

teksty

D R U G I E

Czytanie albo interpretacja?

Jan KORDYS

Spojrzenie Meduzy

Mieke BAL

Czytanie sztuki?

Michał JANUSZKIEWICZ

O interpretacji transakcyjnej

Andrzej SZAHAJ

Sila i słabość hermenutyki

Wojciech KALAGA

Pamięć, interpretacja, tożsamość

Catherine GALLAGHER

Dlaczego opowiadamy, jak nie było?

W.J.T. MITCHELL

Pismienność wizualna czy wizualność pismienna

1/2 [133-134]
2012
cena 23,000 PLN
(okładka 2012.1)

Spis treści „Teksty Drugie” 2012 nr 1/2

Anna NASIŁOWSKA

Wstęp
8 Kim jest twórca?

Jan KORDYS

Mieke BAL

Wojciech KALAGA

Michał JANUSZKIEWICZ

Andrzej SZAHAJ

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

Szkice

- 13** Spojrzenie Meduzy
39 Czytanie sztuki?
Przeł. *M. Maryl*
59 Pamięć, interpretacja, tożsamość
74 Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej
87 Siła i słabość hermenutyki
95 Instynkt narracyjny. Różnica antropologiczna w ujęciu filologicznym

Przemysław ROJEK

Marek PIENIAŻEK

Jacek GUTOROW

Roztrząsania i rozbiory

- 113** Eklektyk, eklezjasta
125 Beckett pod bezpiecznikiem
modernistycznych doktryn, czyli doskonały
model podmiotu nowoczesnego
132 Sen o Księdze

Catherine GALLAGHER

W.J.T. MITCHELL

Prezentacje

- 138** Dlaczego opowiadamy, jak nie było?
Przeł. *T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik*
153 Piśmienność wizualna czy wizualność
piśmienna
Przeł. *K. Charewicz*

Michalina KMIECIK

4

Jerzy KANDZIORA

Interpretacje

- 164** Surrealizm a aleatoryzm. Przypadek
Trois poèmes d'Henri Michaux
Witolda Lutosławskiego
176 Trzy pamflety Stanisława Barańczaka

Agnieszka GONDOR-WIERCIOCH	193	Transkulturowe rekonstrukcje historii – <i>Umiłowana</i> Toni Morrison i <i>The plague of doves</i> Louise Erdrich
Katarzyna BOJARSKA	205	Aby Warburg, na jakiego zasłużyliśmy
Patrycja CEMBRZYŃSKA	215	Zbigniew Sałaj – język w drewnie

Dociekania

Magdalena RUTA	227	„Cóż winna jest ziemia, [...] że ciemne upiory są tutaj nieśmiertelne [...]?” Polacy w powojennej literaturze jidysz (1945-1968)
Magda Sara SZWABOWICZ	242	Literatura polska w zwierciadle hebrajsko-języcznej krytyki literackiej
Piotr WEISER	255	„Co raz stało się rzeczywistością, zawsze pozostanie możliwe...”. Śmierć według Nussbauma z przypisem do Bruegla
Agnieszka JAGODZIŃSKA	267	Zaklinanie rzeczywistości. W kręgu uniwersalistycznych projektów Ludwika L. Zamenhofs

Opinie

Tomasz MARKIEWKA	280	Literatura, rzeczywistość, interpretacja
Karina JARZYŃSKA	294	Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznanie wstępne)
Katarzyna SZEWCZYK-HAAKE	308	Co z nami się stanie albo o co Józef Wittlin mógłby zapytać Rainera M. Rilkego

Komentarze

Kazimierz BARTOSZYŃSKI	319	Karol Irzykowski – teoretyk języka poezji. Na marginesie książki Henryka Markiewicza pt. <i>Czytanie Irzykowskiego</i> (2011)
-------------------------------	------------	---

Index of Content „Teksty Drugie” 2012 no 1/2

Anna NASIŁOWSKA

Jan KORDYS
Mieke BAL

Wojciech KALAGA
Michał JANUSZKIEWICZ

Andrzej SZAHAJ
Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

Przemysław ROJEK
Marek PIENIAŻEK

Jacek GUTOROW

Catherine GALLAGHER

W.J.T. MITCHELL

Michalina KMIECIK

Jerzy KANDZIORA

Foreword

8 Who is the author?

Essays

- 13** Medusa's gaze
39 Reading art?
Trans. *M. Maryl*
59 Memory, interpretation, identity
74 Reading into the text. On transactional interpretation
87 Strength and weakness of hermeneutics
95 Narrative instinct. Anthropological difference in the philological framework

Discussions and analyses

- 113** The Eclectic, the Ecclesiastes
125 Beckett under the safety device of Modernist doctrines, or a perfect model of modern subject
132 Dream of a Book

Presentations

- 138** Telling it like it wasn't
Trans. *T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik*
153 Visual literacy or literary visualcy?
Trans. *K. Charewicz*

Interpretations

- 164** Surrealism vs. aleatoric music. A case of *Trois poèmes d'Henri Michaux* by Witold Lutosławski
176 Three pamphlets by Stanisław Barańczak

Agnieszka GONDOR-WIERCIOCH	193	Transcultural reconstructions of history – Toni Morrison's <i>Beloved</i> and Louise Erdrich's <i>The plague of doves</i> .
Katarzyna BOJARSKA	205	Aby Warburg we deserve
Patrycja CEMBRZYŃSKA	215	Zbigniew Sałaj – a language in a woodshed

Magdalena RUTA	227	"It is not the land's fault [...] that the dark demons seem immortal here". Polish people in postwar Yiddish literature (1945-1968)
Magda Sara SZWABOWICZ	242	Polish literature in the mirror of the Hebrew literary criticism
Piotr WEISER	255	"What has once become reality, will always remain possible...". Death according to Nussbaum with a footnote to Bruegel
Agnieszka JAGODZIŃSKA	267	Enchanting the reality. On the universalist projects of Ludwik L. Zamenhof

Investigations

Tomasz MARKIEWKA	280	Literature, reality, interpretation
Karina JARZYŃSKA	294	Post-secularism – a challenge for theory and history of literature
Katarzyna SZEWCZYK-HAAKE	308	What will come of us, or what could Józef Wittlin ask Rainer M. Rilke about

Opinions

Kazimierz BARTOSZYŃSKI	319	Karol Irzykowski – the theoretician of poetic language. On the margin of Henryk Markiewicz's book <i>Czytanie Irzykowskiego</i> (2011)
-------------------------------	------------	--

Commentaries

330	Authors' biographical notes
------------	-----------------------------

Kim jest twórca?

Dość gruby numer, otwierający 22 rocznik naszego pisma, ułożył się wokół problemów klasycznych. Hermeneutyka, narracja, interpretacja, pamięć, a także odwołania do muzyki, malarstwa i historii sztuki. Wielkie nazwiska, wieczne problemy, które nigdy nie zostaną ostatecznie zamknięte. Zajmowanie się nimi angażuje mocno zmysł etyczny i ujawnia dramatyczne często napięcia postaw i wartości, dominuje jednak ton spokoju, dystans wobec doraźności i długa perspektywa czasowa. To dobrze, zdarzało się, że można było dostać zadyszki, gdy metodologie zmieniały się w zawrotnym tempie.

Nie wydaje się jednak, byśmy żyli w spokojnych czasach, raczej w tych ciekawych. Jednym z gorących tematów początku 2012 roku w Polsce okazały się prawa autorskie. Z kilku powodów, między innymi sporu o międzynarodową umowę handlową ACTA dotyczącą „zwalczania obrotu towarami podrobionymi” oraz zapowiedzi likwidacji specjalnego opodatkowania, czyli możliwości odliczenia ryczałtowych kosztów uzyskania dla twórców. Obie te sprawy pozornie niewiele mają wspólnego. Zapowiedź mniej korzystnych przepisów podatkowych powstała jako reakcja na kryzys ekonomiczny, którego oczywiście nie rozwiąże, choć niewątpliwie dotknie grupę twórców, a przynajmniej niektórym skomplikuje życie. Tymczasem spór wokół ACTA przeniósł się na ulice i dotyczył nie butów czy spodni produkowanych masowo w Azji i bezprawnie opatrzonych metkami firmowymi lub imitującymi je wszywkami, ale głównie możliwości ściągania z Internetu piosenek i filmów, na czym traci show biznes i branża filmowa. I w tym momencie problem praw autorskich pojawił się na polskich ulicach, bynajmniej nie w wersji wysokoartystycznej, związanej z samymi twórcami, ale jako prawo wielkich koncernów do zysków z handlu. W umowie ACTA nie chodzi wprost o prawa autorskie, ale o prawa pośredników – firm fonograficznych i dystrybucyjnych. Dzięki nowym technologiom, umożliwiającym łatwe kopiowanie, przedmiot materialny, taki jak płyta CD, przestał być potrzebny jako nośnik. W związku z tym akt wejścia do posiadania nie wymaga pośrednictwa sklepu, stał się prosty i banalny jak kliknięcie myszką. Literatury dotyczy to o tyle, że książka papierowa nie jest obecnie niezbędna i jedyną formą reprodukcji, choć od czasów średnio-wiecznych kodeksów rozwój literatury związany jest z kulturą książki, najpierw przepisywanej ręcznie, następnie – po wynalazku Gutenberga – drukowanej.

Jak naucza McLuhan, zmiana nośnika z całą pewnością nie będzie obojętna dla sposobu funkcjonowania literatury, jej zawartości i treści. Ten problem trzeba jednak zostawić na osobne okazje; na razie wyłonił się wspólny mianownik ACTA i nowego opodatkowania: twórcy trudniej będzie liczyć na jakikolwiek dochód. Jego dzieło może być kopiowane i powielane bez trudu. I to już nie jest pieśń przyszłości. Najwygodniej będzie mi wytłumaczyć to na własnym przykładzie jako autorki; sprawy te są bowiem traktowane jako poufne, więc trudne do publicznej dyskusji. Moje dwie syntezy historycznoliterackie są dostępne w serwisie „chomikuj.pl”, wystarczy kliknąć i zapłacić sms-em. Serwis jest nielegalny, nie respektuje prawa autorskiego, firma jest ponoć zarejestrowana na Cyprze. Mój stosunek do tej sprawy jest złożony. Po pierwsze, książki widać były warte tego, aby je zeskanować, i to nie jest mi obojętne. Po drugie, mam nadzieję, że ściągający je studenci czegoś się nauczą i to uważam za poważny, acz niematerialny i nieosobisty, ale istotny zysk. A po trzecie, legalny wydawca zrobił wszystko, by wraz ze sztabem prawników maksymalnie skomplikować umowy autorskie, po czym interpretuje je zawsze na niekorzyść autora. Poza tym pieniądze, jakie tu wchodziłyby w grę, są z punktu widzenia wielkiej firmy małe, ani nie przyłożyli się więc do dystrybucji książek, ani nie spowodowali ich usunięcia z nielegalnego serwisu, a ja nie będę podsuwać im tego pomysłu, bo nie chodzi mi o zablokowanie dostępu do mojej pracy. Oczywiście, protestujący przeciwko ACTA są za wolnym dostępem do wszelkich dóbr intelektualnych, domagają się, aby znalazły się one w domenie publicznej i były dla wszystkich – jak woda i powietrze. Bardzo romantyczna idea i w zasadzie ją popieram.

Pozycja prawa autorskiego jest słaba. Wobec wydawcy autor jest prywatną osobą, która stoi u początku całego łańcucha pokarmowego, który musi się wyżywić, a jest długi, gdyż składa się z firmy wydawniczej, drukarzy, dystrybutorów i księgarzy. Powstała wręcz tendencja, aby rezygnować z podpisywania umów autorskich, podsuwając umowę handlową, co daje równość stron i rzekomo „jest nowocześniejsze”. W praktyce oznacza to niebezpieczeństwo obciążenia autora kosztami wycofania z księgarni niesprzedanych egzemplarzy. Fakt taki niedawno się zdarzył, pewien znany autor dostał do zapłacenia dość wysoki rachunek za swoją powieść, której nakład nie sprzedał się do końca. Było to we-

Wstęp

zwanie z terminem 7 dni i zagrożeniem przymusową egzekucją w razie niedotrzymania daty. Pozycja wydawców także jest słaba, rynek książki w Polsce wymyka się prawom logiki i nie działa tak, jak to przedstawiali zwolennicy liberalizmu ekonomicznego w czasie transformacji ustrojowej, wylaniając towar dobry, a odsiewając produkty wadliwe. W pewnych sytuacjach zachowuje się wręcz przeciwnie, premiując szmirę. Dodatkowo, rynek książki dewastowany jest przez zatory płatnicze, narażony na dekoniunkturę w czasie kryzysu i w tej sytuacji stoi przed nowym wyzwaniem czy wręcz progiem technologicznym w związku z technologiami cyfrowymi i żądaniem romantyków, domagających się na ulicach wszystkiego dla wszystkich. Od zaraz i za darmo.

W tej sytuacji problem, by autor otrzymywał odpowiednie do włożonej pracy wynagrodzenie (podpowiedź: z praw autorskich!), wydaje się staroświecką utopią. Tym bardziej, że w tej chwili nawet państwowe agendy, zgodnie z opinią, że „prawa autorskie są nienowoczesne”, czego dowiodły protesty przeciwko ACTA, są gotowe rozpisywać przetargi publiczne na wykonanie fachowych tłumaczeń czy nadzory autorskie przy realizacji projektów architektonicznych. W przetargu wygrywa ten, kto zaproponuje niższą cenę, czyli niska cena, a nie kompetencje są najważniejszym kryterium otrzymania zlecenia. Zlecenia na nadzór autorski nie musi więc otrzymać autor projektu, ale ktoś, kto podpisze, że zrobi to za 3 złote. Może więc autor powinien żyć z emerytury i działać *con amore*? Właśnie jednak podnosi się wiek emerytalny i przedtem trzeba długie lata pracować.

Minister kultury, bardzo zaniepokojony obecnym obrotem spraw, zadeklarował, że możliwe byłoby wykupienie praw autorskich żyjących pisarzy. Szczegółów nie ujawniono, nie wiadomo, czy istnieje jakiś konkretny projekt, czy to wyłącznie idea, zakładająca że możliwe byłoby powszechne udostępnienie dóbr kultury, ale przy zachowaniu praw twórcy. Mam nadzieję, że nie odbyłoby się po cenach rynkowych (czyli za sms-a). Realizacja takiego przedsięwzięcia doprowadziłaby do centralizacji i instytucjonalizacji obrotu prawami autorskimi. Obawiam się, że żadna agenda rządowa temu nie podole. Problem nie sprowadza się do handlu prawami (tu pozycja rządowego agenta literackiego byłaby silna, silniejsza niż autora jako osoby prywatnej), chodzi o podejmowanie dobrych decyzji, nawet gdy w grę nie wchodzi zysk, jak to najczęściej bywa w wypadku poezji czy innych dzieł elitarnych. Politycy bardziej czuli są na presję manifestujących na ulicach w maskach Guya Fawkesa niż problemy poezji i jej fachowego edytorskiego opracowania.

Zdaje sobie sprawę, że wielu czytelników poza Polską może mieć wrażenie, iż przejaśkrawiam sytuację, straszac perspektywą odstąpienia od praw autorskich. W Polsce istnieje jakaś skłonność do pomysłów skrajnych. Potwierdziła to rozmowa z pisarzami ze Skandynawii. W Norwegii obowiązuje jeden wzór umowy autorskiej, z czego wydawcy są zadowoleni, gdyż nie muszą zatrudniać wielu prawników, a i tak wszystko wynika z prawa autorskiego, które ma sankcję międzynarodową i na razie nikomu nie przyszło do głowy, że „jest nienowoczesne”. Szwed i Norweg także jednak narzekali, ich zdaniem do rozmycia wyjątkowo jasnej idei przyczyniła się dominująca obecnie anglosaska idea *copyright*. Cóż to jest „prawo kopiowania”? Prawo do kserowania? Trzeba posługiwać się tu bardzo klarowną formułą niemiecką *Urheberrecht*. Niemieckie rzeczowniki są logicznymi złożeniami: *Recht* – to prawo, natomiast *Urheber* to sprawca, stwórca, przy czym przedrostek *ur-* wskazuje na pierwotność. W szczegółowych wyjaśnieniach funkcjo-

Nasiłowska Kim jest twórca?

nują, także w języku niemieckim, formuły francuskie (*droit d'auteur, droit à la paternité*), pochodzące jeszcze z Konwencji Berneńskiej, która w pierwszej wersji została uchwalona w 1886 roku i jest podstawą międzynarodowych regulacji.

Spróbujmy jednak wnieść istotną, acz niematerialną wartość do tej dyskusji, definiując, kim jest twórca.

Odpowiednie hasło mogłoby wyglądać tak:

Twórca – autor dzieła sztuki lub opracowania naukowego, podmiot aktu twórczego, zakończonego powołaniem do życia dzieła o jednostkowym charakterze, którego nie było wcześniej i któremu w momencie udostępnienia przysługuje walor nowości. W wypadku twórczości literackiej, plastycznej, muzycznej dzieło charakteryzuje się niepowtarzalnością i wartością artystyczną rozstrzygającą o jego przynależności do właściwej dziedziny sztuki; w wypadku dzieła naukowego ma ono oryginalny charakter i wartość poznawczą. Zasadniczo dzieło nie służy samemu twórcy, przeznaczone jest do rozpowszechniania w przestrzeni publicznej i adresowane do otwartego kręgu odbiorców, zainteresowanych daną dziedziną, choć twórca ma prawo zastrzec szczegółowe warunki, nałożyć ograniczenia lub zdecydować o odłożeniu w czasie udostępnienia dzieła; zapisy pamiętnikowe, dzienniki i listy twórców także uważa się za ich dzieła, chyba że twórca zadecyduje inaczej. Twórca nadaje dziełu wartość artystyczną, estetyczną lub poznawczą, indywidualny charakter, z tego powodu w każdym przypadku dzieło podpisane jest nazwiskiem lub pseudonimem artystycznym twórcy. Twórcami utworów zależnych są tłumacze, autorzy opracowań edytorskich, aktorzy i wykonawcy muzyczni, ich działania muszą respektować intencje dzieła. W wypadku filmów i przedstawień twórcą jest osoba, odpowiadająca za nadanie dziełu wyrazu artystycznego i szczególnego charakteru.

Jest to definicja klasyczna, odnosząca się do dziedziny wysokoartystycznej i twórczości naukowej, posługująca się pojęciami z dziedziny estetyki (jak wartość artystyczna). Ta sfera powinna być bezsporna, wszystkie inne sytuacje mogą być przedmiotem sporu i negocjacji. Nie jest twórcą autor ekspertyzy czy komentarza do przepisów prawnych, nie jest nim autor reklamy, bo reklama nie jest publikowana pod nazwiskiem, ani nie jest nim firma, która stworzyła program komputerowy jako narzędzie pracy; twórcą jest wyłącznie osoba, wnosząca oryginalną inwencję artystyczną lub poznawczą i podpisująca nazwiskiem (lub pseudonimem artystycznym) konkretne dzieło. Z tego punktu widzenia szczególnej ochrony wymaga nie to, co ściśle obiektywne (konceptja naukowa może być obalona, dzieło może zostać uznane za chybione), ale właśnie to, co subiektywne, szczególny wkład podmiotowy, wynikający ze związku między twórcą a dziełem.

Implikacje takiego rozumienia pojęcia „twórca” sięgają bardzo daleko poza sferę prawa autorskiego, nie mówiąc już o możliwych regulacjach podatkowych. To jest fundament europejskiego rozumienia sztuki, związany z koncepcją podmiotowości i indywidualizmu. Oraz w dalszej kolejności logicznej – z prawami człowieka, czyli niezbywalnym elementem demokracji. Porządek myślenia i ład pojęciowy poprzedza szczegółowe rozwiązania prawne. Wobec tego moją definicję przesyłam do Wikipedii, powodując tym samym upowszechnienie w domenie publicznej.

Literaturoznawstwo zajmuje się efektem pracy twórcy, czyli dziełem literackim. Antybiograficzne, obiektywistyczne czy ergocentryczne nastawienia, mające bardzo silną po-

Wstęp

zycję w krytyce naukowej przez cały wiek XX, były możliwe, gdyż związek twórcy i dzieła, po pierwsze, traktowany był jako sfera oczywistości. Po drugie, przesunięcie akcentu z osoby na dzieło jest zgodne z koncepcją inspiracji, szczególności aktu twórczego, w trakcie którego twórca nadaje dziełu oryginalny charakter zamkniętego przekazu. Następnie pozwala dziełu funkcjonować w pewnej przestrzeni wymiany kulturowej. Nie było potrzeby zajmować się tym, co nie wymagało wyjaśnień. Relacja twórcy i dzieła, przypisanie konkretnemu podmiotowi, choćby był to Homer, artysta żyjący przed wiekami, o którym nic pewnego nie wiadomo, jest fundamentem pewnego pojmowania sztuki.

I tak w tych rozważaniach pojawiło się koło hermeneutyczne. Koncepcja pamięci literackiej jest związana z traktowaniem dzieł danej przestrzeni wymiany kulturowej jako pewnego zasobu, do którego twórca coś istotnego wnosi. Twórczość artystyczna jest pielęgnowaniem tego zasobu, wzbogacaniem go i podtrzymywaniem, odnosi się więc dość bezpośrednio do etycznej koncepcji dobra wspólnego. Warunek uwzględniania wymogów etyki w interpretacji, choć dyskutowany od stosunkowo niedawna, również odnosi się do fundamentalnych założeń o szczególnym, podmiotowym charakterze dziedziny sztuki.

I to są sprawy zarazem dyskusyjne, ale i bezsporne.

Anna NASIŁOWSKA

Abstract

Anna NASIŁOWSKA

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

Who is the author?

The articles published in the current issue of our journal deal with the classic problem of interpretation, cultural memory and the correspondence of arts. The existence of a particular order of reflection in the humanities is related to the stability of the key notions and some regulations concerning the authorship, including the copy rights which has recently become the theme in the public debate on the ACTA agreement. The author discusses current problems of the functioning of the copy rights in Poland and suggests a definition of the Author (published in Wikipedia)

Szkice

Jan KORDYS

Spojrzenie Meduzy¹

|

Od narodzin określają nas spojrzenia. Wpleceni w nie, patrzymy na innych, oni – na nas. W przestrzeni publicznej („na wolnym rynku przypadkowych spojrzeń” mówi Peter Sloterdijk) muśnięcie wzrokiem, przelotne bycie widzianym nie nakładają się na siebie, nie zagrażają podmiotowej autonomii. Spojrzenia (wy)mijają się, czasem krzyżują. Ich przedłużonego spotkania nie tłumaczy znajomość czy jakikolwiek inny element poddający się interpretacji; choć pojawiają się ulotne komunikaty (na przykład uśmiech), momentalne zbliżenie stapia się z fundamentalną obcością. Intersubiektywne „krótkie spięcie” (lecz nie przejście od stanu „obcości” do „znajomości”) trwa sekundę, po czym odwracamy głowę, by wrócić do uprzedniej roli. Bez tych barier – równie koniecznych, jak granice między światem żywych i umarłych – niemożliwe byłoby stworzenie świata społecznego. W jego ramach spełniamy zarówno nasze pragnienie bycia z innymi (zbliżenia), jak potrzebę odróżnienia się od nich². Czasami dystans znika. Spojrzenie przebija niewidzialną otoczkę (niewidzenia, bycia niewidzianym), wędruje ku nam, byśmy mogli się w nim dostrzec, tworząc „wyjątkowy stan intersubiektywny” (Sloterdijk). (Roz)poznajemy się w oczach innych, przeobrażonych w nasze zwierciadła. Poddani spojrzeniu, przestajemy władać sobą, łączymy twarze w „intymnym *univer-*

¹ Wersja skrócona ukazała się w języku angielskim (tłum M. Mroziak): *The gaze of Medusa*, w: *Vision and cognition*, ed. T. Dobrzyńska, R. Kuncheva, Sofia 2011, s. 3-27. Pan Profesor Benedetto Bravo zechciał przeczytać tekst przed drukiem. Jego uściślenia i krytyczne uwagi były dla mnie bezcenne.

² F. Flahault *Face à face. Histoires de visages*, Plon, Paris 1989, s. 103.

sum dwubiegunowym”. Odbicie (współ)tworzy tożsamość, samo poczucie istnienia wiąże się z twarzą i wymianą spojrzeń³. To optyczny wariant wymogu dopełnienia przez innych. Kreujemy nasz obraz, ale odczuwamy go dopiero wtedy, gdy odbieramy wywołane wrażenie; reakcja zwrotna jest konieczna. François Flahault zauważa, iż stwierdzenie „istnieję w spojrzeniu, jakie inny rzuca na moją twarz” może być odwrócone: „istnieję w twarzy, którą inny ofiarowuje mojemu spojrzeniu”⁴.

Twarz najpełniej objawia aktywność (emocjonalną, intelektualną) człowieka, wymaga więc szczególnie starannego przetworzenia (odczytania) przez spojrzenie. Stąd czerpie zarówno siłę, jak kruchość. Moc wiąże się z metonimicznością twarzy w stosunku do reszty: równoznaczna z osobą, przynosi jej obraz. Z kolei kruchość tego ostatniego, wrażliwość na najmniejszy defekt, wynika ze stawianych tu wymagań. Okaleczenie palca nie dyskwalifikuje ręki, natomiast zranienie, nawet lekka deformacja twarzy, odbija się na całości. Żadna inna część ciała nie objawia tak ścisłych powiązań między tworzącymi ją elementami⁵. Wydaje się wręcz, że twarz jako *visagéité*⁶ splata się silniej z antropogenezą niż rozwój mózgu czy asymetria rąk. Gdy przyjrzymy się (poczynając od Darwina, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, 1872) danym przez etologów opisom mimiki, okaże się, że postać emocji u małych czeladkowskich sytuacji się niejako w połowie drogi ku *visagéité* człowieka⁷. Podobnie jak my, rozpoznają one inne osobniki zgodnie z cechami charakterystycznymi fizjonomii, jednakże tylko człowiek uznaje twarz za *swój* wyjątkowy atrybut: nieodłączną własność, siedlisko intencji, pragnień, źródło języka, obszar,

³ Tamże, s. 12-14; P. Sloterdijk *Bulles. Sphère. Microsphérologie*, t.1, Pauvert-Fayard, Paris 2002, s. 154-156, 218. Nawet tak ulotne interakcje stały się przedmiotem badań: mózg dokonuje subtelnej analizy spojrzenia od razu w kontekście komunikacyjnym i moduluje swą aktywność w zależności od ukierunkowania wzroku. Z perspektywy podmiotowej czas reakcji jest znacznie krótszy w przypadku „lektury” spojrzenia z uchwytą intencją kontaktu, szczególną aktywność ujawniają wówczas struktury przedczołowe kory. Gdy zaś spojrzenie nie odpowiada oczekiwaniu, wymaga analizy angażującej obszar ciemieniowo-czołowy kory, odpowiedzialny za percepcję twarzy i uwagę przestrzenną (D. Bristow, G. Rees, C.D. Frith *Social interaction modifies neural response to gaze shifts*, „Social Cognitive and Affective Neuroscience” 2007 nr 2, s. 52-61).

