jeszcze bardziej elementarnej, jeszcze potężniej odczuwanej i jeszcze wstydliwiej ukrywanej w oficjalnych okolicznościach potrzeby wzięcia odwetu na samym istnieniu.⁶⁴

Skąd jednak wynika owa potrzeba? Odpowiedzi szukałbym w tym, co bywa przyjmowane jako wyznacznik groteski, tj. w przeciwstawieniu dwóch porządków: tego, jak jest – temu, jak powinno być. „Potrzeba wzięcia odwetu na samym istnieniu” jest uwarunkowana świadomością napięcia pomiędzy „porządkiem powinności”

⁶¹ Por. J. Ziomek *Retoryka opisowa*, s. 167-168.

⁶² W kontekście wiersza *Manifest szalony* Tuwim napisał: „Jeżeli zwykło się mawiać, pokazując na dłoń: «prędzej mi tu włosy wyrosną», to w tym cudownym dniu przekreślenia ustalonych norm i form na dłoni rosną brwi, rzęsy, broda i wąsy. To bunt przeciwko temu, co raz na zawsze «wiadomo», co się utarło, co jutro z całą pewnością znowu się wróci i będzie nudziło swą odwiecznością: starym porządkiem. A czym jest cała poezja? Jednym wielkim krzykiem o jakieś Inaczej! Inaczej wizualnie, inaczej uczuciowo, inaczej moralnie” (J. Tuwim *Pegaz dęba*, s. 376, por. też s. 387-388).

⁶³ „W Norwegii zaprowadzono ostatnio modę podawania herbaty z cytryną. Cytrynę pokrajaną w talarki podaje się na talerzyku, a następnie wrzuca się do herbaty. Ten nowoczesny przysmak zyskał ogólny poklask skandynawskich smakoszy” (A. Słonimski, J. Tuwim *W oparach absurdu*, Iskry, Warszawa 1958, s. 27).

⁶⁴ S. Barańczak *Fioletowa krowa*, s. 20 (podkr. moje – K.O.). O istnieniu polskiej tradycji poezji niepoważnej świadczy między innymi to, że autorzy *W oparach absurdu* zawarli *Odfredzone starobajki* i *Starobajki rozkraszone* – bez bajek przez nich odczynionych jakiegokolwiek odfredzenie czy rozkraszenie byłoby wręcz niemożliwe. Inna sprawa, że główną tradycją polskiej poezji niepoważnej są romans błazeński i literatura sowizdrzalska.

a „porządkiem rzeczywistości”⁶⁵. Sponiewierany (najogólniej) światem nonsensista odpłaca mu przysłowiowym pięknym za nadobne. Nieprzypadkowo autor *Fioletowej krowy* przeciwstawił i tym samym poniekąd zrównał nonsensistę i poetę metafizycznego⁶⁶. Obydwaj mierzą się ze światem jako wyzwaniem dla ludzkiej potrzeby sensowności świata. Poeta metafizyczny („wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany”)⁶⁷ jeszcze wierzy, że trójkąt metafizyczny nie jest czarną dziurą, wieńczącą ludzkie poszukiwania wyjścia z labiryntu, jaki współtworzą Bóg, świat i człowiek. Nonsensista tej wiary nie podziela: zgłębiwszy się w „dolne rzeczy”, zrezygnowany z powodu daremności poszukiwań takiego czy innego sensu świata, jako ich efekt pokazuje czysty nonsens człowieka w świecie. Chociaż nonsensista tworzy świat stojący na głowie⁶⁸, warunkiem koniecznym odwrócenia pozostaje, niczym teza dla antytezy, świat stojący na nogach. Dla nonsensisty poszukiwania sensu świata zderzają się z ich daremnością czy najwyżej bardzo umiarkowanymi wynikami. Poszukiwania oraz ich rezultaty zderzają się zgodnie z prawami fizyki: im większa jedna siła, tym silniejsza reakcja siły przeciwnej.

Najważniejszą przesłanką, nakazującą zakwestionować pojmowanie czystego nonsensu jako zwykłe przeciwieństwo logiki czy zdrowego rozsądku, wynika stąd, że przeciwstawiona niedorzeczności dorzecznosc realnego świata bywa presupozycją, ponieważ opozycja logika świata rzeczywistego – irracjonalność czystego nonsensu swą podstawę posiada w milcząco przyjmowanym założeniu, że pierwszy człon tej opozycji jest prawdziwy, tzn. że świat charakteryzuje sens, a tymczasem nonsensista wymyśla niestworzone dotąd rzeczy. Koncentrując się na czystym nonsensie, w trybie właściwie niezauważalnym (czyli znamionym dla presupozycji) uznajemy za prawdę oczywistą to, co nią nie jest. Jeśli rzekomo logiczny świat bywa absurdalny, wówczas czysty nonsens nie może być ujmowany wyłącznie jako jego zaprzeczenie. Logika i paralogika splatają się tak, jak świat rzeczywisty i nonsensowna fikcja.

⁶⁵ „Analiza sytuacji, w których ktoś określa coś mianem «nonsensu», wskazuje na to, że miano to jest epitetem: że nonsens jest czymś niewłaściwym. [...] uznanie zdania nonsensownego jest niewłaściwe, bowiem gwałci pewną powinność, obowiązującą nas, jeśli nasze postępowanie ma być racjonalne” (J.J. Jadacki, T. Bigaj, M. Tałasiewicz *Nonsens – nonsens empiryczny – irracjonalność*, s. 106).

⁶⁶ „Nonsensistę, podobnie jak poetę metafizycznego (właściwie można by zaryzykować tezę, że nonsensista to śmieszniejszy poeta metafizyczny), interesują, przeciwnie, właśnie te problemy egzystencji, które tak czy siak są nierozwiązywalne” (S. Barańczak *Fioletowa krowa*, s. 20-21).

⁶⁷ Formuła „wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany” pochodzi z obrazu G. Bernardyna przedstawiającego Bonifaciu markiza D’Oria (własność Biblioteki Gdańskiej PAN). Za: *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, oprac. K. Mrowcewicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993 (okładka i strona tytułowa).

⁶⁸ Tamże, s. 271.

Jak więc pojmować czysty nonsens?

1. Odrzucić Platońskie rozumienie *mimesis* (tj. sztuki mimetyczne pojmowane jako lustrzane odbicie).
2. Przyjąć Arystotelesowskie rozumienie *mimesis* i faktycznie Arystotelesowską interpretację słów „Sztuka naśladuje naturę”.
3. Odrzucić znamienne dla racjonalizmu, sensualizmu i empiryzmu krytykę metaforycznego wyśłowienia⁶⁹ – uznajmy, że czysty nonsens charakteryzuje pewna paralogika, jaką jest „styczność” tych elementów, które w realnym i zdawałoby się logicznym świecie są postrzegane jako tak oddalone, że aż bezdyskusyjnie rozdzielne.
4. Docenić w czystym nonsensie nie tylko wysoce przetworzone odbicie absurdów logicznego świata, lecz także kreatywność i inwencję, gdyż jako unaocznienie „styczności” czysty nonsens nie musi być jakimkolwiek, nawet najsilniej zniekształcającym lustrem.

Platon, dla którego sztuki piękne były naśladownictwem wytworzonej przez człowieka lub naturę rzeczywistości, pojmował *mimesis* jako jej – rzeczywistości – lustrzane odbicie. Czysty nonsens takim odbiciem nie jest, ponieważ niepodobna odmówić mu statusu wytworu wyobraźni. Według Arystotelesa *mimesis* jest sugestywną kreacją – mamy więc do czynienia z całkowicie odmienną definicją. Stagiryta przyznawał sztuce prawo przekraczania granic wytyczonych przez świat. To prawo było poniekąd jej obowiązkiem. Jak przeczytamy w *Poetyce*: „Ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania”⁷⁰. Taki właśnie bywa czysty nonsens: mimo ograniczonej wiedzy i przyziemnej wyobraźni, nakazujących wątpić w to, co sprzeczne z doświadczeniem własnym czy całej ludzkości, uwodzi naszą wyobraźnię. Analogicznie do natury, sztuka także jest procesem stwarzania⁷¹ – w tym procesem stwarzania czystego nonsensu, wykreowanego przez

⁶⁹ Dyskwalifikowanie metafory najwyraźniej przejawiało się w racjonalizmie, sensualizmie i empiryzmie. Szerzej: K. Stępnik *Filozofia metafory*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988, s. 154-156.

⁷⁰ Arystoteles *Poetyka*, s. 366.