⁴ F. Flahault *Face à face...*, s. 60.

⁵ Tamże, s. 54-56, 130.

⁶ Gilles Deleuze i Félix Guattari (*Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980) stworzyli słowo nieoddawalne w języku polskim (choć istnieje przymiotnik twarzowy). Późnym rezultatem procesu wyniesienia twarzy do godności reprezentacji jest sztuka portretu (P. Sloterdijk *Bulles...*, s. 178-179).

⁷ Wstępne kategorie opisu mimiki (wydzielenia prototypów ekspresji), które umożliwią analizę porównawczą, a następnie – rekonstrukcję ewolucji znajdujemy w: L.A. Parr, B.M. Waller *Understanding chimpanzee facial expression. Insights into the evolution of communication*, „Social Cognitive and Affective Neuroscience” 2006 no 1, s. 221-228.

w którym to, co widzialne, ofiarowuje się innym, odpowiadając na wezwanie spojrzenia. Gdy twarz uniezależnia się od formy zwierzęcej (w procesie motywowanym biologicznie i kulturowo), rodzi się obszar pośredni, „prześwit Bycia w twarzy” (Sloterdijk), otwarcie na innego we wspólnej przestrzeni – historię Bycia można wówczas opisywać (także) jako wydarzenie cielesne⁸. Czynność zwrócenia *swey* twarzy ku innej to akt wyboru, lecz nade wszystko kreacji: *twarze* wzajemnie się *s-twarz*-ają. W procesie antro- i socjogenezy stopniowo ustanawiają się we wzajemnej kontemplacji, w świetle bijącym z epifanii ich spotkania (Lévinas).

Czytamy u Marcela Prousta:

Ale nasza znajomość twarzy nie jest matematyczna. Po pierwsze, nie zaczyna się od mierzenia części; jej punktem wyjścia jest wyraz, całość. [...] Wyraz wystarcza, aby dać wrażenie ogromnych różnic, mimo że one są nieskończenie drobne; owo «nieskończenie drobne» może samo przez się stworzyć wyraz zupełnie swoisty, indywidualność. Ale to nie znaczy, aby tylko owe nieskończenie drobne odchylenia linii – wraz z oryginalnością wyrazu – czyniły te twarze czymś nie dającym się sprowadzić do siebie wzajem. Między twarzami tych dziewcząt koloryt tworzył jeszcze głębszy podział. [...] Uświadamiając sobie twarze w ten sposób, mierzymy je rzeczywiście, ale jak malarze, nie zaś jak geometryści. [...] Z Albertyną było to samo co z jej przyjaciółkami. W pewne dni, szczupła, o szarej cerze, chmurna, kiedy fioletowa przejrzystość wnikała skośnie w głąb jej oczu, jak się zdarza czasami z morzem, zdawała się oddychać smutkiem wygnanki. [...] Innym razem szczęście kapało te policzki w blasku tak ruchliwym, że skóra, stawszy się płynna i mglista, przepuszczała, jak gdyby podskórne spojrzenia, sprawiające, iż skóra zdawała się jakby innego koloru, ale nie z innej materii niż oczy; czasami, kiedy się po prostu patrzyło na jej twarz, usianą ciemnymi punkcikami, wśród których pływały jedynie dwie błękitniejsze plamy, to było coś jak jajko szczygły, często jak opalizujący agat, oszlifowany i gładki tylko w dwóch miejscach, gdzie w ciemnym kamieniu błyszczwały, niby przezroczyste skrzydła lazuru motyla, oczy, w których skóra staje się zwierciadłem, dającym złudzenie, że pozwala nam, bardziej niż w innych punktach ciała, zbliżyć się do duszy

W cieniu zakwitających dziewcząt, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy)

Nie sposób więc myśleć o twarzy, nie uwzględniając znaczeń przypisywanych oczom (gdy widzimy „wyrażającą się” twarz, staje się ona słowem – rozbłyskującym znakiem, „jak patrzące na mnie oczy” – pisał Lévinas). Zwracamy na nie szczególną uwagę, rozpoznajemy ich najdrobniejsze ruchy, przesunięcia o 2 milimetry z odległości 1 metra. Jako przejaw świadomej aktywności, uobecniają one podmiot, ukazują jego stosunek do rzeczy i ludzi, łącząc ukierunkowany ruch (uwagę) ze światem widzialnym. Gdy zaś mówimy „oczy są zwierciadłem duszy, tajemną więzią łączącą nas z wnętrzem Innego”, przyjmujemy, że wymiana spojrzeń odsyła do stanów umysłu, trybów ich interpretacji: śledząc spojrzenie, wkraczamy niejako w sferę myśli innej osoby⁹. Nasza moc bywa jednak złudzeniem, źrenice

⁸ P. Sloterdijk *Bulles...*, s. 180.

⁹ F. Flahault *Face à face...*, s. 15, 73. Pliniusz: „żaden inny organ nie potrafi oddać lepiej stanu duchowego, i to u wszystkich stworzeń, ale zwłaszcza u człowieka: równowagi ducha, łagodności, litości, nienawiści, miłości, smutku, wesołości. Oczy miewają także różnorodny wyraz. Mogą być dzikie, ponure, płonące, poważne,

z rzadka otwierają się, byśmy mogli zawładnąć tym, co skrywane. Częściej tworzą szklaną taflę, od której spojrzenie tylko się odbija:

Widziałem migocącą w jej oczach to nadzieję, to wspomnienie, może żal rozkoszy, których nie zgadywałem, których w tym przypadku Albertyna wołała się raczej wyrzec niż mi je wyznać. Chwytając jedynie pewne ich błyski w źrenicach Albertyny, spostrzegałem nie więcej niż widz, którego nie wpuszczono do sali i który, rozplaszczając nos o szybkę w drzwiach, nie może dojrzeć nic z tego, co się dzieje na scenie

Uwięziona, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy)

Wędrownica *Homo sapiens* ku *visagéité* przebiegała już w prehistorii, a uczestnictwo jednostki w twarzach innych należało do „dziedziny, która nie pozwalała na reprezentację i jej nie wymagała”¹⁰. W pierwszych cywilizacjach wzrok innego tworzył odniesienie umożliwiające ogląd samego siebie: twarz należała do grupy. Splot spojrzenia i przeciwspojrzenia wpisuje się w twarz, ta zaś, dana drugiej osobie, w ruchu zwrotnym widzi się w jej oczach¹¹. Dla Sloterdijka problem twarzy jako „dowodu tożsamości” (znaku rozpoznania) nabiera znaczenia wraz z początkiem Antyku (europejskiego i azjatyckiego), gdy wspólnoty złożone z obcych i niespokrewnionych ze sobą jednostek zaczęły w nowej rzeczywistości społecznej, kulturowej tworzyć odmienne od wcześniejszych orientacje poznawcze. Życie wymagało takiej lektury twarzy, która poszukiwała analogii między (możliwym) pokrewieństwem a indywidualnymi cechami; ciekawość łączy się z koniecznością rozpoznania tożsamości. Indywidualizacja twarzy zależy też od przekształcenia przestrzeni subiektywnej, wiążącego się z ideą autonomii. Podmiot, jako „wewnętrzny

skośne, zezujące, pokorne, pochlebne: doprawdy w oczach ma siedzibę duch człowieka” (*Historia naturalna* XI 144-147; przeł. I. i T. Zawadzcy). Kiedy Dupin „czyta” myśli swego przyjaciela (początek *Zabójstwa przy rue Morgue*), „tekstem” jest sekwencja spojrzeń. W *Skradzionym liście* spojrzenia stają się strukturalną matrycą tekstu wydobytą przez Jacques’a Lacana (zob. również późniejszą analizę tego opowiadania Poe’go daną przez Wincentego Grajewskiego (*Jak czytać utwory fabularne?*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980, s. 29-50).

¹⁰ P. Sloterdijk *Bulles...*, s. 187-188. W malarstwie naskalnym górnego paleolitu postać człowieka jest rzadkością, a głowy statuetek nie zawierają detali (A. Leroi-Gourhan *Le geste et la parole*, t. 2: *La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965, s. 227). Flahault (*Face à face...*, s. 141-142) opisuje grotę La Marche (Lussac-les-Châteaux, Poitou; późnopaleolityczna kultura magdaleńska) z ponad sześćdziesięcioma rysunkami twarzy, danych z profilu.

¹¹ P. Sloterdijk *Bulles...*, s. 211. Oświećlanie się twarzy, wzajemna kreacja jako części konfiguracji wrodzonych schematów intersubiektywności, są już doskonale widoczne w interakcjach matka-nowonarodzone dziecko, dla którego „twarz, to sutek widzialnego” (F. Flahault *Face à face...*, s. 92-95). Schemat rozwojowy takich interakcji przedstawił Andrew N. Meltzoff *La théorie du „like me”, précurseur de la compréhension sociale chez le bébé: imitation, intention et intersubjectivité*, w: *Imiter pour découvrir l’humain. Psychologie, neurobiologie robotique et philosophie de l’esprit*. Sous la direction de J. Nadel, J. Decety, PUF, Paris 2002, s. 33-57.

świadek własnego życia”, konstruuje zewnętrzną w stosunku do siebie perspektywę, pozwalającą mu obserwować się z innego miejsca¹².

Grecja przekazała nam wyjątkowy materiał symboliczny, związany z takimi wizualno-poznawczymi kategoriami („patrzeć”, „być widzianym”, „rozpoznawać się” w innym) – niezbędnymi jak oddychanie, kształtującymi strukturę społeczną, formy obcowania. Słowo *prosōpon* oznacza „to, co ukazuje się przed oczami, co ofiarowuje się spojrzeniu”, „postać”, „osoba”, a nade wszystko „twarz” dana innym jako swoista „pieczęć”, znak potwierdzający tożsamość. Jednostka istnieje w spojrzeniu innych członków wspólnoty, równych jej i do niej podobnych¹³. Wszystkie sfery rzeczywistości, akty ich pojmowania, porządkuje jedność widzenia i bycia widzianym, nałożenie się promieni wysyłanych przez oko oraz emanowanych przez przedmiot (spojrzenie wiąże się nie tylko z pragnieniem posiadania, jest emisją). Widzenie utożsamia się ze spojrzeniem, to rodzaj dotyku na dystans; podmiot i obiekt dopełniają się, poznanie łączy się z rezultatem, unieważniając opozycję fizyczne-psychiczne¹⁴. Źródłem wiedzy o sobie jest relacja wzajemności (widzę się w oczach mojego *vis-à-vis*, on – w moich), a miniaturowym lustrem, w którym się dostrzegam, są oczy innej osoby. Pliniusz (*Historia naturalis* ks. XI, 55) mówi o nich jako o zwierciadłach doskonałych, w których źrenicy można zobaczyć obraz istoty ludzkiej w całości¹⁵. Platon zaś po raz pierwszy podaje refleksji przestrzeń między twarzami jako rzeczywistość z własnymi, specyficznymi regułami. Obszar ten nie jest pustką czy neutralną sferą pośrednią. Płaszczyzny twarzy współdziałają w nim w taki sposób, że otwierają się w byciu-twarzą dla innego. W dialogu *Alkibiades* Sokrates zadaje pytanie: „Zastanówmy się przeto, w jaką to rzecz się wpatrując, możemy widzieć tę rzecz i równocześnie nas samych?”. Rozmówca bez wahania odpowiada: „Oczywiście, że w lustrze i tym podobne”. Tylko w nim postrzegamy twarz oraz oczy, które nas oglądają. Natomiast w relacji *face-à-face* powierzchnią odbijającą spojrzenie jest „zwierciadło” źrenicy:

SOKRATES: Wszak zauważyłeś, że wpatrującemu się w oko zjawia się w przeciwniejszej tęczówce twarz, jakby w lustrze. I właśnie źrenicą nazywamy to, co jest odbiciem jakimś tego, kto się w nią wpatruje.

ALKIBIADES: To prawda.

SOKRATES: A więc oko oglądając oko i wpatrując się w to, co jest w nim najszlachetniejsze i dzięki czemu widzi, w ten sposób widzi samo siebie? [...] i dusza, jeżeli

¹² P. Sloterdijk *Bulles...*, s. 220.

¹³ F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant *Dans l'œil du miroir*, Odile Jacob, Paris 1997, s. 17-18, 156-157, 175. Twarz – *prosōpon* ukazuje tryby nawiązania kontaktu, to miejsce emisji znaków. Język twarzy jest językiem spojrzeń, odrębnym od języka słów (F. Frontisi-Ducroux *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, Paris 1995, s. 19-25).

¹⁴ J.-P. Vernant *Entre mythe et politique*, Seuil, Paris 1996, s. 91, 221-222.

¹⁵ F. Flahault *Face à face...*, s. 124.

Szkice

chce poznać samą siebie, powinna się wpatrywać w duszę, a osobliwie w to jej miejsce, w którym kryje się moc duszy, mądrość, i w inne, do którego to jest może podobne?¹⁶

Poznajemy (samych siebie), patrząc w oczy znajdujące się naprzeciw nas; odkrywamy (własną) duszę w skrzyżowaniu spojrzeń (i w dialogu)¹⁷. Oko wysyła promień, który odbija się w źrenicy osoby *vis-à-vis* i powraca do źródła, dusza poznaje zaś samą siebie, oglądając byt pokrewny. Skoro spojrzenie przenosi aktywność postrzegania w stronę innej osoby, podmiot nie może uchwycić się w swym wnętrzu, podobnie jak oko nie może ujrzeć się, kierując promienie na zewnątrz. Introspekcja jest niemożliwa, poznanie dokonuje się z perspektywy innego bytu, odmiennej duszy. Człowiek ogląda się wówczas w formie czystej inteligencji, albowiem odbicie jest oczyszczone z tego, co cielesne, przypadkowe, zewnętrzne¹⁸. Jednakże, czy wzorec ten cechował tylko kulturę grecką? Czyż nie spotykamy go w *Fenomenologii ducha*, czytanej przez Jeana Hyppolite'a? Dramat samowiedzy podmiotu to układ luster (Hyppolite przywołuje aluzyjnie Lacana i „stadium zwierciadła”): samowiedza wymaga podwojenia, Ja może istnieć tylko wtenczas, gdy postrzega się w innej samowiedzy (Hegel pisze o „samowiedzy podwojonej”). „Samowiedza [...] odnajduje siebie jako inną istotę” (przeł. A. Landman); nie ma sensu mówić o Ja poza relacją dwóch świadomości, które nie tylko się oglądają, lecz widzą się wzajemnie się oglądające. Aby móc rozpoznać innego jako Ja, muszę ujrzeć go, gdy czyni w stosunku do mnie to, co widzę, iż czynię w stosunku do niego. Gra odbić to fundamentalne doświadczenie konstytuowania się samoświadomości; choć w takiej relacji intersubiektywnej rodzi się świadomość Ja, odsłania prawda, bycie podmiotem jest również konfrontacją z wyobrażeniami tego, co krańcowo inne/obce (mocą destrukcji, agresji, śmierci): „istotą człowieka jest bycie szalonym, to znaczy bycie sobą w innym, bycie sobą przez samą tę odmienność”¹⁹.

Antropologia grecka stapia widzenie i życie, którego utrata to pozbawienie wzroku i atrybutu „bycia widzialnym”, odejście do królestwa Ciemności, gdzie człowiek staje się bezimiennym cieniem bez twarzy. Człony opozycji „widzieć *vs.* być widzianym” ukazują się więc w różnych konfiguracjach; model idealny zakła-

¹⁶ Pseudo-Platon *Alkibiades I i inne dialogi oraz Definicje*, przeł. L. Regner, PWN, Warszawa 1973, 132e, 133a-b. Lustro jako instrument było domeną kobiety. Męskim zwierciadłem może być tylko oko innego mężczyzny, w którym kryje się *koré*... (F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant *Dans l'œil*..., s. 55-66, 243, 254).

¹⁷ Zob. F. Frontisi-Ducroux *Du masque au visage*, s. 29-30.

¹⁸ J.-P. Vernant *Entre...*, s. 215-216, 414-415. Autor, opisując narodziny pojęcia podmiotu, przywołuje Jacques'a Brunschviga, tak określającego greckie „cogito paradoksalne”: „jestem tam, gdzie się widzę”, „jestem tą projekcją ja, którą widzę” oraz Bernarda Groethuysena: „świadomość siebie jest uchwyceniem w sobie pewnego on, lecz jeszcze nie pewnego ja” (cyt. za: J.-P. Vernant *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris 1989, s. 224-225, 227).

¹⁹ J. Hyppolite *Figures de la pensée philosophique I*, PUF, Paris 1971, s. 218-222; zob. także P. Legendre *Le Point fixe. Nouvelles conférences*, Fayard, Paris 2010, s. 52.

da (roz)poznanie w skrzyżowaniu spojrzeń, by przez świat pozoru dotrzeć do światła prawdy – choć wiedza może łączyć się z niewidzeniem²⁰. Mitologia przynosi obraz wymiany spojrzeń jako pola napięć, konfliktów, katastrof. Śmiercionośna jest zarówno relacja (samo)zwrotna w micie Narcyza (nie rozpoznaje się on w odbiciu, nie pojmując, że widzi własną twarz, a skoro nie jest tożsamy sam ze sobą, nie może również kochać kogoś, kto jest autentycznie inny²¹), jak unicestwiający spójrzanie gorgony-Meduzy. Spojrzenie nie daje się bowiem nigdy do końca oswoić. To (również) pełne żądy błędzenie, nieprzewidywalne, budzące lęk; nie potrafię wtedy ująć go w ramy jakiegokolwiek relacji, gdyż podważa podstawy (mojego) świata²². Jeśli ktoś (uporczywie) patrzy na mnie, stanowi to nie tylko zagadkę; sytuuje mnie w pozycji (samotnej) ofiary. Spojrzenie nie jest wówczas dane jako mowa/wezwwanie, zmienia się w akt agresji: uwieczony, stać w obliczu potęgi pragnącej mnie unicestwić. Doświadczenie, jakie wówczas nabywamy, uczy reguł obrony w wojnie ze (złymi) spojrzeniami, czynienia użytku z maski-tarczy chroniącej przed tym, co deformuje twarz i ją neguje²³.

²⁰ Zerwanie więzi społecznej – jako warunek zdobycia mądrości – ma dramatyczne konsekwencje. Ceną, jaką mędrcy muszą zapłacić za dar odkrywania sfer zamkniętych dla innych, jest utrata wzroku, „ślepi na światło, widzą niewidzialne” (J.-P. Vernant *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique I*, François Maspero, Paris 1980, s. 82; J.-P. Vernant *Mythe et pensée chez les Grecs... II*, s. 107-109).

²¹ F. Flahault *Face à face...*, s. 168; zob. także F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant *Dans l'œil...*, s. 200-221. Według Sloterdijka (*Bulles...*, s. 217), mitu o Narcyzie nie należy traktować jako wczesnego śladu relacji naturalnej człowieka ze swym odbiciem, lecz jako aluzję do niepokojącego i niezwykłego charakteru zjawiska, sformułowaną przez rodzającą się refleksję na temat twarzy. Wersja przekazana przez Owidiusza odsyła do czasów, gdy „podmiot-twarz i przedmiot-twarz zostały w sposób nowy powiązane ze sobą”. Genezę mitu o Narcyzie rekonstruuje Denis Knoepfler *La Patrie de Narcisse. Un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque*, Odile Jacob, Paris 2010.

²² F. Flahault *Face à face...*, s. 15, 104-105. Etnografowie, folklorysty dobrze znają wiarę w złe spojrzenie (wspomina o nim tekst sumeryjski z III lub IV tys. p.n.e. czy św. Augustyn); zob. chociażby K. Moszyński *Kultura ludowa Słowian. Część II. Kultura duchowa*, PAU, Kraków 1934, s. 185, 587-588. To jeden z możliwych efektów paradoksalnego skojarzenia: pustki przyciągającej ku sobie przedmiot i żarłocznej emisji skierowanej ku niemu (F. Flahault *Face à face...*, s. 82-84, 87), Potęgą (innego) spojrzenia jest nam narzucona przed stabilizacją tożsamości cielesnej. Dlatego zależność od spojrzenia spoczywającego na podmiocie oscyluje między dwoma, odmiennie nacechowanymi biegunami: z jednej strony, bez tej życiodajnej „pępowiny”, wzroku innej osoby, nie możemy istnieć. Z drugiej zaś, moc (złego) spojrzenia może zniszczyć podstawę naszej egzystencji (tamże, s. 114).

²³ P. Sloterdijk *Bulles...*, s. 205. Wizerunek monstrum to jeden z wielu z instrumentów, jakie otrzymujemy w „obrazowej szkole strachu” (Sloterdijk). Inny przykład: *enclos paroissial* – specyficzny zespół architektoniczny w Bretanii. Pierwsze *enclos* powstały w XIII wieku, lecz okres świetności to XVI-XVII (zamyka go dekret królewski

Twarze wpływają na nas – budzą zachwyt, czasem przerażenie; są również granicą. Nie tylko między tym, co zewnętrzne a wnętrzem ciała. Powierzchnia skóry izoluje, odróżnia, jednakże twarz czyni to w sposób o wiele bardziej znaczący (nie-
 tknięte ciało bez twarzy może być wzięte za ciało kogoś innego)²⁴. Ruch oczu nie tylko utożsamiamy z życiem, włączamy go automatycznie w domenę twarzy-osoby. Przekazuje on niezliczone modulacje, które śledzimy, by uchwycić powiązania między całością a wyrażającym ją szczegółem. Gdy ktoś na nas patrzy, wiążemy spojrzenie z intencją (do odczytania), oczekiwaniem, życzeniem (do spełnienia). Żrenice stanowią zaś skondensowany „negatyw” oglądanego. Dzieci (czy zakochanych) fascynuje odnalezienie się w spojrzeniu *vis-à-vis*, gdy twarze są maksymalnie zbliżone, a spojrzenia stapiają się. Postrzegamy wówczas w czarnej plamce żrenicy – w oku drugiej osoby, jak w lustrze – swój obraz. Oglądamy się widziani przez inną osobę, widzimy w jej żrenicy obraz, który ona widzi. Ujrzenie samego siebie zbiega się z otchłanią innego spojrzenia²⁵. Zjawisko (obraz miniaturowej osoby, postrzeganej w „lustrze” oka-żrenicy) służy w wielu językach do oznaczenia tego, co małe („dziecko”) lub jednostkowe: w narzeczu *twi* (Ghana) *ani-wa* „dziecko oko” wskazuje na „jedno oko”, w odróżnieniu od pary oczu jako całości. Ani-wa ma formalny odpowiednik w chińskim złożonym hieroglifie „żrenica, odbijać się w oczach (innej osoby)” łączącym hieroglif „oko” oraz „dziecko”. Bliskie połączenia znajdujemy w japońskim słowie oznaczającym „żrenicę”, egipskim (hwnt imj.t ir.t „żrenica” – dziewczynka w oku”), łacińskim (*pupilla* – „dziewczynka, żrenica”), starohebrajskim (*iyšōn* – „człowieczek > żrenica”), staroindyjskim (*kanīnaka* – „chłopiec, żrenica”; *kanīnakā* („dziewczynka, żrenica”))²⁶. Podobnie

z 1695 r.). Były miejscem spotkania dwóch światów: Wrota Śmierci (bret. *Porz al Maro*) stanowią granicę, przez którą kondukt pogrzebowy wkracza w obszar zamknięty kamiennym murem. Zmarły chowany był w kościele (stąd powiedzenie – „gdy idzie się do kościoła, idzie się na swój grób”; zwyczaj został zakazany w 1719 r.), a gdy zabrakło miejsc, szczątki przenoszono do kostnicy-kaplicy. Na jej zewnętrznych ścianach, wśród płaskorzeźb – znajdujemy personifikacje tej, która dosięgnie wszystkich – śmierci (bret. *ankou* –przewodnik dusz) ze strzałą (bądź kosą) w dłoniach. Przed kościołem znajduje się monumentalna Kalwaria (licząca czasami do 200 rzeźb), przywołująca Mękę Pańską i Zmartwychwstanie. Smukła, spiczasta wieża kościoła symbolizuje zaś ruch duszy ku Niebu oraz tożsamość wspólnoty/parafii (na podstawie: Y. Pelletier *Les enclos Breton*, Editions Jean-Paul Gisserot, 2003). Czy mówimy o obliczu Meduzy czy kompleksie architektonicznym, chodzi o porządek fikcji – inscenizację niewymawalnego.

24 F. Flahault *Face à face...*, s. 66-67.

25 Transpozycją tego doświadczenia może być układ spotykany w malarstwie flamandzkim: sferyczne zwierciadło, w którym można dojrzeć postać malarza (tamże, s. 125). Flaubert w *Pani Bovary* daje lekko groteskowy opis takiej sytuacji: „Oczy jej widziane z tak bliska wydawały mu się większe, szczególnie kiedy budząc się raz po raz otwierała i zamykała je na przemian; [...] Własne jego oko tonęło

jest w greckim. Obraz, który zarysowuje się na dnie oka (*eidolon*), kojarzył się z postacią kobiecą, a źrenicę, najpiękniejszą część oka, określano słowem *koré*, „dziewczynka”²⁷. W zachowanej ceramice znajdujemy nie tylko maskę gorgony-Meduzy otoczoną wielkimi oczami (chroniącymi przed chorobą); na jednej z waz wizerunek gorgony znajdujemy w samym środku oka, gdzie zajmuje miejsce źrenicy („małej dziewczynki”) ²⁸.