⁷¹ „Dla Arystotelesa proces mimetyczny realizujący się w sztuce jest w pewnym sensie analogiczny do procesu hylemorficznego natury. Taką właśnie myśl zawiera jego aforystyczne stwierdzenie w *Fizyce* (II, 2, 194 a): «sztuka naśladuje naturę». Nie chodzi tu bynajmniej, jak często w oderwaniu od kontekstu się interpretuje, o odtwarzanie przez sztukę podobizn wytworów natury, lecz o stosunek analogii, według której sztuka (*téchne*) na płaszczyźnie ludzkiej jawi się jako taki sam proces stwarzania przedmiotów rzeczywistości, jaki znajdujemy u podstaw wszystkiego, co stwarza natura. [...] Musimy bowiem pamiętać, że natura (*phýsis*) dla Arystotelesa nie jest światem istniejących przedmiotów rzeczywistości, lecz siłą stwarzającą oraz zasadą kierującą powstaniem i rozwojem świata” (H. Podbielski *Wstęp*, do: Arystoteles *Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. LIII).

wyobraźnię niezależnie od tego, czy odtwarza ona absurdalność świata, czy też tworzy to, czego w nim nie znajdziemy. W takim kontekście problematyka lustrzanego odbicia pozostaje kwestią co najwyżej drugorzędną. Czysty nonsens naśladuje bowiem naturę w tym znaczeniu, że jest jak ona siłą stwarzającą. Dla nonsensisty rzeczywistość z jej sensami i bezsensami to tylko w różnym stopniu przetwarzana przez jego indywidualną osobowość twórczą materia. Opisywanym przez niego światem rządzi „styczność” jako zasada jego paralogiki.

Abstract

Krzysztof OBREMSKI
Nicolaus Copernicus University (Toruń)

“Contiguity” as the paralogic of pure nonsense poetry

When we say “pure nonsense,” do we mean: stainless, uncontaminated? How should we conceive of those lacking stains? Is it sense? Perhaps the solution would be to concentrate not on the opposition between pure and contaminated, but rather – on the absolute nonsense. Such an understanding would correspond with the opposition between the logical, actual world and its opposites: pure nonsense and poetry – illogical in its very nature, with its similes and metaphors, not to mention oxymorons. And yet when one confronts the logic of the actual world with one's own experience of this very world, this logic turns out to be an illusory presupposition, because even the most nightmarish nonsense contains, at least contextually, a microrational element of sense. Sense invariably turns out to be the *sine qua non* of nonsense. Such an argument is supported by both the ancient theory of metaphor and simile, and the examples from Julian Tuwim's and Stanisław Barańczak's poetry.

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

Głowa pełna głosów.
Pesso i Dennetta koncepcje jaźni

Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden
wir erst.

Ernst Bloch

Não há normas. Todos os homens são excepções
a uma regra que não existe.

Fernando Pessoa

W szkicu zatytułowanym programowo *What is modern?* (1965) Paul de Man stwierdza, że „najlepsi nowocześni pisarze i filozofowie uczynili ludzką świadomość centrum swych zainteresowań, a język medium swojej eksploracji”¹. Oczywiście, ani pisarskie próby zgłębiania natury tożsamości, ani filozofia podmiotu nie są wynalazkami minionego stulecia, trudno jednak przeoczyć kluczową rolę, jaka przypada im od początku nowoczesności, i nie dostrzec zwrotów, będących wynikiem postępu w neurobiologii. W niniejszym szkicu, krytycznej spekulacji, chciałbym przyjrzeć się – wybierając ogląd architektoniczny, a więc upraszczający, choć, jak zakładam, nie symplifikujący – po pierwsze, jaki obraz świadomości, jaźni, ludzkiego Ja wyłania się z pism sygnowanych w ostatniej instancji nazwiskiem Fernanda Pessoa oraz, po drugie, przedstawić pokrótce, jakiego rodzaju rewolucyjne zmiany w myśleniu o powyższych fenomenach postuluje współpracu-

¹ P. de Man *Critical writings, 1953-1978*, ed. L. Waters, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, s. 143.

jący ściśle z przedstawicielami nauk przyrodniczych filozof analityczny Daniel C. Dennett. Następnie zaś spróbuję odpowiedzieć na pytanie, czy (albo: dlaczego) zestawienie intuicji i dociekań obydwu osobowości – wybitnego pisarza i doskonałego filozofa – może być pouczające.

|

Tym, co czyni z Pessoai jednego z najbardziej znaczących twórców literackich, jest dzieło, jakie pozostawił, tym zaś, co czyni z niego jednego z najbardziej tajemniczych pisarzy w historii literatury, jest heteronimia, czyli oddawanie pióra we władanie rozmaitych postaci, zamieszkujących w jego głowie. Pomiędzy rokiem 1914 a 1935 ręką Pessoai wodzili Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Frederico Reis, Alexander Search, Charles Search, Bernardo Soares, baron de Teive, António Mora, Raphael Baldaya, Charles Robert Anon, A.A. Crosse, Thomas Crosse, Jean Seul i Abílio Quaresma, by wymienić tylko najbardziej prominentnych aktorów. Niektórzy szacują ogólną ich liczbę na ponad siedemdziesiąt, nie należy jednak posługiwać się tym terminem w sposób inflacyjny, jako że często chodzi przecież o dosłownie jedno czy dwa zdania przypisane danej postaci: trudno w takim wypadku mówić o obdarzeniu jej osobowością. Faktem bezspornym jest stworzenie przez Pessoaę *ipse* co najmniej sześciu kompletnych biografii literackich twórców o odmiennych zapatrywaniach politycznych, różnych przekonaniach religijnych i odrębnych poetykach. Czym wszakże różnią się owe, jak chce Pessoa, heteronimy od pseudonimów? Zasadnicza różnica uwidacznia się na pozór w porządku funkcjonalnym: pseudonim tworzymy po to, żeby ukryć nasze Ja; heteronim po to, żeby je odsłonić. Niekoniecznie jednak: weźmy choćby Søren Kierkegaard, którego dzieła podpisywali Victor Eremita, Johannes de Silentio, Constantin Constantius, Johannes Climacus, Vigilius Haufniensis i Hilarius Buchbinder – traktujemy wszystkie te osobliwe postaci jako pseudonimy jednego myśliciela, podczas gdy sam Kierkegaard z jednej strony twierdził, że jego więź z owymi figurami jest słabsza niż więź pisarza ze stworzonymi przez siebie bohaterami, z drugiej jednak podkreślał konieczność powołania do życia każdego z nich jako wyraziciela odmiennego aspektu ewolucji jego myśli². Zatem nie byłoby nadużyciem określenie owych pseudonimów mianem heteronimów, tyle że diachronicznych.

Otóż właśnie tym, co w heteronimii zadziwia najbardziej, jest jej synchroniczność. W perspektywie diachronicznej byłaby ona zjawiskiem stosunkowo łatwym do wytłumaczenia, ponieważ oznaczałaby po prostu wyciągnięcie radykalnych konsekwencji z ogarniającego nas często poczucia zerwań i cezur w pozornej ciągłości naszej biografii (co mam wspólnego z tamtym grającym całymi popołudniami

² Por. J. Garff *Søren Kierkegaard. Biographie*, przeł. H. Zeichner, H. Schmid, dtv, München 2006. Podobnie rzecz ma się zresztą w przypadku Stendhala, którego powszechnie znane nazwisko to pseudonim, jeden z dwustu czterdziestu, Henri-Marie Beyle'a.

w piłkę chłopcem, z chłopakiem popalającym papierosy w drodze ze szkoły, z młodym mężczyzną piszącym śmieszne listy miłosne *etc.*), konsekwencji w postaci zmiany imienia i nazwiska, aby w ten sposób definitywnie przypieczętować odczuwane przez nas przeobrażenie tożsamości. Chociaż tego rodzaju ekstremizm należy do rzadkości, sam mechanizm nie budzi naszego zdziwienia. Inaczej jest, kiedy ktoś przyjmuje kilka nazwisk równocześnie, tłumacząc, że tylko w ten sposób jest w stanie oddać sprawiedliwość rozmaitym tożsamościom, jakie tłoczą się w jego umyśle. (*Notabene* rzeczownik „tożsamość”, jak poucza nas słownik, nie występuje w polszczyźnie w liczbie mnogiej – oto jak gramatyka narzuca nam pewien ogląd świata). Jesteśmy wówczas skłonni podejrzewać, że owa osoba ma problemy psychiczne, i nierzadko mamy rację; czasem wszakże zbyt prędko automatyzujemy nasze intuicyjne przekonania, przesuwając w sferę „szaleństwa” i nieobecności. Ja wszystko, co nam nie pasuje. U Pessoa zwykło się diagnozować histerię czy zaburzenia osobowości, sam zresztą na to wskazywał: „Pochodzenie mojej heteronimii wywodzi się z głębokiej skłonności do hysterii [...]. Nie jestem pewien, czy jestem tylko histerykiem, czy może raczej histero-neurastenikiem”³. Jednak niezależnie od tego, czy rzeczywiście był chory w klinicznym sensie tego słowa, chciałbym zaproponować nieco inną możliwość postrzegania fenomenu wieloosobowości.

Historia organicznego pochodzenia zjawiska heteronimii („od dzieciństwa miałem predyspozycję do stwarzania wokół siebie fikcyjnego świata, gromadzenia wokół siebie przyjaciół i znajomych, którzy nigdy nie istnieli” – tamże) oraz przebieg „dnia triumfu” (*dia triunfal*) dwudziestosześcioletniego Pessoa – czyli owego 8 marca 1914 roku, kiedy to pierwsze widome ślady swego istnienia pozostawił słynny triumwirat (czy też *uma coterie inexistente*), złożony z dwudziestopięcioletniego mistrza Alberta Caeiro, dwudziestoczteroletniego „inżyniera metafizyki” Álvaro de Campos i dwudziestosiedmioletniego klasycystycznego doktora Ricarda Reisa – opisane w słynnym dziś liście do pisarza i krytyka literackiego Adolfa Casais Monteiro z 13 stycznia 1935 roku⁴, a więc ponad dwa dziesięciolecia później, są zbyt znane, aby je ponownie opowiadać. Skupmy się zatem na wybranych aspektach owej osobowej wielokrotności.

We wspomnianym liście Pessoa zaznacza na marginesie, mając na myśli powołane do życia fikcyjne postaci, że sam nie wie dokładnie, „czy to one w rzeczywistości nie istnieją, czy też może to ja jestem tym, który nie istnieje. W tej, jak zresztą i we wszystkich innych sprawach, nie należy być nazbyt dogmatycznym” (tamże). Kilka linijek dalej pisze, że kiedy wspomina niektóre postaci, „trzeba by

³ F. Pessoa *Dokumente zur Person und ausgewählte Briefe*, hrsg., übers. G.R. Lind, Fischer, Frankfurt/M.1998, s. 162. Kolejne cytaty sygnalizuję w tekście, po skrócie D. Oryginał wg znakomitego, wzorcowo zdigitalizowanego Archiwum Pessoa (Arquivo Pessoa), dostępny jest na płycie CD (*MultiPessoa – Labirinto Multimedia*) oraz na stronie arquivopessoa.net. Jeśli nie podano inaczej, w artykule zamieszczam własny przekład.

⁴ Fragmenty tego listu w polskim przekładzie por. F. Pessoa *Do Adolfa Casais Monteiro*, przeł. E. Hrankowska-Jura, „Literatura na Świecie” 1988 nr 2, s. 266-270.

niesamowitego wysiłku”, aby przekonać go o ich nierzeczywistości. Nawet po trzydziestu latach wciąż jeszcze słyszy, czuje i widzi dawnych przyjaciół, ba, tęskni za nimi. W osobistych notatkach zatytułowanych pośmiertnie *Świadomość wielości* Pessoa napisze:

Nie wiem, kim jestem, jaką mam duszę. Kiedy mówię z całą szczerością, nie jestem pewien, z jaką szczerością mówię. Jestem w różnoraki sposób inny niż to jedno Ja, o którym nie wiem dokładnie, czy ono istnieje (jeśli jest tymi innymi). [...] Czuję się wielokrotny. Jestem jak pokój z niezliczonymi, osobliwymi lustrami, które jedną jedyną wcześniejszą rzeczywistość wykrzywiają w fałszywych odbiciach i która to rzeczywistość nie ukazuje się w końcu w żadnym z nich i ukazuje się we wszystkich.⁵

Spójrzmy jeszcze na uwagę Bernardo Soaresa, autora *Księgi niepokoju* (Pessoa nazywa go swoim semiheteronimem – *um semi-heterónimo* – ponieważ „osobowość ta nie jest moja, nie jest mi jednak także zupełnie obca, chodzi jedynie o pewne odkształcenie”; D, s. 167) – który pisze:

Stworzyłem w sobie różne osobowości. Tworzę je nieustannie. Każde z moich marzeń jest natychmiast – kiedy tylko pojawia się jako marzenie – wcielane w inną osobę i od tego momentu jest to już jej marzenie, nie moje. Aby tworzyć, zniszczyłem się. Tak się w środku uzewnętrzniłem, że istnieję w środku tylko zewnątrz. Jestem dziewiczą sceną, na której różni aktorzy odgrywają różne przedstawienia.⁶

Owo stworzenie różnych osobowości jest z kolei jedynie wyciągnięciem logicznej konsekwencji z faktu, że, jak zauważa Soares gdzie indziej,

każdy z nas to gromada rozmaitych postaci, obfitość samego siebie. Dlatego ten, kto gardzi otoczeniem, nie jest tym samym, który – w jego osobie – cieszy się tym otoczeniem albo się nim męczy. Rozległą kolonię naszego bycia zamieszkują różnego rodzaju ludzie, odmiennie myślący i czujący. Dokładnie w tej chwili, kiedy wykorzystując przerwę w pracy – uprawnioną, bo mamy dziś dzień raczej ulgowy – przelewam na papier te krótkie impresje, jestem tym, który je uważnie zapisuje; tym, który się cieszy, że nie musi teraz pracować; tym, który widzi niebo na zewnątrz, stąd niedostrzegalne; tym, który o tym wszystkim myśli; tym, który czuje, że ma zadowolone ciało i wciąż nieco chłodne dłonie. I cały ten mój świat obcych sobie postaci rzuca, jako różnorodny, lecz zwarty tłum, jeden jedyny cień – to spokojne, skupione na pisaniu ciało, którym pochylałam się, stojąc, nad wysokim biurkiem Borgesa⁷, do którego podszedłem odebrać pożyczoną ode mnie bibułę. (KN, s. 305, fr. 396).

⁵ F. Pessoa, A. Mora i in., *Die Rückkehr der Götter*, hrsg., übers. S. Dix, Fischer, Frankfurt/M. 2008, s. 7. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście po skrócie R.

⁶ F. Pessoa *Księga niepokoju*, przeł. M. Lipszyc, Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 238, fr. 299. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście po skrócie KN, podając numer strony i numer fragmentu.

⁷ Chodzi, rzecz jasna, o kolegę z pracy Soaresa, jednak Daniel Balderston, dyrektor Borges Center na Uniwersytecie w Pittsburghu, spekuluje półzartem, że Soares mógłby mieć na myśli także Jorge Luisa, który w maju i czerwcu 1924 roku spędził z rodzicami sześć tygodni w Lizbonie (por. D. Balderston *Borges and Portuguese literature*, „Variaciones Borges” 2006 no 21, s. 157-173).

O ile Fernando Pessoa był, jak sam trafnie o sobie napisał, „poetą inspirowanym filozofią” (*a poet animated by philosophy*) (D, s. 19), o tyle Daniel C. Dennett, amerykański filozof wykładający na Uniwersytecie Tufts w Medford, jest niewątpliwie, mimo złożoności poruszanych przez siebie tematów, „filozofem obdarzonym zdolnościami literackimi” (*a philosopher with poetic faculties*). Dennett to jeden z najbardziej wpływowych i, rzecz jasna, najbardziej kontrowersyjnych filozofów umysłu, czyli dyscypliny stawiającej pytania w rodzaju: Co znaczy być świadomym? Czym jest umysł i czy jest on czymś różnym od ciała? Gdzie leżą granice sztucznej świadomości? *etc.* Spróbujemy zrekonstruować pokrótce jego poglądy na jaźń, określaną także jako ego, Ja czy, niekiedy, świadomość.

„Nie twierdzę – powiada Dennett – że świadomość ludzka nie istnieje; twierdę, że nie jest tym, za co ludzie ją często biorą”⁸. Za co zaś ludzie często biorą świadomość? Kiedy w naiwny sposób próbujemy odpowiedzieć sobie na pytanie, czym bądź kim jest Ja, owo Ja, które zadaje sobie powyższe pytanie, zakładamy na ogół, że posiadamy jakiś niezależny i odrębny od ciała umysł, w ramach którego wykształca się nasza jaźń, nasza samoświadomość i osobowość. Czyniąc tak, wyznajemy, zazwyczaj o tym nie wiedząc, dualizm kartezyjski, datujący się od poczynionego przez Descartes’a rozróżnienia substancji na *res extensa*, rzecz rozciągłą, czyli byt materialny, i *res cogitans*, rzecz myślącą, czyli świadomość, jaźń, czy, jak chcą niektórzy, duszę. Czysta jaźń, kartezyjskie Ja, to nie zlokalizowana przestrzennie świadomość samego siebie, zdolna do istnienia także niezależnie od ciała. O tym, że Descartes brał tę dwoistość w sposób całkiem dosłowny, świadczą choćby znamienne słowa, jakie miał wypowiedzieć przed śmiercią: „Ça, mon âme, il faut partir” („Cóż, moja duszo, czas się rozdzielić/rozstać”).