Spojrzenie pozbawione wyrazu przywołuje ciszę – tam, gdzie oczekuje się słów. Gdy inny pograża nas w pustym trwaniu, samą jego obecność odczuwamy jako presję. Uwięzieni przez jego milczącą obecność, przerażeni, stajemy się ofiarami nicości. Żaden obiekt świata widzialnego nie oddaje jej lepiej niż czerń źrenicy, Nicości mierzącej w Byt znajdujący się naprzeciw Niej, pisze Flahault. Przywołuje Hegla (Jenaer Realphilosophie, 1805-1806), który – porównując człowieka do nocy lub nicości – dodaje: „W fantasmagoriach, gdy wkoło jest noc, nagle wyłaniają się i równie szybko znikają, tu głowa zakrwawiona, tam biała postać. Noc tę widzi się patrząc człowiekowi w oczy – widzi się noc, która staje się p r z e r a ż a j ą c a, z góry spada na was noc świata”²⁹.

Wzajemność między widzeniem i byciem widzianym istnieje tylko w świecie człowieka. Nie możemy kontemplować oblicza bogów, widzimy ich tylko przez chwilę, gdy zechcą przyjąć ludzką postać. Istoty te, niezależnie od cech, jakie przypisuje się im w mitach czy wierzeniach, mają jeden wspólny atrybut: są poza granicami codzienności. W folklorze często spotykamy stwory o zabójczym wzroku³⁰. W mitologii greckiej (i rzymskiej) istnieje postać, w której wszystkie te elementy tworzą wyjątkową konfigurację – to gorgona-Meduza (Γοργών, Γοργόνα; Γοργόνας/Γοργοῖ). Przedstawiano ją w formie kobiecej głowy, okolonej wężami,

w tych głębokościach; widział swoje małe odbicie aż do ramion, z fularzem na włosach i z rozchyloną na piersiach koszulą” (przeł. A. Micińska).

26 W.W. Iwanow *Siemantyczeskaja kategoria małosti-wielicziny w niektórych językach Afriki i typologiczskie paralleli w drugich językach mira*, w: *Problemy afrikańskiego językoznawstwa. Typologija, komparatystyka, opisanije języków*, red. N.W. Ochotina, B.A. Uspienskiej, „Nauka”, Moskwa 1972, s. 85-86. *Słownik Języka Polskiego* A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego (Warszawa 1908) podaje: „panienka w oku = *źrenica*”, z istotnym zastrzeżeniem – „czarownica nie ma w swych oczach panien, tylko kozły”.

27 F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant *Dans l'œil...*, s. 66, 247.

28 J.-P. Vernant, F. Frontisi-Ducroux *Figures du masque en Grèce ancienne*, w: J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet *La Grèce ancienne 3. Rites de passage et transgressions*, Éditions Points, Paris 2009, s. 300.

29 Cyt. za F. Flahault *Face à face...*, s. 73-74.

30 „Z koguta (czarnego) po siedmiu latach wylęga się smok lub bazyliżek, poczwara zabijająca wzrokiem swym każdego, na kogo jeno spojrzy, nawet siebie, gdy się zobaczy w lustrze” (H. Biegeleisen *Wesele*, Nakładem Instytutu Stauropigjańskiego, Lwów 1928, s. 11).

o spojrzeniu zmieniającym patrzącego w kamień. Była jedyną śmiertelną z trzech gorgon (Hezjod, *Narodziny bogów/Theogonia*, 276; pozostałe to Sthenno „Krzepka” i Euryale „O donośnym głosie” – ta interpretacja semantyki imienia, dana przez Françoise Frontisi-Ducroux budzi jednak wątpliwości). Zabił ją Perseusz, kiedy za radą Ateny skierował jej spojrzenie na tarczę-zwierciadło. Meduza jest pozbawiona „twarzy” w znaczeniu *prosōpon*, opisując ją używano słowa *kephale* – „głowa”³¹. Ta „nie-twarz” to stały motyw sztuk plastycznych, inaczej jednak niż we wczesnych konwencjach figuratywnych, gdzie postaci dane są z profilu (na przykład w malarstwie wazowym), Meduzę przedstawiano *en face*; patrzy się na nią, jak na obraz w lustrze. Skrzyżowanie spojrzeń jest nieuniknione. Jej wizerunek, w przeciwieństwie do oblicza mieszkańców Olimpu czy śmiertelników, unieważnia ciąg opozycji: męskie *vs.* żeńskie, starość *vs.* młodość, piękno *vs.* brzydota, ludzkie *vs.* zwierzęce, niebiańskie *vs.* piekielne, zewnętrzne *vs.* wewnętrzne (nie skrywa języka w ustach, lecz wysuwa na zewnątrz, jak organ płciowy mężczyzny). Pozbawiona ciała potworność (*monstruosité*) sytuuje się w sferze pośredniej, między światem bogów, ludzi i zwierząt. To uosobienie niemożności widzenia, figura chaosu, regresu do tego, co bezkształtne. Płaski, pozbawiony głębi wizerunek, łączący groźbę i groteskę, jest bardziej grymasem niż twarzą³².

W dwoistej formie, maski (*gorgóneion*) lub postaci kobiecej, pojawia się na wazach, a od VII w. p.n.e. – na frontonach świątyń (gdzie pełniła funkcję tak apotropaiczną, jak dekoracyjną), tarczach (zob. poemat epicki *Tarcza*, przypisywany Hezjodowi, 216-237), przedmiotach domowego użytku, ubraniach (znanych nam tylko z opisów bądź obrazów), biżuterii, monetach, wyrobach rzemieślników. Gdy staje się twarzą kobiety, uczucie jakie budzi, to przyjemność lęku, rozkosz ujrzenia tego, co nieuchwytnie, choć znajdujące symboliczną reprezentację – wszechmocne oblicze destrukcji, dane tylko na moment w bezruchu³³. Milczące trwanie zdeformowanego obrazu rodzi obcość w moim świecie, stwarzanym przez nas mimą, gestem, słowem. Meduza, zredukowana do śmiertelności spojrzenia, ucieleśnia groźbę absolutną – obecność realną, lecz pozbawioną tożsamości³⁴.

³¹ F. Frontisi-Ducroux *Du masque au visage...*, s. 10-12,

³² J.-P. Vernant *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Hachette, Paris 1985, s. 31-32, 35, 79-80; J. -P. Vernant *L'individu...*, s. 122.

³³ J.-P. Vernant *La mort...*, s. 31-32, 35, 79-80; J.-P. Vernant *L'individu...*, s. 122; F. Flahault *Face à face...*, s. 72. Nie żyję, więc nie postrzegam; to pozornie oczywiste stwierdzenie przypomina, że teza o byciu śmiertelnym nie może być weryfikowana z perspektywy pierwszej osoby – dla niej śmierć należy do sfery symboli. Meduza rytmizuje przestrzeń postrzeganą, odsyła do dyskretności momentów czasu – łańcucha bezustannie zagrożonego pęknięciem. Wiele waz miało głowę Meduzy umieszczoną na spodzie, od wewnątrz. Uczujesz, wychylasz puchar do samego dna, by tam ujrzeć tę, która czeka na Ciebie.

³⁴ Tamże, s. 74. W bliskich kategoriach można interpretować dwie sceny z filmów Hitchcocka (odkładając analizę funkcji spojrzenia w korpusie jego dzieł; choćby w *Ptakach*, gdzie celem ataku jest twarz i oczy): finałowa scena z *Zawrotu głowy*, gdy

Meduza – dostępna dla wzroku jedynie w formie obrazowego substytutu – rodzi źródłowy strach przed niewyobrażalnym, budzącym przerażenie wyobcowaniem. Jest czymś nie-do-pomyślenia. Nie można jej zobaczyć, opisać, nie poddaje się refleksji jako nie-byt³⁵. Odsyła do krańcowego aspektu *sacrum*, z którym kontakt powoduje nieusuwalną zmazę lub wyrwa z ludzkiej egzystencji. To figura granicy (Sylvain D  toc), jak Cerber broni wstępu do Hadesu. Cz  lowiek, przekraczając jego bramy, zmienia się w nietrwa  l   form  , podobną do cienia. W tym wymiarze *eikon*, obraz-odbicie Meduzy, bliski jest *eidolon* w znaczeniu: sobowtór, widmo zmarłego uobecniające nadprzyrodzone, a tak  же iluzja myląca oczy. Jean-Pierre Vernant przywo  luje inne postaci zredukowane do g  w – boginie *Praxidikai* miały świątynie, funkcje rytualne związane z aktem zemsty i gwarancj   przysięgi (dane słowo budzi   k przywo  luj  c świat zmarłych, a z  łamanie przyrzeczenia prowadzi do ob  l  du). Z kolei w świecie wyobraźni dziecka znajdujemy *Mormo*, upiorn   g  w  , która porwywa i po  żera³⁶.

Choć wizerunek Meduzy ma formę maski, nie nak  lada się jej, by imitować bóstwo; to ona swym wzrokiem przeobraża twarz w mask  , zaw  łaszcza spojrzenie. Cz  lowiek, krzy  żuj  c z nią wzrok, sytuuje się w pozycji symetrycznej i – zafascynowany – nie mo  że odwr  ci   się. Twarz-mask   naprzeciw to cień, *alter ego*, Obcy w relacji przerażającej wzajemności, a zarazem znak świata nadprzyrodzonego. Obraz nie odzwierciedla, lecz odsy  la do monstrum, a patrzc  y stapia się z nim. Pozorna blisko  c rodzi projekcj   w radykalną obco  c, negacj   intymności, kontaktu. Jednostka traci zdolności widzenia, a równocześnie to  samo  c – Meduza patrzy na śmiertelnika, którego poch  łania świat będący w jej w  ladaniu³⁷.

Wiaczesław Iwanow po  wi  ci   dwa teksty analizie mitologicznej warstwy opowiadania Gogola Wuj (ukraiński rzeczownik *pospolity b  ia*, „rz  sa”), akcentując se-

z g  bci dzwonnicy wy  łania si   post  c ubrana na czarno (siostra zakonna), na jej widok Judy Barton (wcześniej Madeleine Elster – obydwie grane przez Kim Novak) rzuca się w otch  łan. W *Psychozie*, tak  же w scenie końcowej widzimy matk   bohatera od tyłu, siedzącą w fotelu (w pomieszczeniu pod ziemi  ). Wtem fotel obraca się ku nam, ukazując twarz/mask  /oblicze śmierci. Zmar  la przemawia przez syna, unicestwiając dystans genealogiczny, granic   między życiem a śmiercią. Pisz   Jacques Lacan: „mamy więc do czynienia z przerażającym ukazaniem się obrazu, który podsumowuje to, co nazwalibyśmy objawieniem realnego w tym, co jest najmniej dostępne, realnego bez żadnego mo  żliwego zapośredniczenia, realnego ostatecznego, tego najistotniejszego obiektu, który nie jest już obiektem, lecz czym  s takim, przed czym zamiera mowa i wszelkie kategorie stają się bezużyteczne, przedmiotu   leku *par excellence*” (J. Lacan *Le séminaire. Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1954-1955, texte établi par J.-A. Miller, Seuil, Paris 1978, s. 226*).

³⁵ J.-P. Vernant *Ulysse suivi de Persée*, Bayard, Paris 2004, s. 79-80.

³⁶ J.-P. Vernant *La mort...*, s. 61-62, 66-67; F. Frontisi-Ducroux *Du masque au visage...*, s. 12-14.

³⁷ J.-P. Vernant *La mort...*, s. 79-81.

mantykę „złego spojrzenia” oraz podnoszenia powiek/rzęs żelaznymi widłami³⁸. Wzrok Wija, jak spojrzenie Meduzy, niesie śmierć, a wymiar optyczny relacji między aktantami w kluczowej scenie opisuje predykat „być widzianym” (w konsekwencji – rozpoznany) oraz jego odwrócenie „widzieć” („spojrzeć w oczy”)³⁹:

wszystkie szkarady wypatrywały Chomę, szukały go i nie mogły dojrzeć, jako że był otoczony kręgiem tajemnym. – Gdzie jest Wij, przyprowadźcie Wija! – rozległy się słowa martwicy. [...] Stał ciężko, co chwila się potykając. Jego długie powieki spadały do samej ziemi. Choma zauważył w przerażeniu, że twarz ma żelazną. Prowadzono go pod rękę i postawiono wprost przed Chomą. – Podnieście mi powieki. Nie widzę – ozwał się głosem jak spod ziemi Wij – i cała hurma rzuciła się, by mu podnosić powieki. „Nie patrz” – szepnął ostrzegawczo głos wewnętrzny filozofowi. Ale filozof nie wytrzymał – i spojrzał. – Oto on! – krzyknął Wij, wskazując na Chomę swym żelaznym palcem. I wszystkie poczwary, ile ich było, rzuciły się na filozofa. Struchlały runął na ziemię i ze strachu wyzionął natychmiast ducha.

Wij, przeł. J. Wyszomirski

Rytualno-mitologiczne źródła motywu widzenia-niewidzenia w *Wiju* przenikliwie ukazał Propp, wiążąc (za Aleksandrem Potiebnia) ślepotę Baby Jagi ze światem zwierzęcym i śmiercią. Propp sformułował również regułę „obustronnej niewidzialności”: potwór nie widzi bohatera, ten zaś nie może spojrzeć na *Wija*; gdy to uczyni, znajdzie się w królestwie zmarłych. Ślepotą nie jest (tu) cechą immanentną, lecz niewidzeniem czegoś (istoty żywe nie widzą zmarłych, a ci – żywych)⁴⁰. Wschodniosłowiańskie źródła obrazu Wija odbijają zarówno tradycję indoeuropejską, jak i mitologiczne uniwersalia. Iwanow przytacza mity Indian obu Ame-

³⁸ W.W. Iwanow *Ob odnoj paralleli k gogolewskiemu „Wiju”, Trudy po znakovym sistiemam V, Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstwiennogo uniwersiteta*, wyp. 284, Tartu 1971, s. 133-142; W.W. Iwanow *Kategorija „widiwego” i „niewidiwego” w tekście: jeszcze raz o wostocznostawianskich folklornych parallelach k gogolewskiemu „Wiju”, w: Structure of texts and semiotics of culture*, Mouton, The Hague-Paris 1973, s. 151-153.

³⁹ Tamże, s. 154. Choma „widział tylko, że stał jakiś potwór olbrzymi na całą ścianę o kudłach splątanych i gęstych jak las; skroś gąszcz tych kudłów przezierało dwoje oczu spod brwi wzniesionych”. Moszyński podkreśla, że w wierzeniach Słowian „ważną cechą demoniczną jest gęste owłosienie całego ciała”, „niezwykle właściwości wzroku” oraz obfite brwi (lub ich brak); zob. *Kultura ludowa Słowian...*, s. 612-613, 616.

⁴⁰ W.W. Iwanow *Kategorija „widiwego” i „niewidiwego” w tekście...*, s. 155-156; por. dwustronną niewidzialność, którą tylko *sacrum* może uchylić: wiedźmę czyli *ciotę* „poznają w Poznańskim po koziołkach w oczach zamiast panienek, gdy bowiem w żenicach zwykłego człowieka widzimy odbicie ludzkiej postaci, w żenicach czarownicy dostrzec można koziołki z rogami i brodą, odbicie diabła, ukazującego się – jak wiadomo – w postaci starego capa, czyli kozła. Z tej przyczyny czarownice nie mogą zobaczyć w kościele hostji ani ołtarza, gdy tymczasem ksiądz przez monstrancję dopatrzy ciotę” (H. Biegeleisen *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą*, Nakładem Instytutu Staupigjańskiego, Lwów 1929, s. 234).

ryk, w których spojrzenie istot z innego świata (jak gorgony – płci żeńskiej, przyjmujące postać drapieżnego ptaka) stanowi śmiertelne zagrożenie. Motyw wiąże się z innym – z dobrodziejstwami płynącymi z zakrycia oczu: „strażnicy wzroku” długimi kijami uderzali każdego, kto ośmielił się otworzyć oczy (= „podnieść powieki”) w trakcie obrzędów odprowadzanych z okazji pierwszego, udanego połowu łososia. Instrumenty spełniają odwrotną funkcję od przypisanej im w folklorze słowiańskim, ukazując zarazem porównywalne odpowiedniości w głębokiej strukturze mitu i rytuału:

1. istota mityczna – narzędzie do otwierania powiek;
2. człowiek – narzędzie do utrzymywania oczu zamkniętych.

Odkrywanie oczu wiązało się ze snem (analogonem śmierci), samą śmiertelnością spojrzenia można zaś wyprowadzić z zestawienia:

3. otwieranie oczu – śmierć (lub sen);
4. zakrywanie oczu – życie.

Ślepotą byłaby dwupozycyjną relacją „bycia niewidzialnym” (a więc – między tym, kto jest niewidzialny i tym, kto go nie widzi). Gdy mitologiczna istota jest przychylna dla ludzi, zamknięcie oczu („bycie ślepym”) pozwala na zdobycie dóbr (Iwanow tworzy paralelę: w grze w chowanego kryjemy się przed potworem, który nie może nas ujrzyć; gdy zaś dziecko oczekuje prezentu, każemy mu zamykać oczy). Oczy mają w mitologii status paradoksalny: jako organ-część ciała stanowią własność nieodłączną podmiotu; mity pokazują zarazem, że mogą oderwać się od właściciela (choćaby jedno oko trzech *grai*, sióstr gorgon). Brak oczu lub ślepota mitologicznej istoty chronią przed niebezpieczeństwem, zgodnie z regułą „obustronnej niewidzialności”⁴¹. W interesującym nas kontekście motyw ten analizował Jakow Gołosowker:

Kto ma czapkę-niewidkę Hadesa, ten staje się niewidzialny, jak tylko przekreśli hełm na głowie. Hades oznacza „niewidzialny”: etymologia ludowa. W istocie – to śmierć. Śmierć przychodzi niewidzialna. Mit nie przynosi wyjaśnienia, w jaki sposób przedmiot staje się niewidzialny. Choć akt przejścia obrazu z widzialnego w niewidzialny (na przykład, gdy Perseusz zbliża się do Meduzy w czapce-niewidce⁴²) można przedstawić, nie jest on uwarunkowany przyczynowo, jest niezrozumiały. [...] Nie zapominajmy, że Gorgony to istoty boskie: dwie z nich są nieśmiertelne, a mimo to dla nich, nieśmiertelnych, Perseusz staje się niewidzialny.⁴³

Powróćmy do imienia. Meduza (franc. *méduse*, niem. *Meduse*, wł., hiszp. *medusa*), zwierzę morskie o galaretowatym ciele (parzydełkowiec – *Cnidaria*) nazwę zawdzięcza Linneuszowi, pragnącemu połączyć zoologię z wyobrażeniem mitologicz-

⁴¹ W.W. Iwanow *Kategorija „widimogo” i „niewidimogo” w tiekstie...*, s. 170-173.

⁴² Grecy nazywali ją czapką Hadesa – boga śmierci – lub *kunêê*, czapką z psiej skóry. Perseusz otrzymał ją od nimf. *Kunêê* uczyniła bohatera niewidzialnym, jak gdyby już znalazł się w królestwie zmarłych (J.-P. Vernant *Ulysse...*, s. 85).

⁴³ J.E. Gołosowker *Logika mifa*, Izd. „Nauka”, Moskwa 1987, s. 27.

nym. *Medusa*, słowo łacińskie z greckiego imiesłowu przymiotnikowego rodzaju żeńskiego (*Medousa*) – od czasownika *medein* („władać” lub „medytować”), oznacza więc „Ta, która rządzi” bądź „Ta, która rozmyśla”. Frontisi-Ducroux pisze zwięźle: „Władczyni”⁴⁴. Dla Gorgony nie znajdowano etymologii, by w końcu uznać, iż najprawdopodobniej chodzi o „ekspresywne podwojenie” czyli o „pierwotną onomatopcję”⁴⁵. Rozwiązanie zagadki imienia zaproponował w 1962 roku Władimir Toporow, ukazując (na przykładzie języków słowiańskich) charakter relatywny takich pojęć, jak „piękny” i „straszny”, oraz ich zdolność transformacji w przeciwieństwa. Zestawił lit. *gražus* „piękny” z *grožnŭ* (*groza*, *grožiti*, *grožba*) „groźny, odpychający” (obydwa pochodzące od ie. **grogʷ-/gorgʷ-* o tymże znaczeniu) i starogreckiego γοργός – „straszny, przerażający”. Analogiczny rozsiew znaczeń znajdujemy w bułg. *grozen* – „nieładny, brzydki”, natomiast słoweński *grožen* znaczy „piękny” (= *gražus*), a także „przerażający”; podobnie łotewskie *grāžītis* – „grozić”, ale i „chełpić się (pięknem)”. Autor podkreśla „zdumiewającą zbieżność” między litewskim *gražiaakis* a starogreckiego γοργωπῖς (por. Γοργώπα): „pochodzą od tego samego prototypu”, lecz przyjmują biegunowo odmienne znaczenia: pierwsze słowo to „posiadający piękne oczy”, drugie – „posiadający straszne oczy/spojrzenie”⁴⁶. Dla Frontisi-Ducroux to propozycja niezadowolająca: epitet jest bowiem wtórny, jako derywat imienia nie wystarcza do rekonstrukcji. Czyż nie można jednak, trochę w duchu Hermanna Usenera, związać imienia gorgony-Meduzy z przerażającym spojrzeniem, spełnianą funkcją, wpisać je w indoeuropejską tradycję obrzędowego pochówku?

Genezy wyobrażeń Meduzy należy szukać w Azji Mniejszej, skąd archaiczna Grecja przyswoiła je za pośrednictwem cywilizacji Krety⁴⁷. Wykopaliska w Çatalhöyük (Anatolia, VII-VI tys. p.n.e.) ukazały rytualne funkcje żeńskiego bóstwa płodności (przedstawianego jako dziewczynka, bądź w postaci rodzącej kobiety); jej kult zawierał komplementarne wyobrażenia śmierci – boginię-Starą Kobietę. Towarzyszył jej symbol drapieżnego ptaka. Na odsłoniętych freskach widać ścierwniki z olbrzymimi skrzydłami i ludzkimi kończynami, trzymające bez-

⁴⁴ S. Détoc *La Gorgone Méduse*, Édition du Rocher, Paris 2006, s. 58, 62-64; F. Frontisi-Ducroux *Du masque au visage...*, s. 11, przyp. 20, s. 131.

⁴⁵ S. Détoc *La Gorgone Méduse*, s. 65-66, 72.

⁴⁶ W.N. Toporow *Issledowanija po etimologii i siemantike*, t. 2: *Indoejrowpiejskije jazyki i indoejrowpieistika. Kniga 1*, Izd. Jazyki Sławiańskich kultur, Moskwa 2006, s. 55-58; ten rozrzut znaczeń zauważa Moszyński (*Kultura ludowa Słowian...*, s. 84).

⁴⁷ S. Détoc *La Gorgone Méduse*, s. 270-271. W opisie tarczy Agamemnona („Z dzikim wejrzeniem Gorgona straszliwie patrząca wieńczyła / Tarczę, a wkoło Gorgony jawił się Popłoch i Trwoga”, *Iliada*, XI, 36-37, przeł. K. Jeżewska) pojawia się archaiczne określenie Γόργω βλοσυρῶπις – „Gorgona o sępim spojrzeniu” (βλοσυρός < *gwluros, bliski łac. *vultur* „sęp”), które Iwanow zestawia z wyobrażeniem drapieżnego ptaka na kreteńskiej tarczy z VIII w. p.n.e. (W.W. Iwanow *Kategorija „zwidimogo” i „niezwidimogo” w tiekstie...*, s. 164).

głową istotę. Obraz ten zdaje się odsyłać do obrzędu pogrzebowego, odprowadzały go kapłanki w strojach wykonanych z piór ptaków. Ciało oddzielano od kości, szkielet oblekano w skórę, by całość zamurować w ścianie domu (świątyni). Iwanow przywołuje parę *Strach i Przerazenie* z hatyckiego („prahetyckiego”) mitu o Księżycu, który spadł z Nieba. W średniohetyckim *Hymnie do Słońca*, Lęki i Strachy biegną obok boga Słońca, a w *Iliadzie* Ares „rozkazał, aby mu Przestrach i Popłoch / Natychmiast zaprzęg złoisty przywiodły” (XV, 119-120)⁴⁸.

Rytuał pochówku (opisany w tekstach hetyckich) pozwolił Toporowowi wyjaśnić dwuznaczną postawę wiedzy w stosunku do bohatera fabuł bajkowych: może być tak jego dobrodziejką, jak wcieleniem zła (przypomnijmy, że schemat opowieści o Perseuszu przywołuje bajkę magiczną)⁴⁹. Ambivalencja znika, gdy przyjmujemy hipotezę o genetycznym związku Baby Jagi z kapłanką ^{SAL}ŠU.GI, mistrzynią ceremonii pogrzebowej, pomagającą zmarłemu w przejściu do innego świata. Po akcie kremacji ^{SAL}ŠU.GI bierze wagę, wygłasza magiczną formułę kierując twarz ku bogu-Słońcu, na jednej szali kładzie srebro, złoto, drogocenne kamienie, na drugiej – grudkę gliny. Wzywa ducha zmarłych. ^{SAL}ŠU.GI oczyszczała ludzi kultowo nieczystych, a także uczestniczyła w obrzędach wybawienia od złego spojrzenia. Zestawienie ^{SAL}ŠU.GI i Baby Jagi pokazuje wspólne atrybuty: wiek, dwuistość zachowania (uosabia śmiertelne zagrożenie, bądź wspiera bohatera w peregrynacji, ta zaś odsyła do praobrazu – pośmiertnej wędrówki duszy)⁵⁰. „Baba Jaga – to sama śmierć, i jej przyczyna” – pisze Toporow. Podkreśla takie jej cechy jak ślepotą, rozpadające się ciało oraz funkcjonalną analogię między narzędziami używanymi w rytuałach pogrzebowych a łopatą Baby Jagi. Chodzi o związek ^{SAL}ŠU.GI z ogniskiem *ukturi* służącym do kremacji, a także o wykorzystanie srebrnej łyżki (szczypiec?) do zbierania kości. Czynność ta w formie przekształconej powraca w bajce, gdy Baba Jaga próbuje wsadzić bohatera do pieca⁵¹. Pozycje protagonistów ulegają odwróceniu: wykonawcą rytuału staje się bohater, ofiarą – wiedźma: funkcje nie zmieniają się, tylko aktanci zajmują odmiennie pozycje. Baba Jaga może występować jako podmiot i obiekt tego samego predykatu („zadawać śmierć”), a inwersja ról odsyła do paradoksalnej logiki fabuł bajkowych, opisujących perypetie bohatera powracającego do wspólnoty żywych. Choć praźródłem pozostaje

⁴⁸ W.W. Iwanow *Istorija sławianskich i bałkańskich nazwanij mietalłow*, Izd. „Nauka”, Moskwa 1983, s. 62-68; W.W. Iwanow *Izbrannyje trudy po siemiotikie i istorii kultury*, t. 5: *Mifologija i folklor*, Znak, Moskwa 2009, s. 164-169.