Niektórzy wszakże, wychodząc od tej intuicyjnie przekonującej teorii jaźni, dochodzą do wniosku, że niewątpliwie *z d a j e* się ona odpowiadać rzeczywistości, ale z wielu powodów jest trudna do zaakceptowania; osobowej teorii jaźni przeciwstawiają oni, za Davidem Hume’em, wiązkową teorię jaźni (*bundle theory of the self*). Hume, podważając powszechną i *quasi*-naturalną wiarę w homogeniczną jaźń jako podmiot ludzkich przeżyć i antycypując współczesną dekonstrukcję fikcji trwałego Ja, pisze w znanym fragmencie *Traktatu o naturze ludzkiej* następujące słowa:

Co do mnie, to gdy wnikam najbardziej intymnie w to, co nazywam *m o i m j a*, to zawsze natykam się na jakąś poszczególną percepcję tę czy inną, ciepła czy chłodu, światła czy cienia, miłości czy nienawiści, przykrości czy przyjemności. Nie mogę nigdy uchwycić *m e g o j a* bez jakiejś percepcji i nie mogę nigdy postrzegać nic innego niż percepcję. Gdy moje percepcje na pewien czas znikają, jak na przykład w zdrowym śnie, to tak długo nie postrzegam *m e g o j a* i można słusznie powiedzieć, że ono nie istnieje. [...]

⁸ D.C. Dennett *Słodkie sny. Filozoficzne przeszkody na drodze do nauki o świadomości*, przekł. i wstęp M. Miłkowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 110. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście po skrócie S.

Jeżeli ktoś zastanowiwszy się poważnie i bez uprzedzeń, myśli, iż ma inne pojęcie s w e - g o j a, to, muszę wyznać, nie mogę dłużej z nim rozmawiać. Wszystko, co mu mogę przyznać, to to, że on może mieć słuszość równie dobrze jak ja i że różnimy się w sposób zasadniczy w tej sprawie. Być może jest to w jego mocy postrzegać jakąś rzecz prostą i istniejącą nieprzerwanie, którą on nazywa swoim j a, choć ja jestem pewien, że we mnie nie ma takiej rzeczy.⁹

Kogo przekonuje idea stałego Ja, ten, powiada Dennett, najczęściej wyobraża sobie umysł na kształt kartezyjańskiego kina domowego¹⁰ – jak gdyby w mojej głowie znajdowało się jakieś Ja, jakiś homunkulus, który, usadowiony w wygodnym fotelu mózgu, ogląda wewnętrzny seans urządzony przez oczy, uszy i pozostałe zmysły, i ze swojego centrum dowodzenia jest w stanie zawiadywać całym ciałem. Jednak neurobiologia i filozofia ukazują, że nasz mózg nie funkcjonuje w taki sposób, że nasze przeczucie jest błędne. Mózg składa się ze zbiorów współpracujących ze sobą neuronów, z wyspecjalizowanych modułów odpowiedzialnych za przetwarzanie określonych informacji. Żaden moduł nie przypomina jednak komputerowego procesora, czyli jednego, najważniejszego centrum przetwarzania, które moglibyśmy uznać za siedzibę naszej jaźni – takim procesorem jest raczej cały mózg. Jaźń wszakże w nim nie zamieszkuje, tylko raczej powstaje na podstawie specjalizacji świadomości (będącej z kolei epifenomenem działania sieci neuronów)¹¹. Zatem jaźń, poczucie własnego Ja, samoświadomość to korelat biologicznego działania globalnej neuronowej przestrzeni roboczej. Opisując działanie owej przestrzeni, Dennett – jako alternatywę dla klasycznego modelu kartezyjańskiego kina – proponuje model wielokrotnych szkiców (*Multiple Drafts Model*). O ile „w modelu kartezyjskim zakłada się, że istnieje w mózgu miejsce, do którego wszystkie nieświadome moduły przesyłają swoje wyniki, z których na koniec zdaje sobie sprawę publiczność” (S, s. 180), czyli postuluje się szeregową, asynchroniczną wizję działania świadomości – klatka po klatce rejestrujemy zewnętrzną rzeczywistość (wszystkimi dostępnymi kanałami), mózg poddaje ją obróbce i montażowi, a następnie wyświetla świadomości gotowy film – o tyle model wielokrotnych szkiców zakłada przetwarzanie synchroniczne, gdzie w każdej danej chwili mamy do czynienia z wieloma równoległymi zapisami, nadpisywanymi stopniowo niczym kolejne wersje artykułu krążącego pomiędzy kilkoma czytelnikami (stąd nazwa modelu)¹². Ta palimpsesto-

⁹ D. Hume *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 2005, s. 330.

¹⁰ Określenie „the Cartesian Theater” przyjęło się wprawdzie oddawać w polszczyźnie jako „teatr kartezyjański”, ale proponując inny przekład, idę tropem podsuniętym przez autora znakomitej monografii filozofa, który pisze: „Dennett is using «theater» in the American sense of a movie theater, a cinema” (D.L. Thompson *Daniel Dennett*, Continuum, London–New York 2009, s. 19).

¹¹ Por. np. S. Greenfield *The human brain*, Basic Books, New York 1997.

¹² Model ten, co Dennett szczegółowo eksplikuje, lepiej wyjaśnia pewne obserwowalne zjawiska; pomijam tu szczegółową rekonstrukcję wywodów technicznych.

wa wersja działania świadomości¹³ została opakowana niedawno w inną nośną metaforę, mianowicie „wpływów w mózgu” albo „rozgłosu mózgowego” (*cerebral celebrity*) (por. S, s. 180). Chodzi o to, że równoległe procesy konkurują ze sobą o uzyskanie dominującego wpływu. Owe procesy możemy określić mianem „maszyn joyce’owskich”, czyli maszyn generujących równoległe szeregi strumieni świadomości. Ich kontrolowanie umożliwia preinstalowany język. I tu dochodzimy do szczególnie interesującego nas punktu, to jest tworzenia samoświadomości.

Zdaniem Dennetta, umiejętność wykształcania własnego Ja należy do ludzkiego rozszerzonego fenotypu¹⁴, czyli jest zdolnością wykształconą genetycznie na drodze ewolucji, ponieważ znacznie intensyfikuje prognozę osiągnięcia sukcesu ewolucyjnego (podobnie jak tamy konstruowane przez bobry czy altanki budowane przez altannika). Sposób działania ludzkiego umysłu przypomina kolonię termitów. Patrząc na nią, intuicyjnie sądzimy, że musi być w jakiś sposób całościowo kontrolowana, podczas gdy w rzeczywistości okazuje się precyzyjnym konglomeratem pojedynczych modułów. Brak w nim, jak już zauważyliśmy, jakiegoś możliwego do wydzielania centrum, które zarządza pozostałą całością. Człowiek tym się jednak odróżnia od termita – i każdego innego zwierzęcia – że posiada język, słowa, z pomocą których nieprzerwanie tka, niczym pajak swoją sieć, własne Ja. I analogicznie do zwierząt – bobrów konstruujących tamę, ptaków wijących gniazda – czynimy to w sposób nieświadomy: „Nasze historie są snute, ale przeważnie nie my je snujemy; one snują nas. Nasza ludzka świadomość i nasza narracyjna osobowość są ich produktem, nie ich źródłem”¹⁵.

Żeby obrazowo unaocznić, w jaki sposób nasze historie snują nas samych, to jest konstruują nasze Ja, Dennett posługuje się modyfikacją zapożyczonego z fizyki pojęcia środka ciężkości. Każde ciało stałe posiada swój środek ciężkości, będący punktem przyłożenia siły wypadkowej sił ciężkości działających na po-

13 Jednym z pierwszych, którzy porównali ludzki mózg (mając na myśli to, co tutaj nazywamy świadomością) do palimpsestu, był Thomas de Quincey, który pisał w wydanym w 1850 roku dodatku do *Wyznań angielskiego opiumisty*: „Czymże innym zatem niż naturalnym i wielkim palimpsestem jest mózg ludzki? Mój mózg w każdym razie jest takim palimpsestem; takim palimpsestem, o czytelniku, jest także twój mózg. Nakładające się stale na siebie warstwy idei, obrazów i uczuć spadły na twój mózg lekko niczym światło. Każda kolejna warstwa zdawała się grzebać tamtą, która spadła poprzednio. A przecież w rzeczywistości ani jedna z nich nie została unicestwiona” (T. de Quincey *Suspiria de profundis*, czyli *dodatek do „Wyznań angielskiego opiumisty”*, w: tegoż *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, wyb. i przekł. M. Bielewicz, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 195). Myśl tę zapożyczył od niego niebawem Charles Baudelaire (por. Ch. Baudelaire *Les Paradis artificiels*, w: tegoż *Oeuvres complètes*, red. C. Pichois, t. 1, Gallimard, Paris 1975, s. 505).

14 W sensie nadanym temu pojęciu przez Richarda Dawkinsa (por. R. Dawkins *Fenotyp rozszerzony. Dalekosiężny gen*, przeł. J. Gliwicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007).