⁴⁹ R. Caillois *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris 1960, s. 131-132; precyzyjna analiza dana w: E. Pellizer *Voir le visage de Méduse*, „Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens” 1987, vol. 2, nr 1, s. 45-61.

⁵⁰ W. N. Toporow *Hiettskaja ^{SAL}ŠU.GI i sławianskaja Baba Jaga*, „Sławiańskoje jazykoznanije” nr 38, *Kratkije soobsczenija*, Izd. Akademii Nauk SSSR, Moskwa 1963, s. 28-37.

⁵¹ Tamże, s. 34.

pochówek, idea odrodzenia, nowego życia triumfuje nad lękiem przed śmiercią. Bajka pierwotnie nie odzwierciedla inicjacji (jak uważał Władimir Propp w *Historycznych korzeniach bajki magicznej*), lecz rytuał pogrzebowy; Baba Jaga – to obraz Praśmierci, pierwszej zmarłej, pierwszej ofiary, twórczyni tradycji pochówku i odnowicielki życia⁵².

Détoc akcentuje właśnie aspekt chtoniczny Meduzy (jej związek ze światem podziemnym) w kontekście rytuału *nekylia* (złożenia ofiary, by przywołać z Hadesu dusze zmarłych; XI pieśń *Odysei*)⁵³. W wielu językach ie. derywaty rdzenia **nek-* (zwykle z rozszerzeniem *-t-* „noc”) przeciwstawiają się słowom pochodnym od rdzenia **dei-* (to, co lśniące, widzialne – „niebo”, „dzień”)⁵⁴. Toporow zwraca uwagę na rdzeń **nek*” (< **θ₂en-/***θ₂n-* – z *-k-/ek-*) przywołujący obraz śmierci (często – gwałtownej), w opozycji do idei wiecznego życia, skojarzonej z królestwem niebios. Sugeruje, że ten drugi rdzeń mógł także oznaczać „świat podziemny” (starogrec. *Αἰδης*, *Αἰδ-* < **n-vid-* „niewidzialne” odsyła do krainy zmarłych, tożsamej z królestwem nocy) przeciwstawiony „królestwu niebieskiemu” oraz „mieszkańca świata zmarłych” – w opozycji do **dei-* „boga” („żyjącego w niebiosach”; staroind. *Dyáuṣ*, starogrec. *Ζεύς*). Toporow formułuje hipotezę, że archaiczny ie. rdzeń **neK-* (gdzie *-K-* > *k* lub *kʷ*) oznaczał zarówno mrok, noc, świat podziemny, jego mieszkańców oraz śmierć⁵⁵. W innym miejscu badacz szczegółowo analizuje ie. rdzeń **mer-/***mor-* („znikać”, „umierać”): śmierć wiąże się nie tylko z anihilacją (rozpadem) pierwiastka fizycznego oraz duchowego, lecz i narastaniem ciemności, utratą wzroku. Proces ten obejmuje sferę *semeiosis* – jej ogołocenie (**mer-* w jednym z wariantów koduje pojęcie znaku; zob. znaczenia zachowane w niem. *merken* oraz słowach pokrewnych: „zaznaczać”, „cecha odróżniająca”, „piętno”). Akcent pada na wizualny aspekt śmierci; unicestwieniu ulega to, co wiąże się z widzeniem i byciem widzianym (a więc wymiar poznawczy: rozpoznawanie, bycie rozpoznawanym), moc spojrzenia, energia światła⁵⁶.

Odnotujmy wreszcie ewolucję wizerunku Meduzy. Na początku XII wieku p.n.e. jej budzące lęk oblicze miało cechy męskie (brodę i obfite brwi). Stopniowo na-

⁵² W.N. Toporow *Issledowanija po etimologii i siemantike*, t. 2: *Indoejrowpiejskije jazyki i indoejrowpieistika*. Kniga 2, Izd. Jazyki Sławianskich kultur, Moskwa 2006, s. 231-234.

⁵³ S. Détoc *La Gorgone Méduse...*, s. 123-125.

⁵⁴ Dzień jest jasny i pojmowalny rozumem, noc „nie widzi, lecz i sama jest niewidzialna”, nieprzewidywalna, niebezpieczna, budzi przerażenie, jest dzieckiem Chaosu (pełna analiza przeciwstawienia w: W.N. Toporow *Issledowanija po etimologii i siemantike*, t. 2: *Kniga 2...*, s. 166-197). Détoc (*La Gorgone Méduse...*, s. 143) przypomina, że Meduzę określano metaforycznie jako „córkę Nocy” (*Nuktos Gorgôn*).

⁵⁵ W.N. Toporow *Mirowoje dieriewo. Uniwiersal'nyje znakovyje komplekсы*, t. 1: *Rukopisnyje pamiatniki Driewniej Rusi*, Moskwa 2010, s. 102-103, 106 przyp. 2; W.N. Toporow *Issledowanija po etimologii i siemantike*, t. 2: *Kniga 1...*, s. 39-50.

⁵⁶ Tamże, s. 310-317.

bierało cech kobiecych, a w V wieku p.n.e. zaszła zasadnicza mutacja, Meduza staje się piękna i powabna. Jednakże w tej przemianie od ekstremalnej brzydoty do fascynującej urody jedna cecha nie podlega zmianie – związek z funkcją spojrzenia, któremu nie można się oprzeć. Nawet odcięta, głowa Meduza pozostaje śmiertelna, oczy zabijają każdego, kto zaryzykuje spojrzenie. Pisaliśmy już o jej pośrednim statusie: strażniczka na granicy świata żywych i umarłych, widzialnego i niewidzialnego, sytuuje się w szczelinie dzielącej życie i śmierć. Eléonore Pardo podkreśla, że połączenie sprzeczności ukazuje substytucję daną w każdym przedstawieniu (re-prezentację), pragnienie widzenia może być więc zaspokojone za pośrednictwem odbicia lub zwierciadła. Ponadto uchwycenie rzeczywistości przez twórcę, jej re-prezentacja – to zatrzymanie ruchu⁵⁷. Do tego zabiegu ucieka się Perseusz: blokuje spojrzenie (Gorgony) w tarczy-lustrze. Kiedy chcemy odciąć głowę, trzeba ją widzieć, by sprawnie operować bronią. Ale nie wolno nam na nią spojrzeć. Rada Ateny: należy odwrócić głowę w momencie zadania ciosu. By nie chybić, trzeba jednak mieć aktualny obraz celu. Bogini proponuje rozwiązanie paradoksu (widzenia, nie będąc widzianym, nie krzyżując wzroku z monstrem): należy patrzeć nie na samą Meduzę, lecz na jej odbicie (i odbicie miecza, który ma trafić) w zwierciadle tarczy⁵⁸.

Przyjrzyjmy się relacjom między Meduzą a Ateną. Dzięki radom tej ostatniej Perseusz pokonał monstrum, a w podziękę głowę podarował bogini. U Owidiusza Atena i Meduza rywalizują urodą; Meduza oznajmia, iż przewyższa pięknnością Atenę, ta zmienia jej włosy w odrażające węże. Gdy zaś córka Dzeusa zapragnęła imitować dźwięki, jakie wydawały gorgony, grając na swym wynalazku – flecie, dostrzegła w lustrze źródła, iż jej twarz przypomina potworne oblicze, „efemeryczny *gorgoneion*”⁵⁹. Meduza o „losie żalonym” (Hezjod) staje się złowrogim odbiciem Ateny, ambiwalencję relacji ukazuje również związek tej pierwszej z Posejdonem: „z nią jedną Błękitnogrzywy na delikatnej murawie leży pośród kwiatów wiosennych” (Hezjod *Theogonia*, 278-279, przeł. J. Łanowski). Sielanka znika w *Przemianach* (ks. IV, 790-803): Posejdon pozbawia Meduzę dziewictwa w świątyni bogini. Zemsta Ateny sprawia wrażenie, jakby chciała ukarać Meduzę za profanację świętej przestrzeni. Kara – to przemiana włosów w węże, a literatura antyczna pokazuje, że długie, rozpuszczone włosy symbolizowały czystość. Pisze dalej Détoc: „Atena, przekształcając *uirgo* [„dziewicę” – J. K.] w przerażające monstrum, skazuje Meduzę na dożywotnią niewinność oraz nadaje jej stygmat swego własnego lęku przed tym, co męskie”. Włosy-węże, śmiertelne spojrzenie mają odłą-

⁵⁷ E. Pardo *Le regard medusé*, „Recherches en Psychanalyse” 2010 nr 9, <http://recherchespsychanalyse.revues.org/index554.html>

⁵⁸ Zob. J.-P. Vernant *Ulysse...*, s. 86-87, 101; F. Frontisi-Ducroux *Du masque au visage...*, s. 71-72; analiza „osi optycznej” opowiadania w: E. Pellizer *Voir le visage de Méduse...*, s. 51.

⁵⁹ F. Frontisi-Ducroux *Du masque au visage...*, s. 74-75.

odstraszać każdego śmiałka, pragnącego się do niej zbliżyć⁶⁰. Meduza przemienia się w symboliczną broń samej Ateny – głowę monstrum umieszcza jako *gorgoneion* na swej zbroi. Staje się on projekcją negacji męskiej seksualności, tarczą chroniącą ciało bogini-dziewicy przed *pulsion scopique*⁶¹.

Choć Meduza jako śmierć przedstawia to, co niemożliwe do pomyślenia, człowiekowi udaje się w pewien sposób rozbroić złowrogą moc tej głowy – na tyle, że można ją przedstawić. Rozwiązanie, jakie podpowiedziała Perseuszowi bogini, pozwoliło mu patrzeć na „zneutralizowane *simulacrum*”, a nie – na przerażającą

⁶⁰ S. Détoc *La Gorgone Méduse...*, s. 44-49; 231-236. W *Ajaksie* Sofokles opisuje Atenę jako boginię o oczach Gorgony (*gorg-ôpis thea*, 450; „groźnooka bogini” w tłumaczeniu K. Morawskiego).

⁶¹ S. Détoc *La Gorgone Méduse...*, s. 238-239. Analiza motywu złamania zakazu patrzenia i w konsekwencji – pozbawienie integralności cielesnej (szczególnie – utraty wzroku) ukazuje, iż często kara spada automatycznie, bez ingerencji instancji ludzkiej lub boskiej. Michel Cartry (*Les yeux captifs*, w: *Systèmes de Signes. Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Hermann, Paris 1978, s. 79-110), na przykładzie wierzeń ludu Gurma/Gourmantché (język z podgrupy Kwa, Burkina Faso) opisał, jak zakazy związane z seksualnością przywołują metaforycznie *pulsion scopique*. Kobieta, po urodzeniu dziecka, przechodzi *rite de passage*, a utrata wzroku (lub zdolności prokreacji) dotyczy dziecka wówczas, gdy matka zobaczy je przedwcześnie, męża – gdy nie będzie pierwszym partnerem seksualnym po porodzie. Wzrok kobiety zawłaszcza oczy dziecka, rytuał zaś wyzwala jego spojrzenie spod dominacji popędu seksualnego matki – zagarniając całą przestrzeń widzenia, uczyniłby on dziecko „ślepy” (na osobę płci przeciwnej). W wyobrażeniach badanych przez Cartry’ego, jak w przypadku Meduzy potęgą spojrzenia wiąże się z seksualnością, stąd konieczność symbolicznych regulacji i blokad. Freud poświęcił Meduzie krótki artykuł (*Das Medusenhaupt*): choć, jak podkreśla na wstępie, rzadko zajmuje się „indywidualnymi postaciami mitologicznymi”, tym razem „interpretacja jest w zasięgu ręki”. Odcięta głowa odsyła do budzącego przerażenie aktu kastracji: chłopiec, który dotąd nie chciał wierzyć w groźbę okaleczenia, nagle „postrzega otoczony włosami organ osoby dorosłej, najczęściej matki” (maszynopis pochodzi z 1922, pierwodruk w „Imago” 1940, nr 25, korzystałem z przekładu franc. w: S. Freud *Résultats, idées, problèmes*, t. 2, 1921-1938, PUF, Paris 1985, s. 49-50). Vernant przestrzega przed pośpiesznie uogólniającymi interpretacjami. Aby opisać sieć znaczeń łączących Gorgonę z obrazem kobiecej płci przywołuje ambiwaletną figurę Baubô – nocnego widma o chthonicznej proveniencji, potwora, a zarazem mamki, dobrej staruszki, która obscenicznym gestem rozbawiła Demeter po stracie córki: obnażyła swą kobiecość, jak gdyby w formie twarzy, uczyniła z niej maskę, przerażającą, ale i groteskową (J.-P. Vernant: *La mort...*, s. 33; *Entre...*, s. 80-88). W ujęciu Lacana mitologem Freuda to jeden z obrazów semiogenezy: lęk przed kastracją, nieredukowalnym „brakiem”, stanowi podstawę *signifiant* w jego funkcji symbolicznej (zob. J. Lacan *Le séminaire. Livre X. L'angoisse. 1962-1963*, texte établi par J.-A. Miller, Seuil, Paris 2004). Substitutem lęku może być (nie tylko u dzieci) potworny strach przed utratą wzroku czy zranieniem oczu (zob. interpretację *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna, w: W. Grajewski *Jak czytać...*, s. 51-74).

głowę. Wynalazek *gorgoneion* (dar Perseusza na tarczy Ateny) staje się inspiracją dla artystów, którzy tworzą odtąd kopie pozbawione złowrogiej mocy oryginału (jej cząstka pozostaje w obrazie Meduzy na tarczach, by odstraszać wroga). Atena wynalazła obraz, zakazane oblicze Meduzy sytuuje się w samym środku mitu o nardzinach obrazu, refleksji nad relacją między nim i rzeczywistością, ze wszelkimi ograniczeniami: „chodzi bowiem o obraz bez modelu, *eikon* nie-widzialnego oryginału, którego kopie zostały zwielokrotnione, aby zbudować w świecie ludzi oswojony obraz ich śmierci”⁶². W zakończeniu opowieści Perseusz przybywa na Seryfos, wyspę z której wyruszył, by zdobyć śmiertelne trofeum dla jej władcy – tyrana Polidektesa. Ten przygotowuje wspaniałą ucztę. Bohater wkracza na salę, widzi tłum gości i wyciąga z torby Meduzę, obracając ją na wszystkie strony. Zgromadzeni stają się kamiennymi rzezbami – wizerunkami uczujących. Perseusz – jak artysta – unieruchomił spektakl rozgrywający się przed jego oczami, zamienił go w obraz⁶³.

Wyobrażenie Gorgony, z perspektywy synchronicznej, było dwoiste: ludzkie i zwierzęce, kobiece i męskie, ze świata żywych i z królestwa zmarłych. To negatyw twarzy (od której bije słoneczny blask): czerń ziejąca chaosem i śmiercią. Wizerunek Gorgony jako nie-twarzy powstaje w wyniku zatarcia granic między fundamentalnymi opozycjami, a także pomiędzy oglądającym i oglądanym. Odzwierciedla nie tylko spotkanie ze światem zmarłych, lecz z potęgą śmierci – najbardziej radykalną odmiennością, z jaką styka się człowiek. Zobaczyć się w jej oczach, to pogrążyć się wraz z nią w otchłań; spojrzenie Gorgony przenosi w sferę między życiem a śmiercią, którą każdy nosi w sobie. Człowiek odwraca się od niej, lecz chwila konfrontacji jest nieuchronna. Obraz odsyła do budzącej grozę potworności; patrzący stapia się z nią, traci atrybuty żywej istoty, zmienia się w kamień⁶⁴. Flahault pisał, że spojrzenie skupia się zwykle na ustach. Słowa są ozna-

⁶² F. Frontisi-Ducroux *Du masque au visage...*, s. 73.

⁶³ „*La mort de la Méduse* par Jean-Pierre Vernant; transcription par Taos Aït Si Slimane de l'émission „Les grands entretiens”, du 18 avril 2002, consacrée à „La mort de la Méduse” pour laquelle la journaliste Catherine Unger recevait Jean-Pierre Vernant. Cette transcription a été réalisée grâce aux © 2007 Archives TSR” (F. Flahault *Face à face...*, s. 79-81). Akt odcięcia głowy i wizerunek Meduzy łączą się wręcz obsesyjnie w malarstwie Caravaggia. Powiedział on: „Każde płótno jest głową Meduzy. Strach można pokonać obrazem strachu. Każdy malarz jest Perseuszem” (cyt. za: E. Pardo *Le regard...*). Mamy głowę Goliata (twarz przywołuje rysy artysty), którą trzyma Dawid (Galleria Borghese, Rzym; dwa inne obrazy przypisywane artyście odsyłają także do tego tematu), Judytę uchwyconą w chwili, gdy odcina głowę Holofernesowi (Rzym), trzy obrazy śmierci Jana Chrzciciela (Malta, Londyn, Madryt), wreszcie oblicze Meduzy na tarczy paradnej jeźdźca naturalnej wielkości (w zbiorowni rodu Medicich, dziś Galleria degli Uffizi, Florencja); zob. analizę Louisa Marina *Détruire la peinture*, Flammarion, Paris 1997, s. 129-206.

⁶⁴ J.-P. Vernant *La mort...*, s. 47-48, 61-62, 66-67; J.-P. Vernant *Entre...*, s. 78-79, 83-84, 89; J.-P. Vernant *L'individu...*, s. 121, 128-129.

kami porozumienia, spojrzenie moduluje je, włączając grę powiek, brwi, mimikę. Oczy towarzyszą przyzwoleniu, zachęcają, żądają, pytają, a nade wszystko wymagają od ciała poświadczenia tożsamości interlokutora. Nie zadawała się znakami, chcą, by ciało stało się obrazem osoby⁶⁵. Gorgona-Medusa neguje te relacje: widzimy głowę, zwierzęce zęby, a mowę zastępuje jej fizyczny, obnażony organ – język⁶⁶; z ust wydobywają się nie-ludzkie dźwięki⁶⁷.

III

Bez pojęcia Ja nie sposób zrozumieć mechanizmu kultury. Jeśli stopień jej głębi określa się w odniesieniu do sensów wypracowanych i wprowadzonych w *ego*-sferę, to parametrem demonicznej, ciemnej strony kultury byłaby zdolność destrukcji, anihilacji Ja⁶⁸. Meduza jako symbol pojawia się w *Pogrążonych i ocalonych* Primo Leviego dwukrotnie. Po raz pierwszy w związku ze świadectwem członków Sonderkommanda: od tych, którzy przeżyli, nie można było oczekiwać prawdy o obliczu Meduzy („una verità dal volto di Medusa”)⁶⁹. Dalej zaś posłużyła

⁶⁵ F. Flahault *Face à face...*, s. 16, 48.

⁶⁶ W.J. Smith, J. Chase, A.K. Lieblach *Tongue showing. A facial display of human and other primate species*, „Semiotica” 1974 11:3, s. 201-246. Zestawienia mają charakter wstępny i wymagają badań porównawczych; przykładem analizy (diachro- i synchronicznej) jest praca w całości poświęcona semantyce gestu wysuwania języka: I.A. Morozow, M.L. Butowska, A.E. Machow *Obnażenie języka. Kross-kulturowo issledowanie semantiki drierwniego žesta*, Izd. Jazyki Sławianskoj kultury, Moskwa 2008.

⁶⁷ J.-P. Vernant, F. Frontisi-Ducroux *Figures du masque en Grèce ancienne...*, s. 301.

⁶⁸ W.N. Toporow *Issledowanija po etimologii i siemantikie*, t. 2: *Kniga 1...*, s. 123. Auschwitz ukazuje mechanizm pozbawienia człowieczeństwa jako fazę wstępną eksterminacji. Aby ofiary nie umierały jako ludzie, unicestwieniu musi ulec ich Ja. Być może matematyk Hermann Weyl był pierwszym, który przywołał w tym kontekście greckie monstrum. W książce o symetrii (przeł. S. Kulczycki, 1960) wspomina swój wykład (na ten sam temat) w Wiedniu jesienią 1937 r. Mówiąc o swastyce, dodał wówczas: „W naszych czasach stała się ona straszniejszym symbolem terroru od węzami opasanej głowy Meduzy”. Dopełnienie z 1951 roku: Thierry Maulnier, francuski dziennikarz, eseista, dramaturg, publikuje *La Face de Méduse du communisme*.

⁶⁹ Przekład polski: „Można od nich oczekiwać raczej oczyszczającego uwolnienia się od ciężaru niż prawdy porażającej jak wzrok Meduzy” (P. Levi *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzyśkiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 60); francuski: „une vérité à face de Méduse” (P. Levi *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, Paris 1989, s. 52); angielski: „a Medusa-faced truth” (P. Levi *The drowned and the saved*, Summit Books, New York 1988, s. 53).

jako metafora kondycji muzułmana: „Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto”⁷⁰. Formuła (dana przez „etnologa Auschwitz”⁷¹) nie uszła uwadze Agambena. Stawia pytanie: „Czym w obozie była Gorgona?” I odpowiada: „Gorgona i ten, kto ją ujrzał, i ten, kto świadczy w jego imieniu, to jedno spojrzenie, jedna niemożność widzenia”⁷². Emblematyczny opis muzułmana wskazuje na nieme widmo, nie-człowieka między życiem a śmiercią, którego omija spojrzenie współwięźniów⁷³. Oto „paradoks Leviego”: tylko muzułman – autentyczny świadek – mógłby dać świadectwo. Niemy lub martwy, tego nie uczyni. Żywi nie są więc autentycznymi świadkami⁷⁴.

⁷⁰ P. Levi *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, s. 64. Przekład polski: „Kto zszedł na dno, kto nie uniknął wzroku Meduzy, ten nie powrócił, by dać świadectwo, albo powrócił niemy” (s. 100); francuski: „ceux [...], qui ont vu la Gorgone” (s. 82); angielski: „those who saw the Gorgon” (s. 83). Akapit zawierający to zdanie przywołuje Giorgio Agamben w: tegoż *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 33. Tłumacz wskazuje, iż mamy do czynienia z „przekładem nieznacznie zmodyfikowanym”, jedna ze zmian dotyczy cytowanego zdania: „Kto zszedł na dno, kto ujrzał Gorgonę”... Podobna konstrukcja, bez przywołania monstrum, pojawia się w *Pogrążonych i ocalonych* już wcześniej: „Kto sięgnął dna, ten albo nie powrócił, albo jego zdolność obserwacji została unicestwiona na skutek cierpień i utraty świadomego kontaktu ze światem” (s. 15).

⁷¹ M. Bepoliti *De l'autre côté du miroir. Préface*, w: P. Levi *L'asymétrie de la vie. Articles et essais 1955-1987*, Éditions Robert Laffont, Paris 2004, s. 8. Dodajmy, że Levi jest autorem przekładów na włoski prac Claude'a Lévi-Straussa i Mary Douglas oraz *Procesu Kafki*.

⁷² G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz...*, s. 53-54 (przekład nieznacznie zmieniony). Wiktor Kułę, recenzent rosyjskiego przekładu *Pogrążonych...* pisze o nowej, stworzonej przez Leviego, „antropologii obozowego Piekła” (*Wzгляд Gorgony*, „Družba Narodow” 2011 nr 8). U Dantego Meduza pojawia się w szóstym kręgu: „Obróć się prędko, zakryj dłońmi lice, / Niechbyś się dostał na oczy Gorgonie, / Już nie ujrzałyby dnia twe źrenice” (Dante Alighieri *Boska komedia*, pieśń IX, 55-57, przeł. E. Porębowicz).

⁷³ Zob. R. Buch *Seeing the impossibility of seeing or the visibility of the undead: Giorgio Agamben's Gorgon*, „The Germanic Review” 2007, s. 181-186.

⁷⁴ F. Rastier *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Les Éditions du Cerf, Paris 2005, s. 22. Agamben odwołuje się do słów Leviego (*Pogrążeni i ocaleni*, s. 100): „Jednakże to tylko oni, muzułmanie, na zawsze pogrążeni, prawdziwi świadkowie, mogliby udzielić wyjaśnień, które miałyby sens ogólny”. Rastier (*Ulysse à Auschwitz*, s. 116, 156) surowo ocenia rozumowanie filozofa, uznając je za deformację myśli Leviego, wręcz – za wariant argumentacji negacjonistów; zob. także recenzję z franc. wydania Agambena (*Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot 1999): F. Rastier *La Rose mystique d'Auschwitz*, „E|C. Rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici” 2005 nr 2, s. 1-9.

Przywołajmy Émile'a Benveniste'a: łac. *superstes* oznacza „tego, który przeżył”, „ocalał”. Jego atrybutem jest *superstitio* – „bycie obecnym” jako „świadek”. Natomiast cecha *superstitiosus* przysługuje profecie – dar (jasno)widzenia pozwala mu opowiadać o wydarzeniach z przeszłości w taki sposób, jak gdyby był tam obecny⁷⁵. W 1984 roku Levi pisze wiersz *Il superstite*⁷⁶. To opowiadanie o niemożności opowiadania rozwija się w trzech etapach. Ocalony chce mówić, nikt go nie słucha. Widzi (we mgle) widma towarzyszy, lecz ci, pogrążeni we śnie, nie widzą go. Wzywa zjawy, by odeszły, a zarazem usprawiedliwia się przed nimi, że przeżył („Non è mia colpa se vivo e respiro”), odrzuca (niewypowiedziane) oskarżenie, iż zawdzięcza życie śmierci innego człowieka („Nessuno è morto in vece mia. Nessuno”)⁷⁷. Opowieść okazuje się niemożliwa, widma, jedyne „osoby”, do których poeta chce mówić, nie słuchają go (bądź nie są w stanie usłyszeć). Bycie ocalonym to nie powrót do życia, lecz do świata cieni pogrążonych we śnie⁷⁸. Jeśli „pogrążonych i ocalonych” wydaje się łączyć paradoksalnie wspólna antropologia (ich dusze zostały oddzielone od ciał), jeśli ocalony, jak ongiś muzułman, nie jest w pełni istotą żywą, różnią się jednak od siebie: ten pierwszy nie utracił języka. Dusza Leviego umarła w obozie, ciało (aż do samobójczej śmierci 11 kwietnia 1987 roku⁷⁹) podtrzymywało przy życiu zobowiązanie w stosunku do zmarłych – danie świadectwa. Nawet wówczas, gdy zdaje się ono adresowane do wszystkich (do ludzkości), rzeczywistym odbiorcą są nieobecni, których pochłonął Obóz. Ocalali zwraca się do nich, świadek – do żywych. Ci ostatni mogą

⁷⁵ É. Benveniste *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2: *Pouvoir, droit, religion*, Éd. de Minuit, Paris 1969, s. 273-278. Na marginesie przytoczmy znaczenie (pojawiające się np. u Schopenhauera), odrzucone przez autora jako arbitralne: *superstes* jako eufemizm określający duchy zmarłych, którzy w rzeczywistości są wciąż żywi i mogą w każdej chwili objawić się w tym świecie. Czyż praca historyka nie jest właśnie ciągłym obcowaniem ze zmarłymi, tak ofiarami, jak katami? (zob. C. Ginzburg *Un seul témoin*, Bayard Éditions, Paris 2007, s. 72-73).