15 D.C. Dennett *Consciousness explained*, Penguin, London 1993, s. 418.

szczególne jego elementy. Objaśnijmy rzecz praktycznie: każdy z nas zna nieprzyjemne uczucie, kiedy jego stopy nieoczekiwanie tracą kontakt z podłożem (kto do diabła wyrzuca na chodnik skórę od banana?!); w czasie kilku milisekund receptory zmysłu równowagi zaczynają rejestrować i przesyłać do dalszej, nieprawdopodobnie złożonej obróbki dane, pozwalające na optymalne ustawienie środka ciężkości naszego poruszającego się ciała względem działających nań sił ciężkości. Jeśli operacja się uda, odzyskamy równowagę, jeśli nie, przewrócimy się. Środek ciężkości naszego ciała jest obiektem abstrakcyjnym („nie ma masy; nie ma koloru; nie ma w ogóle właściwości fizycznych poza czasoprzestrzenną lokalizacją”¹⁶), a jednak pozwala nam na bardzo konkretne zachowanie przestrzennej równowagi; jest pewną fikcją, aczkolwiek precyzyjnie zdefiniowaną i użyteczną. W analogiczny sposób proponuje Dennett traktować jaźń – jako abstrakcyjny obiekt, poręczną fikcję:

Fizyk interpretuje, powiedzmy, krzesło i jego zachowanie, i wymyśla teoretyczny abstrakt: środek ciężkości, nader użyteczny w predykcji zachowania krzesła w najróżniejszych warunkach. Hermeneuta czy fenomenolog – albo antropolog – przygląda się nieco bardziej skomplikowanemu zjawiskom przemieszczającym się w świecie – istotom ludzkim i zwierzętom – i ma przed sobą podobny problem interpretacji. Z teoretycznego punktu widzenia przekonujące okazuje się zorganizowanie interpretacji wokół pewnego centralnego abstraktu: każda osoba ma jaźń (oprócz środka ciężkości). W rzeczywistości musimy zakładać istnienie jaźni także dla nas samych. Teoretyczny problem autointerpretacji jest co najmniej tak trudny i ważny, jak problem interpretacji innych. (CNG, s. 238).

Jak jednak powstaje ów użyteczny abstrakt – jaźń? Otóż założmy, że wspomniane już maszyny joyce’owskie zostały ewolucyjnie zaprogramowane na tworzenie narracji, aby w ten sposób poradzić sobie z organizacją napływających informacji. Niektóre z tych narracji ulegają wzmocnieniu, inne wygaszeniu, najsilniejsza narracja próbuje podporządkować sobie wszystkie inne i „uspójnić cały materiał w jedną dobrą historię. Ta historia to nasza autobiografia” (CNG, s. 246). A nasza jaźń jest „główną postacią fikcyjną w centrum tej autobiografii”. Jaźń jest pewnym abstraktem, podobnie jak abstraktem jest środek ciężkości przedmiotu; są to w obydwu wypadkach pewne użyteczne sposoby radzenia sobie z przedmiotami albo z nami samymi. (Jak już w drugiej połowie XVIII wieku notował Georg Christoph Lichtenberg, „założenie, postulat Ja jest potrzebą praktyczną”¹⁷). W tym sensie nasze Ja to artefakt, a my wszyscy jesteśmy naturalnymi *Lebenskünstler*, artystami, których głównym dziełem jest narracja scalająca nasze życie w jedną koherentną historię.

¹⁶ D.C. Dennett *The self as a center of narrative gravity*, w: *Arguing about the mind*, ed. B. Gertler, L. Shapiro, Routledge, New York–London 2007, s. 237. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście po skrócie CNG.

¹⁷ G.Ch. Lichtenberg *Pochwała wątplenia. Bruliony i inne pisma*, wyb., przekł., wstęp i przyp. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 239.

Ujęcie Dennetta moglibyśmy określić mianem polifonicznej teorii jaźni i przeciwstawić je teorii monofonicznej. W takim rozumieniu łatwiej wytłumaczyć, że zjawisko osobowości mnogiej (*multiple personality disorder*) nie zawsze musi być zaburzeniem dysocjacyjnym (choć czasem nim oczywiście jest), lecz może być, w niektórych przypadkach, po prostu wzmocnioną postacią tego, czego doświadczamy wszyscy – że nasze narracje uszpólniają się niekiedy nie wokół jednego, lecz wokół kilku wyimaginowanych centrów. Jak pisze Ronald de Sousa, filozof z Uniwersytetu w Toronto:

Kiedy doktor Jekyll przemienia się w pana Hyde'a, otrzymujemy osobliwą i niesamowitą historię. Czy to dwóch ludzi, którzy zamieniają się miejscami w jednym ciele? Oto coś jeszcze dziwniejszego: również doktor Juggle i doktor Boggle zamieniają się miejscami w jednym ciele. A przecież są do siebie tak podobni, jak jednojajowe bliźniaki. Czytelnik się dziwi: dlaczego w takim razie w ogóle mówić, że się przemieniają? Cóż, dlaczego nie? Jeśli doktor Jekyll może przemienić się w człowieka tak od siebie różnego, jak pan Hyde, to przecież tym łatwiejsze musi być dla doktora Juggle przemienienie się w doktora Boggle, który przypomina go kubek w kubek. Trzeba przeciwnieństwa albo silnej różnicy, aby zachwiać naszą naturalną pewnością, że jednemu ciału odpowiada nie więcej niż jeden jedyny działający podmiot.¹⁸

III

Spróbujmy podsumować nasze rozważania. Fenomen heteronimii Fernanda Pessoa unaocznia nader plastycznie podsunięty przez Daniela C. Dennetta pomysł rozumienia jaźni jako narracyjnego środka ciężkości czy też – w jego wypadku – konkurencyjnych środków ciężkości. Można tu zauważyć dwie rzeczy: po pierwsze, właściwie wszyscy składamy się z mniejszej lub większej liczby heteronimów¹⁹, jednak najczęściej przegrywają one walkę o wpływy i przepadają w odmętach świadomości; jeśli nawet zdarzy się, że uda im się zyskać swoje pięć mi-

¹⁸ R. de Sousa *Rational homunculi*, w: *The identities of persons*, ed. A. Oksenberg Rorty, University of California Press, Berkeley 1976, s. 211. Cyt. za: D.R. Hofstadter, D.C. Dennett *The mind's I. Fantasies and reflections on self and soul*, Basic Books, New York: 2000, s. 231.

¹⁹ Miał rację Czesław Miłosz, pisząc: „Ten pożytek z poezji, że nam przypomina / jak trudno jest pozostać tą samą osobą, / bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza / a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą” (C. Miłosz *Ars Poetica*?, w: tegoż *Wiersze*, t. 3, Znak, Kraków 2003, s. 78). W tym samym utworze poeta pisze: „Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów, / które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków”, co zadziwiająco dobrze koresponduje z przedstawioną przez Olivera G. Selfridge'a pod koniec lat 50. (i długo niedocenianą) koncepcją mózgu jako zbioru demonów, swoistego pandemonium (por. S, s. 179). Po raz wtóry zauważamy, jak wiele współczesnych kontrintuicyjnych teorii świadomości wykazuje zdumiewające zbieżności z intuicjami licznych poetów i pisarzy.

nut, mało kto z nas ma tyle inwencji (i odwagi), żeby nadać im imiona i pozwolić tworzyć we własnym imieniu. Nie chcę zbytnio przeciążać przewodniej metafory, zaryzykowałbym jednak stwierdzenie, że „zwyčajną osobowość” należałoby wyobrażać sobie na kształt czarnej dziury, która wytwarzając bardzo silne narracyjne pole grawitacyjne, przyciąga i wchłania pozostałe Ja. Przypadek Pessoa pokazuje nam, jak być może wygląda również nasza jaźń.

Po drugie, heteronimiczność synchroniczna, by tak ją nazwać, jest niejako odwróceniem w pionie naturalnej heteronimiczności diachronicznej (którą zwykle określamy po prostu mianem rozwoju, ewolucji czy naturalnych przeobrażeń), czyli wertykalnym wariantem (albo odstępstwem od) horyzontalnej normy. Co istotne i interesujące, z ewolucją mamy wówczas do czynienia właśnie na płaszczyźnie równoczesności, lecz niekoniecznie w dłuższej perspektywie czasowej. W liście do Adolfa Casais Monteiro z 20 stycznia 1935 roku Pessoa pisze:

Pańska obserwacja, że brak u mnie tego, co można by nazwać zasadnie ewolucją, jest nadzwyczaj trafna. Są wiersze, które napisałem przed dwudziestoma laty i które – na ile mogę to ocenić – nie ustępują tym, które piszę obecnie. Nie piszę lepiej niż wówczas, wyłączając znajomość języka portugalskiego. [...] Nie rozwijam się, lecz p o d r ó ż u j ę. [...] Zmieniam osobowość, wzbogacam się (tu może zachodzi jakaś ewolucja) o zdolności stwarzania nowych osobowości [...]. Ta cecha mojej osoby wydaje mi się porównywalna nie z ewolucją, lecz z podróżą: nie wspinam się z piętra na piętro; na płaskiej, prostej płaszczyźnie przemieszczam się z miejsca na miejsce. (D, s. 170).

Odnotujmy ponadto, że heteronimie niekoniecznie trzeba uznawać, jak to się z reguły czyni, za fenomen depersonalizacji. Można ją także postrzegać jako swoistą repersonalizację, czyli przeciwdziałanie zdominowaniu osobowości przez jedną silną narrację. A zatem *drama em gente* nie musi być wcale wyrazem „braku autonomii” czy „znakami porażki”²⁰.