⁷⁶ Przekład polski w: G. Agamben *Co zostaje...*, s. 92.

⁷⁷ Pytanie pada wprost w *Pogrążonych i ocalonych* (s. 97): „Wstydzisz się, bo żyjesz zamiast kogoś innego?”.

⁷⁸ F. Rastier *Ulysse...*, s. 23; analiza wiersza uwypukla jego intertekstualność oraz funkcje, jakie spełniają dwa cytaty „ramowe”: jawny, otwierający tekst, z *The rime of the ancient mariner* Coleridge'a i skryty, zamykający, z XXXIII pieśni *Piekle* Dantego. Żeglarza i Branka d'Orię łączy status: ich ciała przebywają jeszcze na ziemi, lecz dusze są we władzy demonów (tamże, s. 24-32, 54).

⁷⁹ W 1997 roku podano do publicznej wiadomości słowa Leviego wypowiedziane na pół godziny przed śmiercią, w rozmowie telefonicznej z Elio Toaffem, Wielkim Rabinem Rzymu: „Nie zniosę dłużej tego życia. Moja matka umiera na raka i za każdym razem, gdy patrzę w jej twarz, przypominam sobie twarze ludzi leżących na pryzkach Auschwitz” (tamże, s. 60). Podkreślmy, że *Se questo è un uomo* (*Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, 2008) to (w jednym z najistotniejszych wymiarów) opis walki o ocalenie duszy.

Kordys Spojrzenie Meduzy

usłyszeć, lecz nie – zrozumieć. Zmarli mogliby zrozumieć, lecz nie słyszą⁸⁰. Rastier akcentuje odmiennność pozycji narratora w poezji i prozie Leviego. Wiersze są głosem z innego świata, mówią o powrocie zjaw bądź o niemożności dania głosu tym, którzy go utracili. Świadek szuka wyrazu w prozie z narratorem pierwszoosobowym⁸¹.

Gorgona ukazuje ekstremalną formę kontaktu z innym światem. Nie ma w nim partnera, przewidywalnych stanów umysłu, intencji do odczytania. Biologiczna podstawa tej kompetencji, aktywność „neuronów zwierciadlanych” nie wprowadza rozróżnienia między postrzeganiem aktów innej osoby a ich przygotowywaniem przez podmiot. Dopiero w sferze-między-twarzami możliwa jest akceptacja wyzwania, jakie niesie ich wzajemna lektura, zgoda na poddanie się (innemu) spojrzeniu:

dzięki technikom mapowania aktywności mózgu wiemy, że kontakt wzrokowy pobudza ciało migdałowe i cały system regulujący emocje. Unicestwić kontakt za pośrednictwem wzroku, to unicestwić podstawowy element wymiany. Spojrzenie na drugą osobę to nie tylko ukierunkowanie wzroku na innego, mierzenie w niego. Wymiana spojrzeń to również zezwolenie, by wzrok innego przeniknął patrzącego. Ale i zobowiązanie do uchwycenia sensu jego spojrzenia. Albowiem wymiana spojrzeń jest fundamentalną formą rozumienia drugiej osoby.⁸²

Obóz objawił rzeczywistość, którą rządzi spojrzenie Meduzy, okrucieństwo, szaleństwo skryte w ludziach pustych, głupich, bezbarwnych, w umyśle „spokoj-

⁸⁰ Carlo Ginzburg (*Un seul témoin...*, s. 17-20) przypomina pogrom w wiosce prowansalskiej La Baume. 16 maja 1348 cała wspólnota żydowska została wymordowana (uważano, iż Żydzi odpowiadają za rozprzestrzenianie się epidemii czarnej ospy). Ocalał tylko Dayas Quinoni, który dziesięć dni wcześniej udał się do Avignon i dał świadectwo na egzemplarzu Tory zachowanym w Bibliotece Narodowej w Wiedniu. Samotnego świadka (w tradycji starotestamentowej, w prawie rzymskim nie uznawano świadectwa tylko jednej osoby), pozbawionego słuchaczy można porównać do ostatniego człowieka zdolnego mówić w martwym (skoro nie ma żywego adresata) języku; D. Heller-Roazen *Echolalies. Essais sur l'oubli des langues*, Seuil, Paris 2007, s. 55-67; zob. także F. Rastier *Ulysse...*, s. 98.

⁸¹ Tamże, s. 33, 89, 92, 95, 112-113, 128. „U Leviego, jak może w całej literaturze o eksterminacji, każdy zapis świadectwa, nawet jeśli wydaje się przeznaczony dla żyjących, pozostaje w sposób niewidzialny poświęcony zmarłym, zawiera więc ustępy, które tylko oni mogliby zrozumieć” (tamże, s. 58).

⁸² A. Berthoz *Physiologie du changement de point de vue*, w: *L'Empathie*, dir. A. Berthoz et G. Jorland, Odile Jacob, Paris 2004, s. 274. O związku spojrzenia z aktywacją struktur odpowiedzialnych za emocje zob.: B. Wicker, D.I. Perrett, S. Baron-Cohen, J. Decety *Being the target of another's emotion: a PET study*, „Neuropsychologia” 2003, nr 23, s. 139-146.

negu idioty” (tak Levi określił komendanta Auschwitz, Hössa): „dla nas, ich działania i intencje otaczają ciemności, nie jesteśmy w stanie odtworzyć ich genezy, powiedzieć «z ich punktu widzenia...»”⁸³. W 1978 roku pisał „każde ludzkie działanie skrywa twardy rdzeń niezrozumiałości. Jeśli byłoby inaczej, byłibyśmy w stanie przewidzieć czyny naszego bliźniego”⁸⁴. A wcześniej, w 1968: „tego, co wydarzyło się w Auschwitz nie sposób pojąć, lepiej, być może nie należy tego zrozumieć. Spróbuję wyjaśnić: «zrozumieć» rozwiązanie lub zachowanie człowieka oznacza [...], że sytuuje się je w sobie, że ma się w sobie jego sprawcę, przyjmuje się jego pozycję, że się z nim utożsamia”. Nie dotyczy to twórców Auschwitz: „Nie możemy ich zrozumieć; wysiłek, jaki trzeba w to włożyć, by dotrzeć do źródeł, wydaje nam się pusty i jałowy”⁸⁵.

Na wizerunek gorgony-Meduzy składają się elementy nieodczytywalne w kodach, jakimi dysponuje umysł, by dokonać lektury twarzy. Monstrum wyklucza ze wspólnoty, unicestwia więź daną w wymianie spojrzeń. Pokazuje nie tylko rozmyte granice między rozumem i obłędem, ale i podwójne korzenie ludzkiego zachowania, każdy akt może zrodzić swe przeciwieństwo, wyzwolić moce destrukcji⁸⁶. W późnym, wspaniałym eseju chemika-filozofa powraca pytanie, które nurtowało badaczy (szczególnie Pasteura) od połowy XIX wieku: dlaczego cząstki, z których powstaje życie (białka, cukry, DNA) są asymetryczne?⁸⁷ Levi śledzi poziomy asymetrii prawa-lewa w świecie ożywionym, przedstawia hipotezy jej źródła, z których żadna nie jest zadowalająca: chiralność sytuuje się być może poniżej poziomu atomu, w sferze opisywalnej tylko w języku matematyki, gdzie intuicja już nie wystarcza, a metafory zawodzą⁸⁸. Czy rozum i obłęd, cywilizacja i Auschwitz to zjawiska asymetrii wpisane w życie? Czy nie odsyłają do inwersji, gdy człony opozycji zamieniają się miejscami, a sam obrót, angażując dodatkowy wymiar, rodzi przerażającą deformację?⁸⁹

Patrzysz w oczy maski-monstrum i sam się w nią przeobrażasz: widzisz siebie, a raczej to, co jest w Tobie czymś obcym, co unosi Cię w mrok, noc chaosu. Masko-lustro czyni z Ciebie swoje zwierciadło, by sama się w nim rozpoznać. Przejmuje (Twoje) spojrzenie, odwraca je; czujesz, jak twarz się wykrzywia, albowiem gry-

⁸³ P. Levi *L'asymétrie...*, s. 23, 26-28.

⁸⁴ Tamże, s. 94.

⁸⁵ Tamże, s. 61-62.

⁸⁶ M. Bepoliti *De l'autre côté...*, s. 10-13.

⁸⁷ Asymetrii cząstek organicznych (tzw. inwersji Waldena) była poświęcona praca Leviego z 1940 r. (F. Rastier *Ulysse...*, s. 71).

⁸⁸ P. Levi *L'asymétrie...*, s. 244-256.

⁸⁹ M. Bepoliti *De l'autre côté...*, s. 14-15. „Pysk Gorgony rozpostarł się szeroko nad nami, my zaś skamienieliśmy w mordowaniu” – *Zapiski* Eliasa Canettiego z 1942 roku (przeł. H. Orlowski).

mas Meduzy „jest także tym, który pojawia się na Twym obliczu, by narzucić swą maskę gdy, duszo w oblędzie, tańczysz przy dźwiękach fletu bachanalia Hadesu”⁹⁰.

W Auschwitz „po oczach można było poznać, że ktoś już nie miał sił walczyć dalej” (Antoni Kępiński), „wymowę ich poznaliśmy doświadczalnie. Jak gospodarz po wyglądzie zachodzącego za chmurę słońca rozeznaje się w niepogodzie jutrzejszej, tak my z jakości czyjegoś spojrzenia poznawaliśmy odległość cicho zbliżającej się śmierci. Trzy dni naprzód można już było oznaczyć koniec człowieka” (Stanisław Pigoń)⁹¹. Anna Pawełczyńska opisuje spojrzenia, swoje i tych, którzy „patrzyli w oczy Meduzie”:

Niech zapadnie głęboko w oczy widok zagazowanych trupów, ciągniętych za nogi do dołów przy Krematorium. [...] Niech utrwala się w oczach dzikie czy obląkane twarze Żydów z Sonderkommando, pracujących przy Krematorium. To oni prowadzą do komory. Niech moje oczy spojrzą prosto w oczy wysortowanych Żydówek, które wiedzą, że idą do komina. [...] Zapamiętam oczy ludzi w obląkanym strachu, oczy zrezygnowane, oczy zimne, oczy w płomieniach buntu i nienawiści, oczy spokojne i oczy zdumione, oczy niewierzące i oczy świadome, przygotowane na wszystko, te, które wszystko straciły, te, które pomszczą i te, co wybaczą.⁹²

⁹⁰ J.-P. Vernant *La mort...*, s. 82; zob. także J.-P. Vernant *Entre...*, s. 420. Wiersz Buna (28 grudzień 1945) kończy się pytaniem: „Jeśli spotkamy się kiedyś twarzą w twarz / Tam wysoko w słonecznej bliskości świata / Jaką twarz będziemy mieć dla siebie, i którą?” (F. Rastier *Ulysse...*, s. 8). Walka z petryfikacją, „kamiennym chłodem” świata, w którym człowiek nie może wymknąć się „bezlitosnemu spojrzeniu Meduzy” – to zadanie pisarza. Tak Italo Calvino rozpoczyna pierwszy ze swych amerykańskich, opublikowanych pośmiertnie, wykładów (przekł. A. Wasilewska, 2009).

⁹¹ A. Kępiński *Refleksje oświecimskie*, wyb. i wstęp Z.J. Ryn, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 110.

⁹² A. Pawełczyńska *Wieniec z kolczastego drutu [Fragmenty zapisków 1945-1946]*, „Pro memoria” 2003 nr 17/18, cyt. za: A. Pawełczyńska *Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia*, Wydawnictwo Test, Lublin 2004, s. 214.

Szkice

Abstract

Jan KORDYS

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

Medusa's gaze

The point of departure for the article is an analysis of the phenomenon of gaze exchange where both are realised: our desire to be with others (intimacy), and the need to remain different from them. The reflection in the other's eyes (co)creates our identity, the very feeling of existence is connected with the face and the gaze exchange. Greek anthropology gave us an exceptional material related to the visual and cognitive categories („to look,” „to be seen”, „recognise oneself in others”), shaping social structure and forms of relations. An individual exists in the gaze of the members of the community who are equal with and similar to him/her. Mythology brings a different image: gaze exchange is a field of tensions, conflicts and catastrophes. Both the (self)reflexive relation in the myth of Narcissus as well as the killing gaze of Gorgon-Medusa, the figure of chaos, regress to the formless, seem lethal. The works of Vyacheslav Ivanovich Ivanov, Vladimir Nikolayevich Toporov point to the Middle-Eastern origins of the symbolic of the Gorgon-Medusa, while the analysis by Jean-Pierre Vernant and Françoise Frontisi-Ducroux locate the image of the monster in a vast iconographic and mythological field of former Greece. The last parts of the article are devoted to the function of the „Medusa's gaze” as a periphrasis describing the Muselman in *The Drowned and the Saved* by Primo Levi.

Wojciech KALAGA

Pamięć, interpretacja, tożsamość

Wszystkie trzy pojęcia wymienione w tytule tego szkicu odnoszą się do zagadnień na tyle kluczowych dla współczesnej kultury, że właściwie już banalnych. Każde z nich z osobna zgromadziło wokół siebie pokaźną literaturę, omawiane także były obszernie – szczególnie pamięć i tożsamość – jako pary pojęć pozostających w istotnych wzajemnych związkach. W moim mniemaniu jednak niedostatecznie wiele uwagi – szczególnie uwagi teoretycznej – poświęcono dotychczas ich relacjom w trójkącie obejmującym wszystkie te trzy pojęcia jednocześnie, a zwłaszcza roli interpretacji w związkach pamięci i tożsamości. Na tych właśnie zależnościach skupię się w dalszej części rozważań, a by zawęzić nieco problematykę, potraktuję sferę tożsamości jako obszar, w którym dwie pozostałe tytułowe bohaterki: pamięć i interpretacja, spotykają się we wspólnym działaniu.

Mam oczywiście świadomość, iż przywołując kategorię tożsamości, przywołuję jednocześnie całą ogromną debatę nowoczesności i ponowoczesności wokół zagadnień podmiotu i podmiotowości. Nie musimy jednak w tę debatę się tutaj angażować, faktycznie bowiem nasze w niej stanowisko nie zmienia istoty rzeczy: niezależnie od tego, czy rozumiemy tożsamość jako twardo istniejące jądro (podmiot kartezjański), czy jako koherentną, uporządkowaną chronologicznie i fabularnie narrację (Paul Ricoeur), czy – jak chce Bergson – śnieżną kulę, powiększającą i zmieniającą swój kształt, gdy toczy się, zbierając nowe warstwy siebie, czy jako mgławicę, czy też jako fragmentaryczny, pełen pęknięć konglomerat niejednorodnych, a czasem przeciwnych tendencji i momentów, to możemy się zgodzić, iż pamięć i interpretacja niezmiennie uczestniczą w tak wielorako rozumianej tożsamości. Oczywiście w efekcie refleksji nad związkami pamięci i interpretacji w konstruowaniu naszej tożsamości z konieczności wyłoni się pewna koncepcja podmiotu, ale potraktujmy ją jako punkt dojścia, a nie wyjściową przesłankę.

Interpretacja

Rozpocznę od stwierdzenia, które stanowi podstawowe założenie tego wywo-
du: interpretacja jest sposobem naszego istnienia. Nie mam tu jednak na myśli
interpretacji cudzej, kiedy to – jako konstrukt dyskursywny czy produkt różnych
technologii władzy, wiedzy i dyskursu – interpretowani jesteśmy z zewnątrz, przez
osoby pośród których się obracamy czy też przez system kultury „interpretujący”
naszą pozycję, rolę i znaczenie. Taka interpretacja zapewnia nam oczywiście ist-
nienie społeczne, ale nie stanowi, a przynajmniej nie bezpośrednio, o naszym we-
wnętrznym jestestwie. Mówiąc o interpretacji jako sposobie ludzkiego istnienia
mam na myśli to, co wyraża Charles Taylor nazywając człowieka – być może nieco
oksymoronicznie – samointerpretującym się zwierzęciem (*self-interpreting animal*)¹:
to, co wyróżnia egzystencję ludzką spośród innych sposobów istnienia, to nieustan-
ne interpretowanie siebie i naszych uwikłań w to, co nas otacza. To w ten sposób
rozumiana interpretacja jest istotą naszej egzystencji.

Możemy powyższe stwierdzenie wesprzeć i uzasadnić, sięgając do Martina
Heideggera, który – wychodząc od różnicy ontyczno-ontologicznej – sytuuje rozu-
mienie, a zatem i interpretację², pośród tzw. egzystencjałów, czyli uwarunkowań
autentycznej egzystencji Dasein. Rozumienie i interpretacja, obok położenia (czy
raczej samoznalezienia się, *Befindlichkeit*) i mowy (*Rede*), stanowią podstawowy
ontologiczny warunek ludzkiego bycia w świecie: „Istnieć – powiada Heidegger –
to przede wszystkim, jeżeli nie jedynie, rozumieć”³, a więc i interpretować. Inter-
pretujące rozumienie utożsamia się z egzystencjalną konstytucją człowieka: wszelka
struktura sensu „zakorzenion[a] jest w egzystencjalnym ukonstytuowaniu jeste-
stwa, w wykładającym [interpretującym] rozumieniu”⁴.

Można też podążyć zbliżonymi, ale nieco odmiennymi tropami Hansa-Georga
Gadamera i Paula Ricoeura, z których każdy na swój sposób poszerza ontologicz-
ny wymiar interpretacji o wymiar epistemologiczny, czy też raczej, po radykal-
nym zwrocie Heideggerowskim, przywraca jej ten wymiar, podporządkowując go
jednocześnie ontologii: interpretacja nie tylko tego, co nam wewnętrzne i najbliż-
sze, ale i tego, co dalej na zewnątrz – szczególnie zaś tekstów kultury – jest drogą

¹ Ch. Taylor *Philosophical Papers*, vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge 1985, s. 45.

² „W niej [wykładni, interpretacji, *Auslegung*] rozumienie rozumiejąco przyswaja sobie to, co przez nie rozumiane. W wykładni rozumienie nie staje się czymś innym, lecz sobą samym” (M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 210-211).

³ M. Heidegger *The Basic Problems of Phenomenology*, trans. A. Hofstadter, Indiana University Press, Bloomington 1982, s. 276. Por. „Rozumienie jest egzystencjalnym byciem własnej możliwości bycia samego jestestwa [...]” (M. Heidegger *Bycie i czas*, s. 205).

⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 218.

do samoświadomości. Gadamer uhistorycznia interpretację i łączy ją z hermeneutyką tekstów; Ricoeur proponuje „drogę okrężną” przez metodologię i praktykę interpretacji do ostatecznego telosu, którym jest samorozumienie⁵; dla obydwu jednak interpretacja w końcowym rozrachunku pozostaje sposobem istnienia.

Możemy też pójść zupełnie inną drogą – drogą Charlesa Peirce’a, utożsamiającego człowieka ze znakami, którymi ten się posługuje w poznawaniu świata i siebie: „słowo lub znak, którego człowiek używa, to sam ten człowiek”; „mój język jest całościową sumą mnie samego”⁶. Ponieważ zaś wszelka myśl i poznanie mogą istnieć jedynie w znakach, dla Peirce’a i umysł ludzki, i sam człowiek są złożonymi znakami; filozof stwierdza to zresztą *verbatim*: „umysł jest znakiem rozwijającym się zgodnie z prawami wnioskowania”⁷; „*man is a sign*” („człowiek jest znakiem”)⁸. Skoro zaś traktujemy samego człowieka jako wielowymiarowy znak, to interpretacja niejako strukturalnie i w sposób konieczny wpisuje się w jego jestestwo, jest ona bowiem sposobem istnienia każdego znaku, w tym i osoby ludzkiej. Powrócę jeszcze do tego zagadnienia i rozwinę je w dalszej części artykułu.

Niezależnie od tego, z jakiego źródła czerpiemy i na co chcemy położyć nacisk, interpretacja jawi się jako budowniczy naszej tożsamości. Jednocześnie jednak, jako sposób istnienia nie może być interpretacja procesem pustym – czystą kategorią ontologiczną; przeciwnie, jest ona zawsze wypełniona treścią poznawczą i wartościującą – zapewniając nam istnienie, jednocześnie wypełnia je sensem i znaczącą zawartością. Świadomość siebie, tego, kim jesteśmy, co absorbujemy z zewnętrznego świata i z otaczających nas innych, wybory etyczne, hierarchie wartości – to wszystko jest rezultatem interpretacji jako ontologicznego warunku ludzkiej egzystencji.

⁵ „Zrozumieć siebie to zrozumieć siebie w wyniku spotkania z tekstem, to otrzymać odeń warunki dla jaźni innej niż ta, która podejmowała czytanie” (P. Ricoeur *On Interpretation*, w: *After Philosophy. End or Transformation?*, ed. K. Baynes, J. Bohman, Th. McCarthy, MIT Press, Cambridge Mass., London 1989, s. 376; „[...] interpretacja w technicznym sensie interpretowania tekstów nie jest niczym innym jak rozwinięciem i ustanowieniem tego ontologicznego rozumienia, rozumienia nierozdzielonego od bytu, który został początkowo rzucony w świat” (tamże, s. 373); „Jest droga krótka [którą wybrał Heidegger] i droga długa, której przebycie proponuję. [...] Droga długa [...] ma także ambicję umieszczenia refleksji na poziomie ontologii” (P. Ricoeur *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. K. Tarnowski, w: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. i oprac. S. Cichowicz, Pax, Warszawa 1985, s. 185).

⁶ Ch.S. Peirce *Collected Papers*, vol. 1-6, ed. C. Hartshorne, P. Weiss; vol. 7-8, ed. W. Burks, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1931-1958. We wszystkich cytatach z *Collected Papers* Peirce’a (skrót CP) pierwsza liczba zwyczajowo oznacza tom, druga numer paragrafu; CP 5, 314.

⁷ CP 5, 313.

⁸ CP 5, 314.

Tożsamość i pamięć

To jednak, co powiedzieliśmy o interpretacji – iż jest sposobem naszego istnienia – można także odnieść do pamięci: ona w równej mierze jest warunkiem naszej tożsamości; jak pisze Barbara Skarga, przywołując Heideggera, przeszłości nie da się odrzucić jak starego płaszcza⁹. Każdy moment terażniejszy naszej tożsamości zakorzeniony jest w materiale pamięci: „Pamięć jest sposobem mojego bycia, należy do jego struktury”¹⁰; „Moja przeszłość to ja”¹¹. Tę kluczową rolę pamięci jako fundamentalnego komponentu tożsamości ze znakomitą zresztą intuicją wykorzystuje kultura popularna: utrata lub brak pamięci oznacza w istocie utratę tożsamości lub nawet zanegowanie człowieczeństwa – wystarczy przypomnieć tutaj kilka filmowych tytułów: *Pamięć absolutną* Paula Verhoevena, *Tożsamość Bourne’a* Douga Limana czy *Lowcę androidów* Ridleya Scotta.

Zachodzi jednak zasadnicza różnica między ontologiczną rolą interpretacji i rolą pamięci. Jeżeli, jak stwierdziliśmy, nieustanna interpretacja i autointerpretacja jest budowniczym tożsamości, to pamięć jest jej budulcem – zarówno ta pamięć sięgająca w zakamarki naszego dzieciństwa, młodości i całego przebiegu życia, jak i ta najświeższa, sprzed kilku dni, minut czy sekund. Pozornie bowiem interpretujemy każdy moment terażniejszy otaczającego nas świata i siebie w tym świecie, ale owe momenty są terażniejszością złudną, jak powiedziałby Bergson, bowiem już z chwilą zaistnienia stają się przeszłością i przechodzą w sferę pamięci. Istotą tożsamości nie jest terażniejszość – ona jest jedynie doświadczeniowym przebłyskiem; to przeszłość i pamięć stanowią materię naszego ja. Znowu doskonale wyraża to Heidegger: „Jestestwo egzystując nie może nigdy ustalić siebie jako obecnego faktu [...], stale jest już byłe. Pierwotny egzystencjalny sens faktyczności tkwi w przeszłości”¹².

Dodajmy jeszcze – i tutaj sprawa nieco się komplikuje – iż ów pamięciowy budulec to nie tylko nasza sprawa indywidualna, nie tylko wytwór naszych działań i naszego życia. Jako niepowtarzalne indywidua, jesteśmy też częścią społeczności i na różne sposoby uczestniczymy w pamięci zbiorowej: i tej lokalnej, i tej narodowej, i tej cywilizacyjnej. Ta heterogeniczność dotyczy zresztą nie tylko pamięci. Tak jak pamięć jako budulec jest rezultatem doświadczenia zbiorowego i indywidualnego, tak interpretacja jest naszym osobistym działaniem, ale uwarunkowanym regułami interpretacyjnego uniwersum, w którym funkcjonujemy. W rozważaniach dotyczących relacji pamięci i interpretacji musimy zatem wziąć pod uwagę i to, co jednostkowe, i to, co zbiorowe.

Powróćmy jednak do głównego wątku: ta relacja interpretacji i pamięci jako budowniczego i budulca nasuwa jeden przynajmniej oczywisty wniosek – który

⁹ B. Skarga *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 1997, s. 222.

¹⁰ Tamże, s. 223.

¹¹ Tamże, s. 222.

¹² M. Heidegger *Bycie i czas*, s. 460.

na razie postawię jako hipotezę – a mianowicie, że nie ma czegoś takiego jak pamięć obiektywna, wspomnienie skostniałe w idealnej, obiektywnej formie. Pamięć zawsze ubrana jest w kształt interpretacji. Niezależnie od tego, czy przypominamy sobie coś świadomie – celowo przywołujemy jakieś wspomnienia – czy one same nam się nasuwają, zawsze trafiają do naszej świadomości w postaci zinterpretowanej, a wraz z upływem czasu i narastaniem owej „kuli śnieżnej” naszego jestestwa w postaci po wielokroć zreinterpretowanej. „Każdy moment czasowy – pisze filozofka – przynosi coś nowego, co scala się z moim istnieniem i przez to powoduje w nim zmianę”¹³, dodajmy: reinterpreterując w ten sposób stare sensy pamięci i kreując nowe.

Tu jednak pojawia się istotny problem: otóż sposób, w jaki pojmujemy czy metaforyzujemy pamięć w naszej kulturze, stwarza trudności w powiązaniu relacji między pamięcią a interpretacją; właściwie można by powiedzieć nawet radykalnie: dominujące w Zachodniej kulturze ujmowanie pamięci właściwie wyklucza interpretację.

Archiwum

Owym powszechnie obowiązującym w naszym kulturowym kręgu modelem pamięci jest metafora archiwum jako przechowalni rzeczy pamiętanych. Ten model przybiera dwie postaci: albo – bardziej dosłownie – postać przestrzeni archiwalnej, w której umieszcza się i przechowuje przeszłe wydarzenia, albo też nieskażonej powierzchni, na której nasze wspomnienia zostają odcisnięte.

Jeżeli spojrzymy na pisma zajmujące się pamięcią – od Platona przez Arystotelesa i Locke’a po dzień dzisiejszy – dostrzeżemy, iż ten archiwalny model w swej istocie pozostaje niezmienny. W Platońskim *Teajecie* Sokrates mówi o obecnej w naszej duszy woskowej tabliczce – podarunku od bogini Mnemosyne – na której niczym pieczęć odciskają się nasze postrzeżenia i myśli¹⁴; o pamięci jako woskowej tabliczce pisali także Arystoteles (w *De memoria et reminiscencia*)¹⁵, Cicero i Kwintylian, który w *Institutio oratoria* przekonuje, iż „umysł przyjmuje pewne

¹³ B. Skarga *Tożsamość i różnica*, s. 219.

¹⁴ „Sokrates: Więc przyjmij, dla naszych rozważań, że w naszych duszach jest tabliczka woskowa. U jednego większa, u drugiego mniejsza, u jednego z czystego wosku, u drugiego z brudniejszego i twardszego, u niektórych z miększego, a bywa, że z takiego w sam raz. *Teajtet*: Przyjmuję” (Platon *Parmenides. Teajtet*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002). Dostęp online: <http://pracownicy.uwm.edu.pl/jstrzelecki/biblio/platon.pdf>, 30.11.2011.

¹⁵ „The process of movement (sensory stimulation) involved the act of perception stamps in, as it were, a sort of impression of the percept, just as persons do who make an impression with a seal” (Aristotle *On Memory and Reminiscence*, trans. J.I. Beare, eBooks@Adelaide 2007). Dostęp online: <http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/memory/>, 30.11.2011.

odciśnięcia, analogiczne do tych, które pieczęć wyciska w wosku”¹⁶. W rozmowie z duchem swego ojca Szekspirowski Hamlet zapewnia go, iż z tabliczki swej pamięci¹⁷ wymaże wszelkie pospolite zapiski. Kiedy zaś zajrzemy do wiersza pt. *Pamięć* znakomitego XX-wiecznego poety Williama Butlera Yeatsa, znajdziemy tam dokładnie tę samą jak u starożytnych metaforę, przy czym miejsce odcisku w wosku zajmuje tu odcisk w trawie.

John Locke z kolei obrazuje pamięć jako pustą gablotkę, gdzie umieszczamy nasze idee, które możemy potem wydobyć i „postrzegać”:

Zmysły wpuszczają najpierw poszczególne idee i wypełniają pustą na razie gablotę; wskutek zaś tego, iż umysł stopniowo zapoznaje się z niektórymi z nich, zostają one złożone w pamięci [*lodged in memory*]. [...] jeżeli są jakieś [...] idee, w umyśle, o których umysł akurat nie myśli, muszą one być złożone w pamięci.¹⁸

Pamiętanie jawi się tu jako forma percepcji czegoś, co zostało w archiwum (w owej gablotce) zmagazynowane. Wcześniej metaforą zamkniętej przestrzeni – pałacu – jako przechowalni wspomnień obrazował pamięć Św. Augustyn: „Oto dochodzę do rozległych pól, do przestronnego pałacu mojej pamięci, gdzie się przechowują niezliczone obrazy najróżniejszych rzeczy, przyniesione przez zmysły. Tam się odkłada też to, co sobie wyobrażamy [...], jak też inne rzeczy, które oddajemy tam na przechowanie”¹⁹. Augustyn dopełnia to wyobrażenie istotną metaforą sięgania do archiwum i wydobywania zeń wspomnień: „To wszystko przyjmuje na przechowanie wielki zbiornik pamięci, aby w razie potrzeby można było z niego każdą rzecz wydobyć”²⁰. Gablotka czy pałac mogą zostać zastąpione biblioteką, archiwum z cymeliami²¹ czy szafką z kartkami katalogowymi²², ale idea archiwalnej przestrzeni pozostaje niezmienna.

Przytoczę w tym miejscu dwa krótkie, ale trafnie ujmujące tę ideę archiwum fragmenty. Oto pierwszy z nich: pamięć „polega na przechowaniu w umyśle treści, słów i [ich] układu”²³. I drugi: „Pamięć obejmuje przyswajanie, magazyno-

¹⁶ Kwintylian *Institutio oratoria*, cyt. za: A.F. Yates *Sztuka pamięci*, PIW, Warszawa 1977, s. 48.

¹⁷ „Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records” (W. Shakespeare *Hamlet*, akt I, scena V, w. 98-99, w: *The tragedies of Shakespeare*, London 1931, s. 650).

¹⁸ J. Locke *An essay concerning human understanding*, London 1976 (1690), s. 27.

¹⁹ Święty Augustyn *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Pax, Kraków 1987, s. 226.

²⁰ Tamże, s. 227.

²¹ B. Skarga *Tożsamość i różnica*, s. 231.

²² Zob. S. Rose *The Making of Memory. From Molecules to Mind*, Bantam Books, London, New York, Toronto, Sydney, Auckland 1992, s. 78.

²³ [Cicero] *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, with an English translation by Harry Caplan, Harvard University Press, London,

wanie i przechowywanie informacji”²⁴. Obydwa mówią niemal to samo i nie ma w nich nic nadzwyczajnego, poza tym, że dzieli je dwa tysiące lat – pierwszy pochodzi z anonimowego tekstu łacińskiego *Ad Herennium* z lat osiemdziesiątych p.n.e. (82-86 p.n.e.), drugi zaś ze współczesnego, wydanego w latach osiemdziesiątych, ale XX wieku *Słownika etologii*. Trudno chyba o lepsze potwierdzenie hegemonii i trwałości archiwalnego modelu pamięci w naszej (tj. zachodniej) kulturze; zresztą zapewne i dla większości czytelników ów model archiwum i przypominania jako wydobywania z archiwum pobrzmiwa naturalnie i swojsko.

Jak napomknąłem już jednak, koncepcja pamięci jako archiwum stwarza problem, bowiem nie pozostawia miejsca na interpretację jako integralny moment pamiętania; w najlepszym razie wypycha interpretację poza siebie – poza archiwum – stanowiąc ją jako czynność wobec pamięci zewnętrzną (najpierw wydobywamy wspomnienie, a potem ewentualnie je interpretujemy). W archiwum rzeczy może nieco blaknąć, może nieco się podniszczają i starzeją, ale w swej identyczności pozostają niezmiennie. Tekst pamięci wydobyty z archiwum, tekst odcisniętej pieczęci jakiegoś wydarzenia, to – może trochę przykurzony – ale nadal ten sam, zastygły tekst. Ta niezmienna identyczność powoduje, że – chociaż rozpowszechniony – archiwalny model pamięci jest zupełnie nieprzydatny dla rozważań nad współdziałaniem i współzależnością pamięci i interpretacji.

Bergson/Deleuze

Niejako w opozycji wobec archiwalnego wzorca pamięci stoi koncepcja Henri Bergsona, którą przedstawił w *Matière et mémoire* (1896), a która w inspirujący sposób została rozwinięta przez Deleuze’a w niewielkiej książce *Le Bergsonisme* (1966). Warto tę koncepcję w tym miejscu przypomnieć, bowiem – pomijając fakt, iż jest sama w sobie fascynująca – nadto przewyrczęża niektóre trudności stawiane przez pamięć archiwalną.

Bergson opiera swą teorię na założeniu zaskakującym, bowiem podważającym ową znaturalizowaną w zachodniej świadomości ideę pamięci jako archiwum. Otóż twierdzi on, iż pytanie o to, gdzie przechowywane są wspomnienia, jest pytaniem od początku źle postawionym, bowiem zakłada, iż wspomnienia są w ogóle gdzieś (np. w jakimś archiwum czy na jakiejś woskowej tabliczce) przechowywane. W zamian proponuje Bergson tezę równie zaskakującą: otóż według

Cambridge Mass. 1964; „Memory is the firm retention in the mind of the matter, words, and arrangement” (s. 7); „Memoria est firma animi rerum et verborum et dispositionis perceptio” (s. 6). Cicero pojawia się jako domniemany autor; obecnie uznaje się tekst za anonimowy.

²⁴ R. Harré, R. Lamb *The Dictionary of Ethology and Animal Learning*, MIT Press, Cambridge Mass. 1986, s. 99.

niego wspomnienia, jako coś, co należy do przeszłości, przechowują się w sobie²⁵. Jak to jest jednak możliwe?

Nie wchodząc we wszystkie zawilości Bergsonowskich rozważań, ale idąc tropem filozofa, musimy w tym miejscu przeformułować utarte poglądy na relacje teraźniejszości i przeszłości. Otóż, to, co naprawdę istnieje (i co w istocie tożsame jest z byciem), to zdaniem Bergsona przeszłość, natomiast to, co w istocie nie istnieje, to teraźniejszość: „Nic nie jest mniej niż moment obecny, jeżeli rozumie się przez to tę niepodzielną granicę, która oddziela przeszłość od przyszłości. Kiedy myślimy o tej teraźniejszości, jako mającej nastąpić”, powiada Bergson, „nie istnieje ona jeszcze; kiedy zaś myślimy o niej jako istniejącej, jest ona już przeszłością”²⁶. Ta relacja przeszłości do teraźniejszości – a inaczej to, co Deleuze nazywa „najgłębszym paradoksem pamięci” – polega na tym, że „przeszłość jest ‘jednoczesna’ z teraźniejszością, którą była”²⁷. Inaczej niż w potocznym mniemaniu, przeszłość zatem nie następuje po teraźniejszości – nie jest to relacja następstwa – a przeciwnie: przeszłość koegzystuje z każdym momentem teraźniejszości, jest z nią czasowo równoległa. A jeszcze dokładniej: przez nieustannie istniejącą przeszłość przechodzą wszystkie momenty teraźniejszości:

Przeszłość i teraźniejszość nie oznaczają dwóch następujących po sobie momentów, a dwa elementy, które współistnieją. Jednym jest teraźniejszość, która nie przestaje przemijać, drugim jest przeszłość, która nie przestaje być, ale przez którą przeminąć [*pass*] muszą wszystkie teraźniejszości. [...] Przeszłość nie następuje po teraźniejszości, a przeciwnie, jest przez nią zakładana jako czysty warunek, bez którego nie mogłaby przemijać [*pass*].²⁸

²⁵ H. Bergson *The Creative Mind*, trans. M.L. Andison, Westport, Connecticut 1946, s. 87. Także G. Deleuze *Bergsonism*, trans. H. Tomlison, B. Habermas, Zone Books, New York 1991, s. 54: „Recollection is preserved in itself”. Wspomnienie przechowuje się w sobie, jako należące do przeszłości, której istotą jest trwanie w sobie; Deleuze wyjaśnia ontologiczny charakter przeszłości w sposób następujący: „Zrozumienie przetrwania przeszłości w sobie sprawia nam wielką trudność, ponieważ uważamy, że przeszłości już nie ma, że przestaje ona istnieć. Pomyliliśmy Bycie z byciem-obecnym-teraz. A jednak teraźniejszości nie ma; jest raczej czyste stawanie się, zawsze poza sobą. Nie ma jej, ale działa. Jego właściwym żywiołem jest nie bycie a aktywność lub użyteczność. Przeszłość natomiast zaprzestała działania i bycia użytecznym. Ale nie zaprzestała bycia. Bezużyteczna i nieaktywna, pasywna, JEST w pełnym sensie tego słowa: jest identyczna z byciem w sobie. [...] O teraźniejszości musimy w każdym momencie mówić, że «była», zaś o przeszłości, że «jest», że jest wiecznie, na cały czas” (tamże, s. 59, 58).

²⁶ H. Bergson *Matter and Memory*, trans. N.M. Paul, W.S. Palmer, The Macmillan Company, London, New York 1929, s. 193. I dalej: „Każde postrzeżenie jest już pamięcią. Praktycznie postrzegamy jedynie przeszłość, czysta teraźniejszość polega zaś na niewidocznym postępie przeszłości wgrzającej się w przyszłość” (s. 194).

²⁷ G. Deleuze *Bergsonism*, s. 58.

²⁸ Tamże, s. 59.

Ta wszechogarniająca przeszłość, „przeszłość ogólna”, jak nazywa ją Bergson, jest właśnie wirtualną przestrzenią pamięci – odwiecznej lub ontologicznej Pamięci, w której wirtualnie współlistnieją wszelkie momenty byłej terażniejszości, wszelkie „wspomnienia”; jest ona „przeszłością, która jest wieczna i na cały czas, warunkiem przemijania każdej konkretnej terażniejszości. To właśnie przeszłość ogólna czyni możliwymi wszelkie przeszłości”²⁹. Jest to przestrzeń rzeczywiście wirtualna, nie mająca nic wspólnego z psychologią czy indywidualną świadomością – ona istnieje poza jakimkolwiek jednostkowym umysłem. Dopiero zagłębienie się w tą wirtualną przestrzeń jest aktem naszej psychiki – Bergson nazywa to „skokiem w ontologię”, skokiem w samo bycie – i dopiero wtedy wspomnienie „przechodzi ze stanu wirtualnego w [stan] aktualny”³⁰. Nasze przypomnienie, konkretne indywidualne wspomnienie, jest aktualizacją tej wszechobecnej wirtualności.

Nawet ten znakomity i fascynujący model pamięci zaproponowany przez Henri Bergsona nie zostawia jednak miejsca na interpretację. Jest wprawdzie w tym modelu pewien moment interpretacyjny, ale dotyczy on poziomu zagęszczenia wirtualnej pamięci, który aktualizujemy. Bergson przedstawia bowiem wirtualną pamięć w postaci stożka, w którym współlegzystują wszystkie momenty przeszłości³¹. Zagłębiając się w ową wirtualność zawsze wchodzimy w jej totalność, w przeszłość jako istniejącą, pasywną globalność. Zawsze też jednak wchodzimy w nią na jakimś konkretnym poziomie uszczegółowienia; w zależności, czy dokonamy „skoku w ontologię”, czy „wejdziemy” w ten stożek bliżej jego szerszego lub ostrego końca, możemy ten sam moment pamięci wirtualnej aktualizować w dużej rozciągłości, szczegółowo, nawet zwielokrotniając czas pamiętania w stosunku do czasu wydarzenia, jak czyni to na przykład bohater Marcela Prousta, ale możemy też skondensować długotrwałe wydarzenie w jeden zwięzły fakt³². Ten sposób aktualizacji polega jednak, jak już wspomniałem, na stopniu zagęszczenia wspomnienia, a nie na jego semantycznej interpretacji.

Bergsonowski model ma jednakże jedną istotną przewagę nad modelem archiwum. O ile bowiem archiwum pamięciowe czy odcisk pieczęci są sprawą jednostkową, dotyczącą pamięci indywidualnej, to koncepcja pamięci jako przestrzeni wirtualnej pozwala teoretycznie uzasadnić istnienie pamięci zbiorowej: sięgamy przecież we wspólną wirtualną sferę i dopiero – mówiąc językiem dzisiejszym – uzyskawszy dostęp, aktualizujemy w indywidualnym doświadczeniu. Ale i tu – przypominając sobie (czyli aktualizując byt wirtualny) – docieramy do czegoś, co już tam jest w swym niezmiennym wirtualnym stanie.

²⁹ Tamże, s. 56-57.

³⁰ H. Bergson, *Matter and Memory*, s. 171.

³¹ Tamże, s. 211; por. G. Deleuze *Bergsonism*, s. 60.

³² Bergson nazywa to ekspansją lub kontrakcją.

Szkice

Peirce

Żaden więc z tych modeli pamięci – ani archiwum, ani przestrzeń wirtualna w wydaniu Bergsonowskim – nie pozwalają teoretycznie uzasadnić ścisłego związku pamięci i interpretacji. Chciałbym zaproponować inny model, pokrewny Bergsonowskiemu, ale odwołujący się do pansemiotycznej wizji Charlesa Sandersa Peirce’a, ojca pragmatyzmu i amerykańskiej semiotyki. Sam Peirce o pamięci pisał niewiele i nie miał jej rozwiniętej koncepcji, jednak jego idea semiozy – czyli tego procesu, który nieustannie zachodzi między znakami i pośród znaków – daje podstawy do twórczego rozpatrzenia relacji pamięci i interpretacji.

Zacznijmy od niezbędnych podstaw teoretycznych, od tego, co stanowi istotę semiotycznej wizji Peirce’a. Z naszej perspektywy najważniejszy w tej wizji jest sam sposób istnienia znaku. Otóż znak niekoniecznie musi istnieć materialnie, bowiem może być też ideą, myślą, fikcją, jakością lub uczuciem. A więc to nie właściwości nośnika znaczenia decydują o sposobie istnienia znaku – one są właściwie nieistotne. Dla zrozumienia tego faktu przydatne będzie przypomnienie struktury znaku Peirce’owskiego: składa się on ze współzależnych i w sposób konieczny powiązanych trzech nieodzownych korelatów: reprezentamenu (nośnika lub wehikułu), przedmiotu (zwanego bezpośrednim), który jest przedstawieniem w znaku reprezentowanej zewnętrznej rzeczywistości (tzn. przedmiotu dynamicznego), oraz interpretanta, czyli znaczenia – elementu, który jest najistotniejszy dla naszych rozważań. Interpretant bowiem nie tylko wyjaśnia znak, nie tylko jest znaczeniem znaku, ale sam jest równoprawnym znakiem i jako taki posiada swego interpretanta, który, będąc znakiem, także ma swego interpretanta, który to „interpretant także okazuje się znakiem, i tak dalej *ad infinitum*”³³.

Znak zatem istnieje nie dlatego, że jest aktualnie przez kogoś używany czy odczytywany, ale dlatego, że jest interpretowany przez inne znaki i w tej interpretacji znajduje swoje bytowe ugruntowanie: żaden znak „nie może funkcjonować jako taki, jeżeli nie jest interpretowany w innym znaku. [...] Chcę przez to powiedzieć, że jeżeli jest znak, to będzie także interpretacja w innym znaku”³⁴; „Znak nie jest znakiem, jeżeli nie przekłada się na inny znak”³⁵. Domeną ontologiczną znaku jest zatem myśl rozumiana nie-mentalistycznie, w kategoriach Trzeciości (*Thirdness*), zaś podstawowym sposobem istnienia znaku jest jego interpretacja w innych znakach, przy czym jeszcze raz należy podkreślić, że interpretacji nie rozumiemy tutaj jako czynności podmiotu wykonywanej na znakach, a jako aktywność samych znaków³⁶. Inaczej mówiąc, znaki nie są odrębnymi bytami, a prze-

³³ C.S. Peirce *Wybór pism semiotycznych*, s. 162.

³⁴ CP 8, 225, przypis.

³⁵ CP 5, 594.

³⁶ Por. H. Buczyńska-Garewicz *Sign and continuity*, „Ars Semeiotica” 1978 nr 2, s. 3-15.

ciwnie, są wzajemnie w sobie zakotwiczone z tej racji właśnie, że jeden interpretuje drugi, ten zaś kolejny i tak dalej w nieskończoność. Interpretacja, co istotne dla dalszych rozważań o pamięci i tożsamości, jawi się tutaj jako kategoria i ontologiczna, i epistemologiczna: jest gwarantem poznania i istnienia jednocześnie: „‘poznawalność’ (w najszerszym sensie) i ‘być’ są nie tylko metafizycznie tym samym, ale są też terminami synonimicznymi”³⁷.

To, co ważne – i tu znajdujemy pewną analogię do odwiecznej pamięci Bergsona – to fakt, iż ten proces wzajemnego interpretowania znaków nie zachodzi w żadnym konkretnym umyśle ani w żadnym konkretnym akcie myślowym; zachodzi on pomiędzy samymi znakami, w całym ogarniającym świat uniwersum znakovym, uniwersum „potencjalnego Umysłu”³⁸: Wyobraźmy sobie ten świat – choć to analogia znacznie upraszczająca – jako ogromny, przestrzenny, wszechogarniający słownik, w którym każdy wyraz interpretowany jest (czy inaczej: objaśniany) przez wyrazy tego samego słownika, te zaś wyrazy przez inne wyrazy i tak właśnie w nieskończoność.

Oczywiście, ten proces znakowej interpretacji jest także naszym udziałem wtedy, kiedy myślimy, czytamy, rozmawiamy, oglądamy rzeczywistość, albo ogólniej, kiedy działa nasza świadomość. Ale to właściwie jest sprawa wtórna wobec wirtualnej międzyznakowej interpretacji, która zachodzi tak czy inaczej poza naszymi umysłami³⁹. Nasze konkretne działanie interpretacyjne jest jedynie realizacją wirtualnych możliwości, wyborem i podążaniem jedną z wielu możliwych wirtualnych ścieżek interpretacyjnych (przy czym, kiedy używam słowa „wybór”, niekoniecznie mam na myśli wybór świadomy, a raczej intuicyjne działanie naszej świadomości). By powrócić do analogii słownika: ten konglomerat nieustannych interpretacji znaków przez znaki istnieje niezależnie od tego, czy do słownika zaglądamy, czy nie; a kiedy zaglądamy, aktualizujemy tylko część oferowanych przez słownik możliwości. Winniśmy tu jeszcze dostrzec moment Nietzscheański, choć wywiedziony z semiotyki: jako iż znak zawsze ujmuje i interpretuje rzeczywistość z jakiejś perspektywy, eksponując niektóre jej właściwości i pomijając inne, nasz

³⁷ C.S. Peirce *Wybór pism semiotycznych*, red. H. Buczyńska-Garewicz, przeł. R. Mirek, A.J. Nowak, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1997, s. 70.

³⁸ Znak „determinuje [*determines*] jakiś aktualny lub potencjalny Umysł [*Mind*], a efekt tego działania nazywam interpretantem wytworzonym przez znak” (CP 8, 178).

³⁹ W technicznych kategoriach semiotyki Peirce’a wyjaśniałem tę różnicę wcześniej w *Mgławicach dyskursu*: „Relację między aktualnością i możliwością (lub ogólniej potencjalnością) można przyrównać do relacji między Peirce’owskim interpretantem dynamicznym i interpretantem bezpośrednim: ten pierwszy zachodzi w konkretnym akcie poznawczym w umyśle konkretnej osoby, ten drugi zaś jest wiązką znaczących relacji (znakiem) w tzw. *quasi*-umyśle, a inaczej w semiotycznym universum nie związanym z żadnym konkretnym umysłem czy mózgiem, w semiotycznym kosmosie” (W. Kalaga *Mgławice dyskursu*, Universitas, Kraków 2001, s. 225-226, przypis 47).

ogląd świata przez znaki jest z konieczności perspektywiczny – nie ma czegoś takiego jak obiektywna interpretacja rzeczywistości.

Odnieśmy teraz ten pansemiotyczny obraz uniwersum do problemu pamięci, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej. Mamy więc, podobnie jak u Bergsona, wirtualną przestrzeń „pamięci ogólnej”, ale teraz już wypełnioną znakami i łączącą je nieskończenie gęstą siecią interpretacyjnych relacji czy, mówiąc metaforycznie, interpretacyjnych ścieżek. Każde wydarzenie mające swój teraźniejszy moment – czy to osobiste doznanie, czy społecznie doświadczany fakt – wchodzi w tę wirtualną przestrzeń jako znak przeszłości i wiąże się z obecną już w niej siecią znaków, poddaje się ich interpretacji, a jednocześnie w jakimś stopniu ją modyfikuje.

Nisze i portale. Pamięć i interpretacja

To ogólne pan-universum pamięci nie jest oczywiście w pełni dostępne każdemu: wykrawają się w nim lokalne uniwersa – nisze właściwe konkretnym społecznościom i kulturom, w których zbiorowej pamięci tradycja ukształtowała hierarchie i właściwe jej interpretacje. I podobnie w przypadku pamięci jednostkowej, indywidualnej, dostępność doświadczeń-wspomnień ograniczona jest do przeżywającego podmiotu, osoby która doświadczała. Tak jak każda lokalna społeczność, tak i każdy z nas ma w tej przestrzeni własną niszę wirtualnych wspomnień. Jednostkowa pamięć jest więc w sposób oczywisty heterogeniczna: każdy z nas partycypuje w tym wycinku pan-universum, który stanowi zbiorową pamięć jego społeczności, i w tym, który ogranicza się do jego najgłębszej, niedostępnej dla innych prywatności.

Jak zatem docieramy do owych nisz wirtualnej pamięci? Można by sucho odpowiedzieć – przez znaki, a bardziej poetycko – przez „ślady pamięci”⁴⁰; ja jednak wolałbym użyć metafory p o r t a l u, który daje nam dostęp do przestrzeni wirtualnej, i który umożliwia jej aktualizację; inaczej mówiąc, portal jest progiem między wirtualnością pamięci a aktualnością naszych wspomnień⁴¹. Takim znakiem-portalem może być jakaś rzecz: ciasteczko, jak u Prousta, fotografia, pomnik, nagrobek, zasuszony kwiatek, stara zabawka, ale też zapach, fragment melodii, a często także myśl, która otwiera furtkę do przeszłości. Sami z pewnością doświadczamy czasem, iż to, co wydawałoby się już kompletnie zapomniane, przywołane zostaje jakimś nieoczekiwanym znakiem, na który przypadkiem natrafiamy, portalem, który każe nam wejść na ścieżkę wspomnień. Zauważmy jednak, iż ten sam znak-portal może w różnych momentach naszego życia otworzyć różne ścieżki interpreta-

⁴⁰ P. Ricoeur *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, PWN, Warszawa 2003, s. 221.