Zauważmy w końcu, że przypadek Pessoa mówi także co nieco o owym dziwnym zajęciu zwanym pisaniem. „Lubię mówić. A ściślej – lubię się wysławiać”, powiada Soares (KN, s. 210, fr. 259). A Pessoa pisze gdzie indziej: „Kiedy już zacząłem mówić – i pisać na maszynie, co jest dla mnie równoznaczne z mówieniem – ciężko mi się zatrzymać” (D, s. 163). Pisanie staje się tubą, wzmacniającą poszczególne strumienie narracji. Dlaczego? „Jestem w znacznej mierze prozą, którą piszę”, dopowiada Soares (KN s. 160, fr. 193), czyli jestem, o ile zdołam przelać na papier głosy zamieszkujących mą głowę tożsamości. W innym fragmencie czytamy:

Czasem, w samym środku życiowej aktywności, kiedy bez wątplenia mam równie wyraźną świadomość siebie jak wszyscy inni, opada mnie dziwne uczucie zwątpienia: nie jestem pewien, czy istnieję, dopuszczam możliwość, że jestem czymś snem, wyobrażam sobie niemal cieleśnie, że jestem postacią z powieści, przemieszczającą się na długich falach stylu pośród prawdy, kreowanej przez wybujałą narrację. Nieraz miałem okazję

²⁰ P. Hamm *Zwycięzcy w przegranej. Fernando Pessoa i Robert Walser, dwaj dalecy krewni*, przeł. A. Żychliński, „Twórczość” 2006 nr 11.

zauważyć, że pewne postaci z powieści mają dla nas taką wyrazistość, jakiej nigdy nie zdołaliby osiągnąć nasi znajomi i przyjaciele. (KN, s. 230, fr. 285)

Wielokrotne ego znajduje swój wyraz w swego rodzaju życiopowieści, w zapisanych losach postaci tak realnych, a równocześnie tak fikcyjnych, jak, dajmy na to, bohaterowie Shakespeare'a. Założmy, notuje Pessoa,

że autor tak doskonale zdepersonalizowany, jak Shakespeare, zamiast tworzyć osobowość Hamleta jako część dramatu, stworzyłby go jako zwykłą osobowość bez dramatu (*como simples personagem, sem drama*). Napisałby wówczas, można by rzec, dramat z jedną tylko osobowością, rozciągnięty i analityczny monolog. W tym wypadku nie mielibyśmy prawa szukać w tej osobowości definicji uczuć i myśli Shakespeare'a, chyba że figura ta by mu się nie udała – byłby wówczas tylko kiepskim dramaturgiem, który tu się ujawnia. Z przyczyn mających swe źródło w temperamentie [...] zaprojektowałem w sobie odrębne osobowości (*várias personagens*), różniące się między sobą i różne ode mnie, przypisując im wiersze, które nie są takie, jakie sam, z moimi ideami i uczuciami, bym napisał. (R, s. 17)

Zauważmy, że Pessoa mówi tu o swoich heteronimach literackich (*meus heterónimos literários*) niczym o bohaterach literackich, tyle tylko że o nieco zmienionej, rozszerzonej albo przemieszczonej przestrzeni działania.

Pisanie jawi się tu wyraźnie jako jedna z technik siebie, czyli procesów upodmiotowienia prowadzących do konstrukcji własnej tożsamości²¹. Stosunkowo mało wyrafinowanym intelektualnie będzie stwierdzenie, że można uczynić z niego środek samopoznania; konstatacja ta straci jednak swój pozorny brak oryginalności, kiedy dostrzeżemy, co właściwie tu znaczy. W napisanym na dwa tygodnie przed śmiercią wierszu Pessoa zapisuje piórem Ricarda Reisa:

Niezliczeni przebywają w nas;
Kiedy myślę lub czuję, nie wiem,
Kim jest ten, który myśli lub czuje.
Jestem jedynie miejscem,
W którym się czuje lub myśli.

Mam więcej niż jedną duszę.
Jest więcej ja niż ja sam.
Pomimo tego istnieję
Na wszystkie te ja obojętny.
Każe im milczeć: mówię.

Impulsy tego, co czuję
Lub nie czuję, krzyżują się
I kłócą w tym, którym jestem.

²¹ Por. M. Foucault *Techniki siebie*, w: tegoż *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, PWN, Warszawa–Wrocław 2000, s. 247-275. Podtytuł książki o Stendhalu autorstwa Krzysztofa Rutkowskiego brzmi *Dziennik wyprawy po imię* – w rzeczy samej każde pisanie jest „wyprawą po imię” (por. K. Rutkowski *Zakochany Stendhal. Dziennik wyprawy po imię, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005).

Ignoruję je. Nic nie dyktują
Temu ja, które ja znam: piszę.²²

„Nie wiem, kim jest ten, który myśli lub czuje” – jak zatem poznać samego siebie? Kim jest Fernando Pessoa? Jak pisze Antonio Tabucchi, może wręcz zrodzić się podejrzenie, że „Pessoa nigdy nie istniał, że jest wymysłem niejakiego Fernanda Pessoa, tegoż homonimicznym *alter ego* w oszałamiającym korowodzie postaci, które dzieliły życie z Fernandem”²³. W rzeczy samej, wszak Álvaro de Campos umieszcza w *Uwagach do wspomnień o moim Mistrzu Caeiro* (*Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*) wymowną obserwację: „Fernando Pessoa, ściśle rzecz biorąc, nie istnieje” (R, s. 62). Lecz także pisząc o sobie samym, zauważa: „Zaczynam się poznawać. Nie istnieje”²⁴.

Jakby rekapitułując powyższe paradoksy, Bernardo Soares zapisuje: „Poznać siebie znaczy błdzić. Wyrocznia, która powiedziała «Poznaj samego siebie», zadała pracę cięższą niż wszystkie prace Herkulesa i zagadkę bardziej zawiłą niż zagadki Sfinksa. Świadomie się nie znać – oto droga” (KN, s. 128, fr. 149). Doprawdy, oto lekcja warta zapamiętania – pisanie jako droga nie do samopoznania, lecz do uświadomienia sobie iluzoryczności wszelkiego samopoznania, które miałyby być poznaniem swego p r a w d z i e g o Ja. Moje prawdziwe Ja to tylko moja najsilniejsza narracja²⁵. I oczywiście niekoniecznie sam będę w stanie najlepiej ją zinterpretować; specjalne prerogatywy w tym względzie cofnięto autorom już dawno temu. *El desconocido de sí mismo*, nieznany samemu sobie, napisał o Pessoa Octavio Paz. Jedna z lekcji, jakich udziela Pessoa, pozwala dostrzec, że Paz opisuje raczej kondycję nas wszystkich, samym sobie nieznaną.

W jednej z recenzji *Księgi niepokoju* przeczytałem kiedyś słowa, które zdają mi się dość symptomatyczne: „[Pessoa] pisał w imieniu [...] heteronimów [...], tak skutecznie zamazując swoją prawdziwą tożsamość, że do dziś zastępy uczonych pessoalogów nie potrafili dać prawdziwego jej obrazu”²⁶. Prawdziwy obraz praw-

²² R. Reis *Niezliczeni przebywają w nas*, przeł. M. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003 nr 10/11/12, s. 63.

²³ A. Tabucchi *Wer war Fernando Pessoa?*, übers. K. Fleischanderl, Hanser, München–Wien 1992, s. 11.

²⁴ Á. de Campos *Zaczynam się poznawać*, przeł. M. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003 nr 10/11/12, s. 9.

²⁵ Podobnie myślał, zanotujmy na marginesie, Friedrich Nietzsche, kiedy pisał, że „Ja jest większością przypominających osoby sił, z których już to jedna, już to inna staje w centrum jako Ja i spogląda na inne, niczym podmiot na wpływowy i utwierdzający świat zewnętrzny. Miejsce podmiotu zmienia się skokowo” (F. Nietzsche *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, w: tegoż *Kritische Studienausgabe*, t. 9, hrsg. G. Colli, M. Montinari, dtv, München 1988, s. 211).

²⁶ Ł. Grzymisławski *Księga niepokoju Fernando Pessoa*, „Gazeta Wyborcza” 27.08.2007.

dziwej tożsamości! Uważna lektura Pessoa i Dennetta (a czytanie jest wszak rewersem pisania) powinna nam uświadomić, że ten sposób rozumienia jaźni zwozdi nas na manowce. Dzieło Fernanda Pessoa – spisane zarówno piórem, jak i życiem – może pomóc nam zachwiać naszą naturalną pewność, że „jednemu ciału odpowiada nie więcej niż jeden działający podmiot”.