⁴¹ Dodajmy na marginesie, iż z perspektywy ontologicznej portal jest obiektem niezwykle interesującym, łączy bowiem w sobie materialność z wirtualnością.

cyjne, pojawia się bowiem w stale reinterpretowanym kontekście nowych wydażeń i przeżyć.

W zaproponowanym tu modelu pamięci jako znakowej przestrzeni wirtualnej pamiętanie nie jest już prostym sięganiem do archiwum i wydobywaniem zeń skrawka niezmiennego i ustalonego tekstu. Nie jest „skokiem w ontologię”, zagłębianiem się w niezinterpretowanej przestrzeni Bergsonowskiej odwiecznej pamięci. Akt pamiętania jest jednocześnie aktem interpretacji – wyborem tej a nie innej ścieżki interpretacyjnej, tej a nie innej perspektywy i jednocześnie swego rodzaju zapominaniem – pomijaniem innych perspektyw i innych możliwości interpretacji. Nie należy oczywiście przyjmować, iż to podążanie ścieżkami interpretacyjnymi ma charakter logicznego ciągu wnioskowań; przeciwnie – jest, jak powiedziałby właśnie logik – entymematyczne, tzn. fragmentaryczne, zawierające luki, przeskoki i pominięcia. Jednakże ta fragmentaryczność czytania znaków pamięci w niczym nie zmienia jej interpretacyjnego charakteru.

Pamiętanie i interpretacja są więc w istocie dwoma nierozłącznymi aspektami tego samego działania; nie ma pamięci niezinterpretowanej, podobnie zresztą jak nie ma niezinterpretowanej historii, o czym już przed kilkoma dekadami pisał Hayden White. W tym miejscu nasuwa się refleksja natury etycznej: o ile bowiem historia może być kłamiwa, to pamięć zdawałoby się nie podlegać etycznemu osądowi. Tu jednak musimy dokonać rozróżnienia między pamięcią indywidualną a zbiorową.

W przypadku pamięci indywidualnej, podążanie ścieżkami pamięci nie jest w istocie – choć umownie używałem tego słowa – wyborem tych interpretacji w sensie świadomej decyzji, a raczej aktualizowaniem ich w sposób określony przez wiele niezależnych od nas czynników: osobowość, doświadczenie, uwarunkowania kulturowe, stan psychiczny, fizjologię. Nie mówimy przecież: to będę pamiętała, a tego nie (nawet pragnienie wyrażone słowami: „Chcę o tym zapomnieć” to nieskuteczna interpretacja pamięci). Z racji tego niewoluntarystycznego charakteru, indywidualna interpretująca pamięć nie podlega w zasadzie kwalifikacji etycznej. Inaczej rzecz się ma z pamięcią zbiorową, która jest dosyć łatwym polem interpretacyjnych manipulacji. Łatwo tu eksponować ścieżki interpretacyjne, łatwo też zapominać. Zbiorowe zapominanie jest nierzadko świadomą próbą wymazania lub zepchnięcia w niebyt tych interpretacji, które w lokalnym uniwersum winny stanowić ważny moment tożsamości, ale które dla tej tożsamości mogą być bolesne lub destruktywne. Jak w słynnym eseju zauważa Ernest Renan, zapominanie jest warunkiem tożsamości narodu⁴², a dodać możemy: narodu, lokalnej społeczności lub grupy. Takie zapominanie nie jest już niczym innym jak podlegającą moralnemu osądowi interpretacją, której głównym mechanizmem jest przemilczenie.

⁴² „Forgetting, and I would even say, historical error, are essential in the creation of a nation” (E. Renan *What is a nation?*, trans. M. Thom, w: *Nation and narration*, ed. H. Bhabha, Routledge, London 1990, s. 11).

Tożsamość

Powróćmy na koniec do problemu od którego rozpoczęliśmy, tj. do związków pamięci, interpretacji i tożsamości. Współdziałanie pamięci i interpretacji rozwija moje zdaniem sprzeczność bycia tym samym i coraz to innym. Jeśli tożsamość traktować za Humem jako coś niezmiennego – jako stałe „bycie tym samym”, to, jak zauważa słusznie Paul Ricoeur, nieuchronnie popadamy w aporię lub przekonanie, iż tożsamość osoby jest złudą. Taką właśnie niezmienną tożsamość proponuje nam zakorzeniony w myśleniu zachodnim model pamięci jako archiwum⁴³, model nieuwzględniający ustawicznej reinterpretacji. Można by zaryzykować twierdzenie, którego jednak nie będę tu rozwijał, iż model ów ma swe głębsze źródło w ciążącym na zachodnim myśleniu rozdziale poznawanego przedmiotu i poznającego podmiotu.

Dopiero ustanowienie nierozzerwalnego związku pamięci i interpretacji w kategoriach znaku triadycznego (*nota bene*, przewyciężającego wspomniany rozdział) pozwala konsekwentnie i w sposób teoretycznie ugruntowany wyjaśnić i zaakceptować tożsamość opartą na dialektyce tego samego i zmiennego. Można tę dialektykę ująć w formę paradoksu: „tożsame jest zmienne”, ale będzie to tylko paradoks pozorny. Tożsamość zawiera się w powiązanych nierozzerwalnie relacjach i tropach znaków pamięci, inherentnie zawierających interpretacje, re-interpretacje i reinterpretacje tych reinterpretacji. Zamiast więc postrzegać tożsamość jako Bergsonowską „śnieżną kulę”, należałoby widzieć ją jako nieustannie trwający proces semiozy, a inaczej, niezwykle złożony i stale ulegający przemianom znak. Jeżeli by więc chciał traktować pamięć jako tekst, jak to się czasami czyni⁴⁴, to musiałby to być tekst w nieprzerwanym działaniu, tekst niestały, niestabilny, dostępny jedynie w swych kolejnych interpretacjach, pozbawiony jakiegokolwiek esencjalnego bytu od interpretacji niezależnego.

Powróćmy w ostatnim zdaniu do naszej początkowej metafory: jeżeli pamięć jest budulcem naszej tożsamości, zaś interpretacja jej budowniczym, to jawią się one nie jako z jednej strony gotowy materiał – pamięć – i z drugiej formujący go podmiot (nasza interpretacja), ale jako nierozdzielne i jednocześnie kształtowanie się tego budulca w postaci zawsze już zinterpretowanej. Wytworem zaś tego procesu budowania – i tutaj doprecyzowuje się wynikająca ze współdziałania pamięci i interpretacji idea podmiotu – nie jest stabilny gmach, a ulegający nieustannym zmianom labirynt, labirynt w ciągłej przebudowie i fluktuacji, którego jedne ścieżki zamieniają się miejscami, inne zanikają, a jeszcze inne czynią miejsce dla nowych.

⁴³ Należałoby tu wprowadzić pewne uściślenie: jest to tożsamość o tyle zmienna, że narasta o nowe doświadczenia-wspomnienia; jednak to, co już w „zbiorniku pamięci” zgromadzone – ów budulec tożsamości – pozostaje niezmiennie, bowiem wolne od interpretacji.

⁴⁴ Np. B. Skarga *Tożsamość i różnica*, s. 229.

Abstract

Wojciech KALAGA
University of Silesia (Katowice)

Memory, interpretation, identity

The article investigates complex relations between memory, interpretation and identity, with special emphasis on the role of memory as a building material and of interpretation as a constructor of human identity. Construed as an ontological condition of subjectivity interpretation seems to be inevitably involved in the workings of memory, both individual and collective. However, the archival model of memory dominant in the Western culture effectively excludes interpretation as a mechanism of (re)constructing memory because it depicts the latter as a stable and unchangeable imprint of an experience. Likewise, the Bergsonian model, which portrays memory as a virtual space, leaves little room for interpretation. It is only when Bergson's model is supplemented with the pansemiotic vision of C.S. Peirce – or, in other words, when the virtual space is filled with an infinite network of interpretive sign relations – that the inextricable connection between interpretation and memory in shaping human identity becomes theoretically validated.

Michał JANUSZKIEWICZ

Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej

Tekst staje się dziełem tylko we wzajemnym
oddziaływaniu między tekstem i odbiorcą.

Paul Ricoeur¹

Charakterystycznym rysem hermeneutyki współczesnej jest, jak można zasadnie sądzić, pojmowanie problemu interpretacji w kategoriach etycznych. Hermeneutyka zdecydowanie wykracza poza kwestię metodologii interpretacji, z którymi spotykamy się w rozmaitych dyscyplinach humanistycznych². Nie chodzi więc już o jakąś procedurę czy metodologiczne dyrektywy i reguły, ale o proces, zdarzenie, który polega na czymś więcej – chodzi o samorozumienie siebie w obliczu tekstu, o tożsamość, która nie przybiera postaci tautologicznej, lecz dynamiczną i krytyczną, tożsamość, która zawsze już wpisuje się w pewną pierwotną sytuację i postawę etyczną. Andrzej Wierciński zauważa, że:

W procesie interpretacji stapiamy horyzonty poprzez przenoszenie przed-sądów z naszych własnych tradycji do historycznych tekstów, świata politycznego i etycznego oraz do siebie nawzajem. Nie jest to redukcyjne zawłaszczenie, lecz dialog, w obrębie którego

¹ P. Ricoeur *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 114.

² Jak powiada Andrzej Wierciński: „Hermeneutyka jest czymś dużo więcej niż metodologią interpretacji praktykowaną w naukach humanistycznych. Współczesna hermeneutyka zwróciła się od sztuki tekstualnej interpretacji do konstytuujących świat funkcji języka i symbolicznej interpretacji” (A. Wierciński *Seeking Understanding. Philosophical And Theological Hermeneutics*, w: *Between The Human And The Divine. Philosophical And Theological Hermeneutics*, ed. A. Wierciński, The Hermeneutic Press, Toronto 2002, s. xiv).

powstaje nowe znaczenie. Znaczenie nie zawiera się w subiektywności interpretatora ani w intencjach autora czy mówcy, ale rodzi się ze spotkania i zaangażowania. Zarówno interpretator, jak i to, co interpretowane ulegają przemianom w interpretacji.³

W centrum stają zatem dwie sprawy: e t y k a i t o ż s a m o ś ć. Etyka, gdyż w myśleniu hermeneutycznym relacja między interpretatorem a tekstem oznacza sytuację etyczną: żywy dialog, spotkanie. Można tu mówić o istotnym przełomie. Tekst nie jest już tylko – jak powiedziałby Platon – marą mowy. Sceptycyzm Platona wobec tekstu miał, jak pamiętamy, swe uzasadnienie w przekonaniu, że tekst jest martwy, nie może się bronić, jest bierny i podatny na nadużycia interpretatorów⁴. Tekst nie jest też już tylko obiektem filologii, która dostrzega w nim przedmiot nauki, a interpretację pojmuje jedynie jako tekst sekundarny i służebny wobec tekstu interpretowanego. Powiada się, że jest to wyraz szacunku dla tego drugiego, tymczasem jest zgoła inaczej: epistemologiczny model interpretacji oznacza *de facto* zawłaszczanie interpretowanego tekstu, sprowadzenie tego, co inne, do tego-samego (ustalonej już siatki kategorii pojęciowych). We współczesnej hermeneutyce rzecz przedstawia się inaczej: tekst zostaje ożywiony, staje się partnerem dialogu. Hermeneutyczne postawienie problemu interpretacji jako kwestii etycznej implikuje zarazem pytanie o tożsamość. Chodzi już nie tyle o to, że interpretator „wypytuje” tekst w celu jednostronnego zawładnięcia nim (jego znaczeniem), jak dzieje się to we wspomnianym modelu epistemologicznym, ile o coś przeciwnego. Rozumienie tekstu okazuje się jednocześnie sposobem samorozumienia interpretatora. Oto sam tekst zdaje się pytać swojego interpretatora: kim ty jesteś? Problem ten znany jest już przecież hermeneutyce teologicznej: nie jest tak, że tylko człowiek jest interpretatorem Biblii, ale to również Biblia interpretuje człowieka. Tę paradoksalną, jak by się wydawało sytuację, objaśnić można następująco. Podmiot (interpretator) nie jest traktowany w hermeneutyce jako podmiot autonomiczny, nie może być tu mowy o podmiocie epistemologicznym (zdepersonalizowanym). Przeciwnie, podmiot wydaje się ukształtowany przez porządek symboliczno-kulturowy. Nie daje się tu zarazem mówić o świadomości, która byłaby pusta – przeciwnie – konstytuują ją różnorodne wartości, symbole czy narracje charakterystyczne dla wspólnoty, w której człowiek żyje. Rozumienie tekstu, będące więc zarazem rozumieniem siebie samego, oznacza drogę, która wiedzie do przyswojenia owych symboli, wartości itp. Jak pokazuje to Paul Ricoeur, samorozumienie dokonuje się poprzez czytanie/interpretację symboli, które odnajdujemy już w wielkich literackich tradycjach. Dlatego też i tekst (literacki) nie jest już po prostu i tylko przedmiotem poznania, ale jawi się jako obszar kultury i tradycji, z którą podjąć należy dialog mający na celu negocjowanie sensu.

Najwyższa pora rozwinąć te wątki i wyjaśnić ściślej, co takiego rozumiem przez pojęcie interpretacji transakcyjnej.

³ Tamże, s. xiv.

⁴ Platon *Fajdros*, w: tegoż *Dialogi*, t. 1, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1999.

Przez interpretację transakcyjną rozumiem doświadczenie nierozzerwalnej więzi pomiędzy tekstem literackim a (jego) interpretacją, więzi, która polega na wzajemnym oddziaływaniu. Z jednej strony tekst literacki zyskuje sens dzięki interpretacji; z drugiej – tekst interpretowany przekształca interpretację (a nawet interpretatora). Mówiąc inaczej: tekst interpretowany sam w pewnym sensie okazuje się interpretacją własnej interpretacji. Pojęcie interpretacji transakcyjnej zakłada to, że w zdarzeniu i zderzeniu tekstu literackiego i interpretacji ulegają one przemianie. Dzieło objawia swą niestabilną tożsamość, „ruchomy” sens. Interpretacja natomiast okazuje się nie gotowym i obiektywnym „pochwyceniem” czy zawłaszczeniem tekstu, lecz raczej tym, co dynamiczne, zgodnie z przekonaniem Gadamera, że rozumienie to zawsze możliwość „rozumienia inaczej”. Interpretator zawsze ma bowiem tę świadomość, że rozumienie nie jest odtwórcze, lecz twórcze, że rozumiemy w ogóle o tyle, o ile rozumiemy inaczej⁵. Bardziej przejrzysta staje się zatem, jak miemam, tytułowa gra słów: interpretacja transakcyjna jest paradoksalnym (na pozór) jednoczesnym ruchem wczytywania się i wczytywania. „Wczytywanie się” oznacza tutaj sytuację, w której interpretator pozwala się ogarnąć samemu tekstowi. Jest to możliwe wszakże o tyle tylko, o ile sam interpretator wczytuje, tzn. wprowadza w tekst własne horyzonty rozumienia.

Relację między „wczytywaniem się” a „wczytywaniem” pojąć by można wszak jeszcze inaczej, mianowicie w kontekście dwóch zasadniczych strategii czy stylów hermeneutycznych pokazanych przez Paula Ricoeura: hermeneutyki „zawierzenia”, „rekolekcji” czy „skupiania sensu” z jednej strony, oraz hermeneutyki podejrzliwości – z drugiej⁶. Pierwszą z wymienionych hermeneutyk kieruje bez reszty wola słuchania, zawierzenia tekstowi. Postawę tę rozumiem tu więc jako wczytywanie się w tekst i to, co on mówi. Można by powiedzieć, że tekst jest w tym przypadku uprzywilejowany wobec interpretacji, spełnia funkcję prymarną. Mamy tu do czynienia z klasycznymi przekonaniem dotyczącymi interpretacji, która oznacza komentarz występujący w służbie tekstu. W ten sposób przywołany zostaje jeden z podstawowych ideałów filologii: wierności wobec tekstu i jego kerygmaticznej funkcji. Drugą z hermeneutyk kieruje tymczasem wola podejrzliwości, demistyfikacji: tekst nie mówi tego, co zdaje się, że mówi. Sens nie jest tu-oto, w tekście, ale gdzie-indziej. Taka postawa hermeneutyczna wydaje się uprzywilejowywać nie tekst, lecz właśnie samą interpretację, która oka-

⁵ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, InterEsse, Kraków 1993, s. 282; tegoż *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja*, w: tegoż *Język i rozumienie*, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 148.

⁶ W tej sprawie zob. P. Ricoeur *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 35-42; tegoż *Konflikt hermeneutyk*, przeł. J. Skoczylas, w: tegoż *Egzystencja i hermeneutyka*, przekł. zb., De Agostini we współpracy z Ediciones Altaya Polska, Warszawa 2003, s. 132-156.

zuje się wczytywaniem w tekst rozmaitych przesądzeń, przekonań, a nawet obsesji interpretatora, nastawionego na pewien „własny temat” o charakterze interpretacyjnym: egzystencjalnym, aksjologicznym, etycznym, politycznym itd. O takiej postawie interpretacyjnej powiedziałbym, że stanowi ona istotną i przełomową rewizję postulatu Schleiermachera, który za jeden z celów interpretacji uznał zrozumienie autora lepiej, niż on sam siebie rozumiał. Ta zakotwiczona w psychologii formuła nabiera teraz nowego kształtu: w interpretacji idzie o to, by zrozumieć interpretatora lepiej, niż on sam siebie rozumiał. W pełni zgadzam się z Andrzejem Szahajem, który powiada:

Rzecz polega na tym, że my znacznie więcej wiemy, niż wiemy, że wiemy. Interpretowany tekst byłby w tej perspektywie jedynie wyzwalaczem procesu wewnętrznego dialogu, który zaczyna się toczyć pomiędzy różnymi przekonaniami interpretatora, które mają go w swym władaniu, a przede wszystkim tymi, które sobie uświadamia, a tymi, o których nie miał dotąd (do momentu interpretacji) pojęcia. To, co nieoczekiwanie się zdarza w procesie obcowania z tekstem, to w tej perspektywie odkrycie w trakcie jego interpretacji, iż istnieją w nas przekonania, o których istnieniu dotąd nie wiedzieliśmy. A w takim razie dialog, o którym mówi Gadamer [...], byłby dialogiem wewnętrznym (pomiędzy różnymi ja w nas), projektowanym jedynie na zewnątrz, zaś zmiana, jaka dokonywałaby się w interpretatorze pod wpływem interpretacji, byłaby niczym innym jak tylko odkrywaniem tych aspektów naszej świadomości (tych przesądzeń), które dotąd były przed nami ukryte (byłoby to przejście od wiedzy milczącej do wiedzy jawnej, czy od wiedzy „jak” do wiedzy „że”).⁷

Przywołanie tych dwóch znanych stylów hermeneutycznych i zinterpretowanie ich jako postaw wczytywania się i wczytywania w tekst potwierdza binarną opozycję, wzmacnia pogląd o konflikcie hermeneutyk. Moim celem jest jednak co innego. Nie chcę żyć bowiem w tym konflikcie hermeneutyk. Uważam, że nie ma powodu, by wybierać jedną bądź drugą. Jest wręcz przeciwnie: hermeneutyka oznacza raczej nieuchronnie nierozzerwalność tych dwóch perspektyw: wczytywanie się w tekst jawi się zawsze jako wczytywanie w tekst.

W związku z tak zarysowanym wstępnie problemem, spróbuję zatrzymać się przy kilku sprawach:

- 1) warunkach transakcji, którymi są język, dialogiczność oraz zdarzeniowy wymiar spotkania tekstu i interpretacji;
- 2) odpowiedzi na pytanie o to, co wzajemnie dają sobie interpretacja (interpretator) i tekst;
- 3) odpowiedzi na pytanie o to, w jakim sensie transakcja okazuje się postacią koła hermeneutycznego.

Zanim jednak do spraw tych przejdę, chciałbym zauważyć, że pojęcie interpretacji transakcyjnej skłania nas do uświadomienia sobie pewnej presupozycji następująco wyrażonej przez Gadamera: „Tekst jest czymś więcej niż nazwą obszaru przedmiotowego badań literackich. Interpretacja jest czymś więcej niż techniką

⁷ Por. A. Szahaj *Siła i słabość hermeneutyki* w niniejszym numerze „Tekstów Drugich”

naukowej wykładni tekstów”⁸. Inaczej jeszcze: interpretacja transakcyjna to próba postrzegania relacji między tekstem a interpretacją poza obszarem naukowego rozszczepienia na podmiot i przedmiot. Oznacza to, że interpretacja transakcyjna, powtórzmy to raz jeszcze, sytuuje się w opozycji wobec dwóch biegunowych przeświadczeń formułowanych na temat interpretacji: z jednej strony – tradycyjnego rozumienia interpretacji jako komentarza, tekstu (jak powiedziałby Roland Barthes) „sekundarnego”, wtórnego i służebnego względem tego, co interpretowane; z drugiej strony natomiast wobec tych przekonań, które wyrażają wiarę w prymat interpretacji nad tekstem interpretowanym (tak jak dzieje się to w przypadku Rortiańskiej koncepcji „użycia” tekstu czy w Nietzscheańskim woluntaryzmie, gdzie tekst jest funkcją „woli mocy” interpretatora).

Interpretacja transakcyjna zakłada w związku z tym zniesienie bądź osłabienie ostrych granic między tekstem interpretacji a tekstem interpretowanym: oba zapośredniczają się w sobie wzajemnie poprzez język. Jak powiada Gadamer: „W odróżnieniu od innych tekstów, tekst literacki nie jest odseparowany od wtrąceń interpretatora, ale towarzyszy mu jego ustawiczne w s p ó ł m ó w i e n i e”⁹ (podkreślenie moje – M.J.).

Język jako most

W przeciwieństwie do lingwistyki, formalizmu, strukturalizmu czy semiotyki (choć nie w wersji Peirce’owskiej!) hermeneutyka nie postrzega języka jako zamkniętego systemu: z jej punktu widzenia język nie istnieje sam w sobie, nie oznacza po prostu zawieszenia referencji w sensie abstrahowania od świata. Wymienione wyżej, związane z językoznawstwem, teorie łapią człowieka w pajęczynę języka, z której nie ma wyjścia. Obowiązujący do niedawna nowoczesny paradygmat teoretycznoliteracki (formalno-strukturalno-semiotyczny), dodajmy, w wersji ortodoksyjnej, traktuje tekst literacki w kategoriach radykalnego immanentyzmu. Tekst – mówiąc w największym skrócie – staje się produktem ostatecznym i gotowym, obiektem językoznawczych analiz, abstrahujących od kwestii takich, jak wartości, wymowa ideowa, kontekst kulturowo-filozoficzny. Semiotyka, choć zajmuje się znakami, skupia się jednak nie tyle na znaczeniu, ile na analizie sposobów, za sprawą których znaczenia są generowane.

Hermeneutyka nie opowiada się rzecz jasna po stronie jakiegoś pozajęzykowego świata. Obcy jest jej przeto metafizyczny przesąd, jakoby możliwe było ugruntowanie prawdy w bezpośrednim poznaniu. Modelem takiego poznania jawić się miały matematyka i przyrodoznawstwo. W takim ujęciu język traktowany był za ledwie jako narzędzie pomocnicze. Istotna była natomiast pewność, do której dociera podmiot jako (samo)świadomość.

⁸ H.-G. Gadamer *Tekst i interpretacja*, w: tegoż *Język i rozumienie...*, s. 108.

⁹ Tamże, s. 134.

Hermeneutyka akcentuje problem języka, czyni to wszakże w sposób zdecydowanie odmienny niż językoznawstwo. Pokazuje raczej, że nie byłoby języka, gdyby nie doświadczenie bycia-w-świecie, które język usiłuje wypowiedzieć. Język jest tym, za sprawą czego świat zostaje nam udostępniony – choć zawsze w formie zmediatyzowanej. Tym samym hermeneutyka wnosi swój własny i ważny głos w sprawie jednego z najważniejszych przełomów w kulturze nowoczesnej, który określamy mianem zwrotu lingwistycznego. Ujmując rzecz w największym skrócie: po pierwsze, jeżeli doświadczamy świata, to doświadczamy go na sposób językowy¹⁰, język jest, jak mówi Heidegger, domostwem bycia¹¹; po drugie, jeżeli akceptujemy mediacyjny charakter języka, to musimy zarazem uznać, że podstawowym sposobem bycia-w-świecie jest rozumienie/interpretacja. Nie chodzi tu zarazem, co oczywiste, o to, że rozumienie/interpretacja stanowi jeden ze sposobów bycia, narzędzie, które można w każdej chwili odłożyć, lecz przeciwnie – całe nasze bycie-w-świecie – jak przekonująco pokazuje to Martin Heidegger – polega na rozumieniu/interpretowaniu¹². Język i doświadczenie, język i świat okazują się zatem nierozdzielne. Zrozumiałe staje się tym samym to, że człowiek wędruje drogą ku rozumieniu świata, będącego zarazem samorozumieniem, poprzez obcowanie z otaczającymi go tekstami, w tym również, w istotnym sensie, tekstami literackimi. Jak powiada Paul Ricoeur: „dzieła literackie wnoszą [...] do języka doświadczenie i w ten sposób wchodzą w świat jak każdy dyskurs”¹³.

Oczywiście, dzieła literackie odnoszą się do świata inaczej niż np. teksty funkcjonalne – mają swój własny język, system odniesienia, który ma charakter metaforyczny¹⁴. Co mówi język literacki? Mówi on to, co nie może być bezpośrednio i jednoznacznie wypowiedziane. To jednak za pośrednictwem tej niejasnej, metaforyczno-symbolicznej mowy pojawia się interpretacja jako kręta, zapośredniczona droga ku nie tylko rozumieniu tekstu, ale i samorozumieniu interpretatora, który konfrontuje językowe doświadczenie świata z własnym. Dodajmy wszakże, aby nie zostać posądzonymi o językowy realizm czy esencjalizm: świat, do którego zwraca się język, nie jest jakimś światem pozajęzykowym, ale tym, co powstaje na gruncie wielorakich semantycznych czy symbolicznych odniesień. Znamy dobrze niekończące się ataki „twardych” metodologów, którzy metaforę postrzegają jako bełkot. Bełkotem jest bowiem wypowiedź, której nie da się przełożyć na język

¹⁰ Tamże, s. 111; H.-G. Gadamer *Prawda i metoda; Człowiek i język*, w: tegoż *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 2000.

¹¹ M. Heidegger *List o humanizmie*, przekł. J. Tischner, w: tegoż *Znaki drogi*, przekł. zb., Fundacja Aletheia, Warszawa 1995.