Abstract

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

Adam Mickiewicz University (Poznań)

The head full of voices. Pessoa and Dennett on the self

When confronted against each other, the concept of the self based on the writings of Fernando Pessoa and the philosophical project of Daniel Dennett reveal an unexpected correspondence: when read through the prism of contemporary philosophy of mind, Pessoa's phenomenon of heteronymity makes apparent the idea, suggested by Dennett, of understanding the self as a centre of narrative gravity, or as competitive narrative centres of gravity. Viewed from the standpoint of Dennett's polyphonic theory of the self, heteronymity (that is, multiple personality disorder) appears as a reinforced, or boundary, form of the common phenomenon of narrations, which form one's self by getting constituted around not a single but several imaginary centres.

Pożegnania

„Nie o każdym śpiewają pieśń...”

Profesor Alina Witkowska
1928-2011

Była twarda. Przede wszystkim dla siebie, borykając się niemal od zawsze z wszelkimi możliwymi przeciwnościami losu. Nie skarżyła się jednak nigdy – i nie wymuszała ani współczucia, ani uznania dla własnej dzielności. Ani taryfy ulgowej – w żadnej sprawie.

Była pryncypialna, tak to się kiedyś określało, zarówno jeśli chodzi o własne poglądy polityczne, jak i sposób uprawiania zawodu historyka literatury – badacza polskiego romantyzmu. Jeśli mówimy o tej pierwszej sprawie, to zapłaciła za nią drogo: ceną był z pewnością dotkliwy ostracyzm części kolegów. Natomiast w zakresie wybranego terytorium badawczego – od filomatów po towiańczyków – uparcie, wnikliwie i mądrze poszukiwała tego, co Jej niegdysiejszy przyjaciel Ryszard Przybylski nazywał entelechią narodu. Wszakże nigdy nie traktowała literatury instrumentalnie, by – na przykład – zademonstrować biegłość w posługiwaniu się kolejnymi, zmieniającymi się przecież w ciągu półwiecza, wynalazkami metodologicznymi czy interpretacyjnymi.

Nie była aniołem. Potrafiła podnieść głos i przyłożyć, ale nigdy upokorzyć. Kierownicze funkcje – partyjne i instytucyjne – pełnione w najcięższych czasach nie przysporzyły Jej popularności, choć to Ona, by przywołać najprostszy przykład, przywróciła do pracy naszego niepokornego kolegę Janka Walca.

Imponująca była Jej aktywność zawodowa, owocująca zarówno osiągnięciem kolejnych stopni naukowych, jak licznymi – zawsze ważnymi i pięknymi – książkami własnymi, udziałem w publikacjach zbiorowych, sesjach, sympozjach i konferencjach.

W XIX wieku czuła się jak w domu; miała wielki dar rozumienia nie tylko tekstów literackich – wielkich i mniejszych – lecz także „tekstów życia”, również codziennego, i „tekstów człowieka”. A jednym z Jej najbardziej charakterystycznych narzędzi był wspaniały język, potoczny i precyzyjny, zarówno w mowie, jak i w piśmie.

Nie miała innego życia poza naukowym. Co nie znaczy, że była zapyziałą uczoną ze staroświeckich anegdot. Los dotknął Ją ułomnością, ale też wyposażył w liczne talenty i ciekawość świata. Jak na swoje ograniczenia, wiele podróżowała, znosząc z wdziękiem wszelkie trudy, na przykład podczas słynnych IBL-owskich wypraw – rzemiennym dyszlem doprawdy – na Ukrainę Słowackiego w 1979 roku czy do Mickiewiczowskiego Wilna w dziesięć lat później. Była też podróż do Kanady dobrze już starszej pani, nie mówiąc o ukochanym Paryżu. Ale najlepiej chyba czuła się w Oborach, dokąd przez wiele lat jeździła latem z całym swoim gospodarstwem domowym i naukowym.

Miała też dar rozmowy, toteż skupiała wokół siebie doborowe towarzystwo „stolikowe” – państwo Brandysowie i państwo Międzyrzeccy, natchnione poetki i sawanci chłodni znajdowali upodobanie w Jej ujmującym i inspirującym sposobie bycia. Niczym w najświetniejszym salonie.

Była nieskazitelnie elegancka. W Oborach zawsze przebierała się do obiadu i do kolacji, „po domu” nosiła się z wielką starannością. Wygoda nie szła w parze z odpuszczaniem. Jej kostiumy, sukienki i płaszcze wykonane były z najlepszych materiałów przez jedną z najbardziej wziętych warszawskich krawcowych. Uczesanie, makijaż i perfumy (szczegół arcyważny!) były w najlepszym guście. Trzymała fason.

Z tym wszystkim była świetną gospodynią. Ponad wszelkie mody i nowinki ceniła kuchnię polską i domową. Smażyła konfitury. Na ostatnią pracownianą Wigilię, w 2010 roku, własnoręcznie – do późnej nocy – tarła jarzyny do ryby po grecku, z prawdziwym oburzeniem odrzucając propozycję pomocy czy też posłużenia się – uchowaj Boże! – gotową „włoszczyzną w paski”.

Przez ostatnie lata była właściwie przykuta do łóżka, wszakże kiedy tylko czuła się lepiej, chętnie przyjmowała mnie z płoteczkami i książkami do ostatniej, jak się okazało, roboty. Z wyraźną przyjemnością popijała wtedy pomaleńku ulubione przez Mickiewicza porto. A tą robotą było hasło do Atlasu Romantycznego o Zakładzie św. Kazimierza – paryskim domu dla weteranów epoki, której też przecież poświęciła całe swoje trudne życie.

Jarosińska „Nie o każdym śpiewają pieśń...”

✱

Na cmentarzu w Otwocku nie było tłoku. Profesor Alinę Witkowską pochowano w grobie Jej matki, która osierociła 12-letnią dziewczynkę na początku wojny, w 1940 roku. Jako ostatni żegnał Zmarłą kolega z otwockiego gimnazjum. Wróciła do domu – powiedział ktoś stojący obok mnie.

„Nie każdemu stawiają pomnik...”

Izabela JAROSIŃSKA

Abstract

Izabela JAROSIŃSKA

“A song is sung not just about anyone...”

This article commemorates Professor Alina Witkowska (1928-2011), an outstanding scholar specialising in the romanticist period; former Director of the Institute for Literary Research of the Polish Academy of Sciences; merited head of the Institute's Department of Romantic Literature.

Noty o autorach

Monika Bakke, dr, adiunkt w Instytucie Filozofii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się estetyką współczesną w perspektywie posthumanistycznej, genderowej i transkulturowej, krytyką sztuki oraz studiami nad zwierzętami. Autorka książek *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (2010), *Ciało otwarte* (2000) oraz współautorka *Pleroma. Art in search of fullness* (1998). Pod jej redakcją w Polsce ukazała się *Estetyka australijskich Aborygenów* (2004), a w Holandii *Going Aerial: Air, art, architecture* (2006). Jest redaktorką „Czasu Kultury”. Kontakt: bakkemonika@yahoo.com

Dame Gillian Beer, emerytowana profesor University of Cambridge, doktor *honoris causa* m.in. University of London, Université de Paris Sorbonne, University of Oxford. Angielska literaturoznawczyni, zajmuje się przede wszystkim badaniem związków i wzajemnych wpływów szeroko rozumianej kultury naukowej i literackiej w Wielkiej Brytanii drugiej połowy XIX wieku. Autorka książek *Darwin's Plots* (1983, 2000), *George Eliot* (1986), *Arguing with the Past* (1989), *Open Fields. Science in cultural encounter* (1996), *Virginia Woolf. The common ground* (1996), redaktorka i współredaktorka wielu tomów. Obecnie przygotowuje dwie prace: *Alice in space*, dotyczącą geometrii nieeuklidesowej w książkach Lewisa Carrolla o Alicji oraz *Experimental islands* o roli wysp w literaturze i myśli wiktoriańskiej.

Tul'si Kamila Bhambry, pracuje w University of London. Urodzona w Warszawie w 1981 roku, wychowała się w Niemczech i Indiach. Studiowała literaturę angielską i francuską w Anglii i we Francji. Pracę magisterską w University of Cambridge poświęciła *Pornografii* Witolda Gombrowicza. Kontynuując badania nad twórczością tego autora, pisze pracę doktorską *Creativity and control. Towards a model of authorship in Witold Gombrowicz*.

Brian Boyd, profesor anglistyki na Uniwersytecie w Auckland w Nowej Zelandii. Zajmuje się badaniem twórczości powieściowej, w szczególności Vladimira Nabo-

kova, Lwa Tołstoja, Jane Austin i Jamesa Joyce’a. Ponadto interesuje się zagadnieniem biografizmu, relacjami między literaturą a naukami ścisłymi oraz problemem ewolucjonizmu w badaniach literackich. Najważniejsze prace: *Navokov’s Ada. The place of consciousness* (1985, wersja rozszerzona 2001), *Vladimir Nabokov. The russian years* (1990), *Vladimir Nabokov. The american years* (1991). W najbliższym czasie ukaze się tom listów Nabokova (*Letters to Véra*) opracowanych przez Boyda wspólnie z Olgą Voroniną i Dmitrijem Nabokovem oraz zbiór esejów *Stalking Nabokov. Selected Esseys* (2011). W 2009 roku opublikowana została najważniejsza, monograficzna praca Boyda poświęcona ewolucjonistycznemu rozumieniu literatury i sztuki *On the origin of stories. Evolution, cognition, and fiction*. Jej kontynuacją będą: zapowiadana na rok 2012 książka *On the end of stories. Literature and evolution* oraz praca *Verse. Universal? Adaptive? Aversive?*, na przykładzie sonetów Szekspira ukazującą wiersz z perspektywy ewolucjonistycznej.

Wacław Forajter, dr, pracownik Zakładu Historii Literatury Poromantycznej Uniwersytetu Śląskiego, krytyk. Autor książki „Zły” *Leopolda Tyrmanda jako literatura środka* (2007). Tłumacz z języka francuskiego, m.in. *Estetyki fotografii* François Soulagesa (2007). Publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „FA-arcie”, „Opcjach”, „Kresach” oraz w licznych książkach zbiorowych.

Izabela Jarosińska, w latach 1969-1993 pracowniczka Instytutu Badań Literackich PAN. Pani od polskiego. Konsul. Autorka książek: *Kuchnia polska i romantyczna* (1994), *Petersburgu...* (2006) oraz *Było i tak. Życie codzienne w Polsce w latach 1945-1989* (2009). Obecnie gospodyni domowa.

Agnieszka Kluba, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Absolwentka Wydziału Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i Studium Doktoranckiego przy Instytucie Badań Literackich PAN. Zajmuje się teorią i historią literatury XIX i XX wieku, w szczególności poezją polskiego i europejskiego modernizmu. Autorka książki *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)* (2004). Laureatka Konkursu im. Klemensa Szaniawskiego.

Mirosław Kocur, prof. na Uniwersytecie Wrocławskim. Wykładowca w Instytucie Kulturoznawstwa UW i na Wydziale Łalkarskim wrocławskiej filii PWST w Krakowie, historyk teatru, reżyser. Opublikował *Teatr antycznej Grecji* (2001), *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie* (2005) i *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich* (2010).

Krzysztof Kłosiński, prof., dyrektor Instytutu Nauk o Literaturze im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego, wykładowca w Instytucie Kultury i Komunikowania Wyższej Szkoły Psychologii Społecznej w Warszawie. Zajmuje się teorią literatury i historią literatury polskiej XIX i XX wieku. Tłumacz i edytor pism

myślicieli francuskich (Roland Barthes, Jacques Derrida), autor m.in. *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej* (1990), *Wokół „Historii maniaków”*. *Stylizacja. Brzydota. Groteska* (1992), *Eros. Dekonstrukcja. Polityka* (2000), *Poezja żalu* (2001), *W stronę inności. Rozbiory i debaty* (2006).

Krystyna Koziółek, dr, adiunkt w Zakładzie Dydaktyki Literatury Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego, prowadzi zajęcia z dydaktyki literatury i komparatystyki. Autorka książki *Czytanie z innym. Etyka, lektura, dydaktyka* (2006).

Ryszard Koziółek, prof. na Uniwersytecie Śląskim, pracownik Zakładu Historii Literatury Poromantycznej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego UŚ. Ostatnio opublikował *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy* (2009, 2010). W przygotowaniu książka *Pozytywni inaczej. Introspekcje i interpretacje* (2011).

Tomasz Markiewka, dr, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Zajmuje się teorią literatury, teorią translacji oraz twórczością Teodora Parnickiego. Wydał m.in. opracowanie *Dzienników z lat osiemdziesiątych Tadeusza Parnickiego* (2008) oraz przekład książki (wraz z Marią Korusiewicz) Arnolda Berleanta *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce* (2007).

Maciej Mroziak, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Teoretycznej i Języka Literackiego Instytutu Badań Literackich PAN. Zajmuje się przede wszystkim twórczością Władimira Nabokowa, poetyką prozy, narratologią, pograniczem językoznawstwa i teorii literatury. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Tekstualiach”, „Stylistyce”.

Krzysztof Obremski, prof., pracuje w Zakładzie Literatury Staropolskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Główne zainteresowania badawcze: nurt religijny literatury staropolskiej, sarmatyzm, teoria i praktyka retoryczna, panegiryzm, polski socrealizm. Od kilku lat zajmuje się wykorzystaniem metod współczesnej humanistyki w badaniach nad literaturą staropolską. Ostatnio opublikował pracę *Genologia i retoryka w „Księdze Psalmów”* (2010). Adres mailowy: obremski@umk.pl.

Wiesław Przybyła, dr, Pełnomocnik Rektora ds. Studiów Zdalnych Akademii Humanistyczno- Ekonomicznej w Łodzi, nauczyciel, filolog, redaktor, edytor, regionalista. Jego zainteresowania badawcze dotyczą zagadnień efektywności nauczania języka polskiego w szkole, e-learningu, literatury XIX i XX wieku. Opublikował kilkadziesiąt artykułów z zakresu literaturoznawstwa, metodyki nauczania języka polskiego, metod informatycznych w edukacji. Ostatnio wydał monografię *Stanisław Czernik. Człowiek i pisarz* (2009).

Maciej Sosnowski, dr, pracuje w Zespole do Badań nad Myślą Postsekularną Instytutu Filozofii i Socjologii PAN. Zajmuje się filozofią XIX i XX wieku. Autor książki *Pokochać dialektykę. O pojęciu miłości w filozofii spekulatywnej z nieustającym odniesieniem do Sørensa Kierkegaarda* (2011).

Piotr Śniedziewski, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Współpracuje z grupą badawczą „Littératures, Savoirs et Arts” (Université Paris-Est Marne-la-Vallée). Autor książek *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* (wyd. pol. 2008, wyd. franc. 2009), *Melancholijne spojrzenie* (2011, w druku). Tłumacz *Kuszenia świętego Antoniego* Gustave’a Flauberta (2010), współredaktor pisma „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” i prac zbiorowych, m.in. *Wokół „Pasaży” Waltera Benjamina* (2009) oraz *Histoire et fiction* (2009).

Gabriela Świtek, dr, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka University of Cambridge. Kieruje Zakładem Teorii Sztuki w IHS UW oraz działem dokumentacji sztuki współczesnej w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Zajmuje się teorią sztuki i architektury. Autorka książki *Writing on Fragments. Philosophy, architecture, and the horizons of modernity* (2009), redaktorka tomów *Awanguardia w bloku* (2009), *Zachęta 1860-2000* (2003). Kuratorka wystawy *Transfer* w Pawilonie Polonia w ramach 10. Międzynarodowej Wystawy Architektury w Wenecji (2006).

Justyna Tabaszewska, magister filozofii i filologii polskiej, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji* (2010) oraz artykułów publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”.

Paweł Tomczok, dr, pracuje w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Zainteresowania: powieści Teodora Parnickiego, narratologia, marksizm w badaniach literackich, ekonomia literatury. Kontakt: tomczok@wp.pl

Krzysztof Uniłowski, prof. na Uniwersytecie Śląskim, związany z Zakładem Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego UŚ. Autor kilku książek poświęconych przemianom polskiej literatury późnej nowoczesności oraz najnowszej prozie, m.in. *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze* (1999), *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu* (2006). Mieszka w Katowicach.

Piotr Weiser, dr, adiunkt w Instytucie Bliskiego i Dalekiego Wschodu Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Żydowskim Instytucie Historycznym. Zajmuje się an-

Noty o autorach

tropologią historii i literatury. Pisze o historii i pamięci Holokaustu, syjonizmie oraz o współczesnym Izraelu. Ostatnio wydał: *Auschwitz i Jerozolima. Pojęcie Holokaustu według Emila Fackenheim* (2010).

Marta Zielińska, prof. Instytutu Badań Literackich PAN, kierownik Pracowni Literatury Romantyzmu IBL, członek kolegium redakcyjnego „Tekstów Drugich”. Redaktorka i wydawczyni korespondencji Mickiewicza w Wydaniu Rocznicowym, współautorka *Mickiewicz. Encyklopedia* (2001). Opublikowała m.in. *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli teatr, życie i literatura* (1989, 1998), *Warszawa dziwne miasto* (1995), *Polacy, Rosjanie, romantyzm* (1998), *Inny – bliźni. Wypisy z Mickiewicza* (2004).

Arkadiusz Żychliński, dr, pracownik Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz członek zespołu Pracowni Pytań Granicznych UAM. Autor książki *Unterwegs zu einem Denker* (2006), traktującej o granicach przekładalności dyskursu filozoficznego Martina Heideggera oraz proponującej pragmatystyczną teorię przekładu. Współredaktor antologii *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki* (2010) i *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce* (2011). Zajmuje się m.in. antropologią filologiczną i filozoficzną, filozofią zwierząt oraz filozofią języka. W latach 2008-2010 stypendysta Fundacji Aleksandra von Humboldta.