¹² H.-G. Gadamer *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994.

¹³ P. Ricoeur *Czas i opowieść*, s. 116.

¹⁴ Tamże, s. 117.

orzekający o czymś jasno i jednoznacznie¹⁵. Metaforę atakują również przedstawiciele filozofii moralnej, którzy nie wierzą, aby literatura mogła wypowiedzieć coś istotnego na temat moralnej kondycji człowieka. Albo bowiem – w najlepszym razie – literatura przypadkiem może powtórzyć dane stanowisko filozoficzne albo, co gorsza, uczynić problem moralny niejednoznacznym. Tymczasem właśnie dzieje się inaczej. Metafora, która w istotnym wymiarze jest nieprzekładalna, nie poddaje się demetaforyzacji, posiada szczególną wartość poznawczą czy, należałoby raczej powiedzieć – hermeneutyczną. Wprowadza bowiem dodatkowe sensory, które w inny sposób nie mogłyby w ogóle dojść do głosu, gdyż dotyczą tego, co niewyrażalne. Zarazem metafora wraz ze swą niejednoznacznością, udostępnia nam świat, przywraca nas światu i tym sprawom, które rozstrzygnąć się nie dają, utrzymując nasze życie w nieustannej „bojaźni i drżeniu”. Metafora (literatura) rozwija zatem uczucia moralne i wyobraźnię, pogłębia naszą wrażliwość (czyli zdolność do bycia dotykany przez coś) i współczucie wobec cierpienia i biedy drugiego człowieka. Można postawić nawet tezę, że gdyby nie literatura, świat ludzkiego doświadczenia byłby niesłychanie ubogi.

Gadamer ujmuje problem języka trochę inaczej niż Ricoeur. Wyróżnia on w języku dwa obszary: zdanie i słowo. Zdanie uosabia zainteresowania językoznawców i logików (logika zdań, rachunek zdań, gramatyka, semantyka zdania). Zdanie ma charakter abstrahujący, to znaczy, że nie odnosi się ono do świata, a raczej do tego, co w jego obrębie powiedziane¹⁶. Zdanie jest teoretyczne w tym sensie, że skupia się ono na tym, co wprost stematyzowane (np. sylogizm), abstrahuje natomiast od tego, czego samo wprost nie ujmuje. Jeszcze prościej: zdanie takie posiada czystą zawartość semantyczną, pozbawione jest jednak kontekstu. Tymczasem hermeneutykę interesuje słowo, które „Staje się słowem dopiero wówczas, gdy wejdzie w obieg komunikacyjny”¹⁷. Słowo jest tym, co do nas przemawia, co dosięga naszego życia:

Mam na myśli słowo pozostające jedynie w liczbie pojedynczej. Jest to słowo, które kogoś dosięga, słowo, któremu ktoś pozwala się zagadnąć, słowo, które p a d a w określonym i jednoznacznym kontekście życiowym i które swą jedność uzyskuje właśnie od owej wspólnoty kontekstu życiowego.¹⁸

Dlatego Gadamer nie ma wątpliwości, że język to nie granica odgradzająca nas od świata, ale most, przez który dochodzimy do porozumienia, wspólnej rzeczy,

¹⁵ W sprawie bełkotu i metafory zob. B. Stanosz *Bełkot i przesąd*; H. Hiż *W obronie bełkotu*; J. Jadacki *O bełkocie*; M. Przełęcki *Postulat ścisłości*, wszystkie teksty w: *Język współczesnej humanistyki*, red. J. Pelc, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 2000.

¹⁶ H.-G. Gadamer *Język i rozumienie*, w: tegoż *Język i rozumienie*, s. 17.

¹⁷ Tamże, s. 22.

¹⁸ Tamże, s. 16.

o której mowa. Owo dochodzenie do porozumienia ma miejsce w etycznej sytuacji dialogu.

Dialog albo przecięcie się świata tekstu i świata interpretacji

Problem transakcyjności powinien być rozumiany na gruncie tego, co dialogowe. W jaki jednak sposób przekształcić relację między tekstem a interpretacją w dialog? Platon w *Fajdosie* nie widział takiej możliwości. Tekst pisany jest tylko marą mowy, czymś martwym: tekst mówi tylko to, co mówi. Nadto może być on poddany dowolnym użyciom. Gadamer przywraca jednak relacji między tekstem a interpretacją charakter rozmowy. W jaki sposób? Wprowadzenie interpretowanego tekstu w żywioł rozmowy polega zrazu na potraktowaniu go jako odpowiedź na pytanie. Hermeneutyczny prymat pytania oznacza, że tekst zaczyna do nas mówić. A zaczyna mówić wtedy, gdy interpretator daje impuls do rozmowy, wpisując tekst w horyzont własnego rozumienia, własny horyzont oczekiwań, to, co Heidegger nazywa przedrozumieniem, a Gadamer – przesądami. Interpretator to nie abstrakcyjny i bezosobowy podmiot epistemologiczny. Przeciwnie, jest on już zawsze jakoś usytuowany: w kulturze, języku, historii, wartościach, doświadczeniach, płci kulturowej, lekturach czy w historii interpretacji danego tekstu. Ta sytuacja nie stanowi jednak ograniczenia możliwości rozumienia tekstu (tego, co inne), lecz jak najbardziej pozytywny warunek rozumienia. Jak powiada Andrzej Wierciński: „każde odczytanie tekstu jest uwarunkowane przez nasze uprzednie rozumienie. Zatem nie istnieje żadne odczytanie, które nie dokonuje się bez pewnego gwałtu na tekście w kategoriach nakładania nań naszych własnych horyzontów rozumienia”¹⁹. Nie chodzi wszakże o to, że owe przedrozumienia stanowią szablon nakładany na tekst w taki sposób, że – by powiedzieć metaforycznie – tekstowi zostają zamknięte usta. Odwrotnie: nasze horyzonty oczekiwań i przedrozumienia zderzają się z tym, co je przekracza, a wobec tego wprowadza w zdziwienie, dezorientuje, prowokuje. Interpretacja, jak mówi Gadamer, zaczyna się tam, gdzie pojawia się *atopon*: sytuacja, w której interpretator doświadcza tego, co nie mieści się w sferze jego przedrozumień, a przeto okazuje się zrazu niezrozumiałe, nieznane, nieoczekiwane. Interpretacja staje się przeto ruchem, który polega na dynamice wywłaszczania i zawłaszczania, nieustannego kwestionowania własnych uprzedzeń interpretatora za sprawą tekstu, ale i wczytywania w tekst horyzontu interpretacyjnego, który wyznaczać może jego rozumienie. Owo dialogiczne spotkanie tekstu i interpretacji wiedzie więc nieuchronnie do wzajemnej przemiany obu. Rozmowa bowiem, jak powiada Gadamer, „całkowicie przekształca oba poglądy”. Rozmowa nie polega na tym, że ktoś kogoś jednostronnie wypytuje czy przesłuchuje. Richard E. Palmer zauważa:

¹⁹ A. Wierciński *Hermeneutics and the Indirect Path to Understanding*, w: *The Task of Interpretation. Hermeneutics, Psychoanalysis and Literary Studies*, ed. D. Skórczewski, A. Wierciński, E. Fiała, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 17.

Szkice

To, co jest konieczne w interpretacji literackiej, to dialektyczne zapytywanie, które nie jest po prostu przesłuchiowaniem tekstu, lecz pozwala temu, co w nim powiedziane, przesłuchiwać interpretatora, kwestionować jego własny horyzont i spowodować fundamentalną przemianę jego rozumienia tematu. Nie oznacza to odrzucenia horyzontu interpretatora ani też nie czyni absolutnym czyjegoś horyzontu, tak jak to jest implikowane w większości analiz i metod; oznacza to twórczą fuzję horyzontów. Jest tylko częściową prawdą, że rozumienie jest możliwe jedynie w ramach czyjegoś horyzontu oraz poprzez ten horyzont. Gdyby tak było, nie byłaby możliwa żadna znacząca negacja horyzontu, a to powoduje poszerzenie rozumienia.²⁰

Transakcja oznacza tu wobec tego sytuację, w której nie tyle dochodzi do jakiegoś „złania się” horyzontów tekstu i interpretacji, ile raczej, przy zachowaniu ich względnej autonomii, do zdolności rewidowania horyzontów rozumienia i otwartości na to, co nieoczekiwane.

Transakcja jako zdarzenie

Transakcja nie może być rozumiana jako skończony i obiektywny efekt metodycznego poznawania, zastosowania jakiejś określonej procedury. Transakcja jest zdarzeniem, a nie zderzeniem podmiotu i przedmiotu. Innymi słowy: dzieło literackie nie jest przedmiotem poddawany obiektywizacji przez jakiś zdepersonalizowany podmiot epistemologiczny. Interpretacja nie jest w tym sensie aktem metodycznym, procedurą odbywającą się wedle jakichś reguł czy instrukcji. Nie jest też tak, że proces interpretacji ma wymiar ahistoryczny. Przeciwnie. Rozumienie dane jest zawsze na gruncie pewnej jednostkowej, niepowtarzalnej, historycznej i niefinalnej sytuacji. Czy ma to oznaczać, że tekst pozbawiony zostaje tożsamości, że stanowi jedynie mglisty impuls dla interpretatora? A może po prostu – jak mogłaby to wyrazić mocna metafora – tekst nie istnieje?

Wydaje się, że można by wszakże bronić tożsamości dzieła. Tyle tylko, że nie dałoby się tu mówić o tożsamości „mocnej”. Co to znaczy? Otóż tożsamość w sensie „mocnym” oznaczałaby sprowadzenie dzieła do pewnej obiektywnej semantycznej zawartości zdaniowej, tego mianowicie, co w dziele powiedziane wprost²¹, tego zatem, co nazwać możemy z n a c z e n i e m. Tak rozumiane, dzieło jawi się jako wyłączone spoza kontekstów, spoza sytuacji komunikacyjnej. Mówi to, co mówi. Jest zamknięte, monologowe. Nie ma ono nic do powiedzenia o świecie naszego doświadczenia. I na odwrót: w jaki sposób interpretator miałby wносить swoje doświadczenie w język dzieła poprzez własną interpretację? Ricoeur podkreśla to, że język nie jest zamkniętym systemem. Nie jest też żadnym światem. To człowiek jest w świecie, jest ogarnięty przez uwikłania wewnątrzświatowe,

²⁰ R. Palmer *Manifest hermeneutyczny*, przeł. M. Król, W. Lubowiecki, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 158.

²¹ P. Ricoeur *Język jako dyskurs*, w: tegoż *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, PIW, Warszawa 1989, s. 76.

problemy, trudności, nadzieje, radości. Innymi słowy: przez to wszystko, co składa się na doświadczenie. Można powiedzieć, że doświadczenie ma charakter prywatny. Jednakże owo prywatne doświadczenie zostaje upublicznione, staje się komunikowalne, gdy człowiek wnosi je do języka²². W tym przypadku: języka interpretacji. Tożsamość dzieła nie polega na jego znaczeniu. Hermeneutyka zakłada jednak, co ponownie trzeba podkreślić, dialog. Przekonanie o dialogiczności nakazuje na nowo postawić pytanie o tożsamość dzieła. Jest to tożsamość, którą, za Gadamerem, pragnę nazwać tożsamością hermeneutyczną²³. Zakłada ona, że dzieło pragnie być rozumiane, że jest w nim coś, co wymaga rozumienia. A skoro tak, to znaczy, że wymaga ono interpretacji jako aktu będącego zdarzeniem, czyli tym, co indywidualne, historyczne i historycznie zmienne, przygodne, nieostateczne. Spotkanie dzieła i interpretacji wiedzie ku przekonaniu, że dzieło posiada tożsamość zmienną i wariacyjną, gdyż – jak powiada Gadamer w *Aktualności piękna* – „dzieło pozostawia każdemu, kto zaczyna z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam musi wypełnić”²⁴. Gadamer powiada przy tym, że to dzieło samo zachęca do bycia-współ-aktywnym²⁵. Sam osobiście wolałbym osłabić ten Gadamerowski akcent, ujmujący dzieło jako impuls, coś prymarnego. Oznaczałoby to bowiem, jak sądzę, powrót do tradycyjnych przekonań o pierwotności dzieła i wtórności interpretacji jako zaledwie komentarza. Należałoby raczej mówić o byciu-współ-aktywnym, w którym nie da się wyznaczyć tego, co prymarne (uprzednie, podstawowe), i tego, co wtórne. Równie słusznie można by przecież mówić o uprzedniości działań interpretacyjnych. Problematykę tę wolę zatem zawiesić, aby nie podejmować znanego nierozstrzygalnika: co było pierwsze – kura czy jajko?

Interpretacja jest zatem zdarzeniem, tym - co - ma - miejsce, co wydarza się – każdorazowo inaczej. Jeżeli w ten sposób myślimy o transakcji, to staje się dla nas oczywista wymowa słów Gadamera, że rozumieć to zawsze móc rozumieć inaczej, na nowo, ale i nieostatecznie. „Rozumieć inaczej” to nie tyle i nie tylko jakaś dyrektywa, reguła interpretacyjna, ale opis tego, co rzeczywiście dzieje się w interpretacji. Innymi słowy: każdorazowa interpretacja tego samego tekstu, nawet przez tego samego interpretatora, jest dowodem na owo „czytanie/pisanie inaczej”. Ten sam (???) tekst zinterpretować mogą inaczej w styczniu, a inaczej w czerwcu. Nie jest to sprawa dowolności czy jakiegoś relatywizmu, ale kontekstualizacji, jak również osobistego doświadczenia. Co więcej, każdy interpretator po postawieniu ostatniej kropki wie już, że następnym razem napisałby wszystko inaczej, że to, czego dokonał ma postać nieostateczną i niezadowalającą.

²² Tamże, s. 88-89.

²³ H.-G. Gadamer *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 34.

²⁴ Tamże, s. 35.

²⁵ Tamże.

Co daje tekst? Co daje interpretator?

Ekonomiczna metafora transakcji opowiada o wzajemnej wymianie. Co daje więc tekst swemu interpretatorowi? Co daje interpretator tekstowi?

Na pierwsze z tych pytań udzielić można dwóch biegunowych odpowiedzi: 1) tekst daje to, co interpretator pragnie od niego otrzymać: rację ma Richard Rorty, który powiada, że interpretator wie już z góry, czego oczekuje od tekstu – wczytuje go przecież we własny horyzont rozumienia, aplikuje do własnej – historycznej, kulturowej czy egzystencjalnej – sytuacji, w obrębie której interpretuje. Na takiej odpowiedzi nie możemy jednak poprzestać, przyjmuje ona bowiem postać radykalnego subiektywizmu czy woluntaryzmu interpretacyjnego. Dlatego też odpowiedź tę dialektycznie dynamizuje druga: 2) tekst obdarowuje interpretatora tym, co nieoczekiwane, tym, co nie daje się skategoryzować w siatce pojęć interpretującego. Skłania go więc do zrewidowania własnych oczekiwań i supozycji. Tekst wdiera się w horyzont rozumienia interpretatora, dając mu możliwość nie tylko innego rozumienia, ale i samorozumienia. Interpretacja, będąca odpowiedzią na tekst, okazuje się w istocie odpowiedzią na pytanie, które stawia przed nami dzieło. To pytanie brzmi: *k i m t y j e s t e ś*? Tekst otwiera przed swoim interpretatorem wielość światów, tzn. wielość możliwych sposobów doświadczenia, bycia-w-świecie, bycia człowiekiem. Dzieło literackie otwiera przed nami bogaty i wieloraki świat różnicy. Tym samym poszerza nie tylko nasze rozumienie (pojmowane wąsko jako rozumienie samego tekstu), ale i horyzont naszego istnienia. Paul Ricoeur zauważa, że

Właśnie fikcyjnym dziełom zawdzięczamy w dużej mierze rozszerzenie naszego horyzontu istnienia. [...] dzieła literackie burzą porządek rzeczywistości, jedynie powiększając wszelkie znaczenia, które same zawdzięczają swoim zdolnościom do skrótu, przesytu i kulminacji, zdumiewająco zilustrowanym przez budowanie intrygi.²⁶

Tym samym dzieło literackie prowadzi do przemiany, przeobrażenia swojego interpretatora, ma więc istotny wpływ na samą interpretację. Dzieło i interpretacja nie mogą być więc traktowane jako teksty od siebie niezależne, autonomiczne. Interpretacja niejako zaraża się tekstem interpretowanym, ulega mu, poddaje się jego wpływowi, jego mowie.

Ale jest i na odwrót: także interpretacja wpływa na interpretowane dzieło, przeobraża je. Interpretator wnosi poprzez interpretację swój własny świat, własne horyzonty rozumienia, które zakotwiczone są w jego języku, tradycji, doświadczeniu czy wartościach. Także interpretator obdarowuje dzieło tym, co nieoczekiwane: poprzez proponowany przezeń zawsze nowy język interpretacyjny, nową rekonstrukcję dzieła, owo Gadamerowskie „rozumienie inaczej”. W interpretacji tekst ulega więc zawsze pewnemu *p r z e s u n i ę c i u* będącemu funkcją perspek-

tywy przyjmowanej przez interpretatora. Nie bez powodu przywołuję tu Nietzscheński perspektywizm. Zakłada on, że nie widzimy spraw inaczej jak tylko z pewnego punktu widzenia. Ale Nietzsche podkreśla też inne prawo perspektywy: interpretacja, dokonywana zawsze z jakiegoś punktu widzenia, nie rości sobie pretensji do absolutności, obiektywności czy prawdziwości (w sensie prawdy-adekwacji). W zamian interpretacja jako perspektywistyczne przesunięcie tekstu okazuje się wyrazem szacunku i otwartości wobec niego: ożywia tekst na gruncie tradycji, z której dzieło do nas przemawia, ożywia i reorganizuje historię jego dotychczasowych odczytań.

Podsumowanie: transakcja jako postać koła hermeneutycznego

W *Byciu i czasie* Martin Heidegger, dokonując ontologizacji problemu rozumienia, powiada, że o tyle, o ile rozumiemy świat, o tyle rozumieć możemy samych siebie. I na odwrót: na tyle, na ile rozumiemy samych siebie, na tyle rozumiemy świat. Pragnę tę myśl sparafrazować, by odnieść ją do problemu interpretacji transakcyjnej. Zabrzmiałaby ona wtedy: na tyle, na ile rozumiem tekst, na tyle mogę zrozumieć samego siebie. Ale też: na tyle, na ile mogę zrozumieć samego siebie, na tyle mogę zrozumieć tekst. Tym samym można zasadnie powiedzieć, że transakcja przyjmuje postać koła hermeneutycznego jako niekończącego się ruchu rozumienia i samorozumienia. W tym ruchu wybrzmiewa pytanie, zadawane sobie nawzajem przez interpretatora i tekst: kim ty jesteś? To pytanie kieruje się ku problemowi tożsamości rozumianej jako pytanie o sens, który nigdy nie może zostać w pełni pochwycony. A wobec tego okazuje się, że pytanie o innego/tekst, jest w gruncie rzeczy pytaniem o samego interpretatora i jego tożsamość²⁷. Chciałbym uniknąć wszakże radykalizacji tej tezy – z tego powodu, że pojawia się tu zagrożenie tekstu jako innego, który zostaje pozbawiony inności, co charakteryzuje dyskurs epistemologiczny. W zamian chciałbym mówić o sytuacji, w której samorozumienie interpretatora, o które w interpretacji zawsze chodzi (by sparafrazować Heideggera, że jestestwu zawsze chodzi o nie samo), skorelowane jest z uchwyceniem czegoś, co już jest w tekście. Być może jest to jakiś impuls, coś nie zawsze dającego się nazwać; najczęściej bywa to wszakże jakaś właściwość stylu czy po prostu temat (problem egzystencjalny, aksjologiczny, etyczny, polityczny itd.), które interpretator rozpoznaje jako bliskie sobie, na które jest uwrażliwiony czy nastawiony – czasem obsesyjnie.

Gdzie jednak kończy się tekst, a zaczyna inny tekst – interpretacja, rozstrzygnąć nie sposób. Bo choć, jak powiada Gadamer, „Bytem, który może być rozu-

²⁷ To bardzo ciekawy problem, który nie dotyczy tylko problemu interpretacji tekstu, ale w ogóle pytań, które stawiamy w obliczu innego. Zob. M.P. Markowski *Inność i tożsamość*, w: tegoż *Pragnienie i bałwochwalstwo*, Znak, Kraków 2004.

miany, jest język”²⁸, to jednak język ów nie jest w stanie dotrzeć do tajemnicy skrywanej przez to, co inne. Tożsamość interpretacji/interpretatora i tożsamość tekstu nie mogą być rozumiane w sposób tautologiczny ($A=A$), statyczny, lecz ekstatyczny, labilny, ruchomy, historyczny czy egzystencjalny, warunkujący się wzajemnie. Fakt ów nie zwalnia jednak nikogo z obowiązku podejmowania wciąż i na nowo próby rozumienia i porozumienia, które możliwe są we współmówieniu, w transakcji, tj. w pozostawianiu otwartych granic między dziełem a interpretacją.

Abstract

Michał JANUSZKIEWICZ

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Reading into the text. On transactional interpretation

The article is an attempt at formulating a standpoint on the problem of textual interpretation. The primary concern here is how to possibly justify a fundamental character of interpretation and interpretative actions while, at the same time, preserving a relative autonomy of an interpreted text and respecting it (which, however, does not equal the fidelity to the text). Such a possibility can be traced on the grounds of the transactional interpretation, i.e. The experience of a strong bond between the literary text and (its) interpretation, the bond which is based on the mutual influence. On the one hand, literary text gains meaning owing to an interpretation, on the other, an interpreted text transforms an interpretation (or even an interpretator). In other words, an interpreted text turns out to be in a sense an interpretation of its own interpretation. According to the notion of transactional interpretation in the event and in the juxtaposition of literary text and interpretation they both are being transformed. A work of literature exposes its unstable identity, its „mobile” meaning. Interpretation, on the other hand, proves to be not a ready and objective „grasping” or appropriation of the text but rather that which is dynamic, according to Gadamer’s idea that understanding is always a possibility to „understand differently”. The notion of transactional interpretation implies both the necessity of liberation from the subject-object dichotomy. Since such a dualistic split is removed on the grounds of mutual entanglement of interpretation and text as well as an opening of and a stress on the ethical issues.

Andrzej SZAHAJ

Siła i słabość hermeneutyki

Chciałbym, aby hermeneutyka miała we wszystkim rację, bowiem to bardzo bliska mi orientacja. Uważam ją za istotny krok na drodze uzyskiwania przez humanistykę europejską samoświadomości, a zatem i na drodze jej wstępowania na teoretyczny etap rozwoju, na którym rejestracje przekonań zdroworozsądkowych zastępuje wysuwanie hipotez, które ze zdrowym rozsądkiem kultury zachodniej się rozstają¹. Obawiam się jednak, że hermeneutyka racji we wszystkim nie ma, a przede wszystkim nie jest w stanie stanąć twarzą w twarz z konsekwencjami swych własnych odkryć. Że słowem otworzyła puszkę Pandory, a teraz stara się zagonić wszystkie złe duchy z powrotem do jej wnętrza. Nie sądzę, aby mogło się jej to udać, o czym dalej.

Skupię się tylko na jednej kwestii, która się z hermeneutyką wiąże, a mianowicie na kwestii interpretacji, przy czym rozpatrywać będę tylko jedną wersję hermeneutyki – gadamerowską. Większość jej tez uważam za słuszne, idzie głównie o koło hermeneutyczne, historię oddziałującą (*Wirkungsgeschichte*), drabinę interpretacji, rolę przesądów czy przesądzeń (*Vorurteils*). Moje wątpliwości budzi tylko jedna rzecz. Idzie o znaną tezę Gadamera mówiącą o zlewaniu się w procesie interpretacji horyzontów: dzieła interpretowanego i interpretatora. Owa „fuzja horyzontów” ma znamionować udaną interpretację, która, jak chciałby autor *Prawdy i metody*, honoruje zarówno sensy, jakie wnosi tekst, jak i przesądzania, jakie przynosi ze sobą interpretator. Uważam, że w świetle założeń samej hermeneutyki teza mówiąca o owej fuzji jest nie do utrzymania i stanowi jedynie ukłon w stronę

¹ Piszę o „zdrowym rozsądku kultury zachodniej”, gdyż w moim przekonaniu tzw. zdrowy rozsądek jest konstruktem kulturowym, ponieważ zaś kultur jest wiele, również wiele jest „zdrowych rozsądków”.

myślenia dualistycznego, tradycyjnego dla kultury zachodniej od jej greckich początków. Główny problem polega moim zdaniem na tym, że nie da się po prostu przeprowadzić granicy pomiędzy tym, co pochodzi z tekstu samego, a tym, co jest owocem twórczej inwencji interpretatora. Hermeneutyka napotyka tutaj dokładnie ten sam problem, o który rozbija się podejście ingardenowskie. Idzie o fundamentalny podział na to, co już zawsze w tekście obecne, i na to, co wnoszone do niego w trakcie interpretacji. Krótko mówiąc, uważam, że spora część piśmiennictwa dotyczącego problemu interpretacji, zrodzona bądź to z inspiracji hermeneutycznej, bądź też z inspiracji ingardenowskiej (jak np. estetyka recepcji w wydaniu Isera i Jaussa) próbuje rozwiązać problem *de facto* nierozwiązywalny, a mianowicie, jak oddzielić to, co w interpretacji obiektywne (pochodzące od tekstu), od tego, co w niej subiektywne (pochodzące od interpretatora). Pokusiłbym się nawet o stwierdzenie, że jest to główny problem literaturoznawstwa jako takiego, którego wszelkie próby rozwiązania – np. przy pomocy tradycyjnych podziałów na poetykę i na interpretację – zawiodły. Powtórzę: w moim przekonaniu oddzielenia tego, co obiektywne, od tego, co subiektywne w procesie interpretacji przeprowadzić się nie da i w tym sensie jeden z głównych zamysłów literaturoznawstwa jako takiego leży w gruzach: zamysł wyznaczenia tego, co naukowo o tekście stwierdzalne, a zatem niepodważalne, albowiem zawsze już w nim obecne, i tego, co pozanaukowo (choć niekoniecznie – amatorsko) woluntarystycznie doń wkładane, a zatem i wymienne.

Łatwo się przekonać, że problem nie dotyczy tylko kwestii interpretacji tekstu, gdy śledzi się losy debat epistemologicznych w filozofii XX wieku. Zostały one zdominowane przez spór realistów epistemologicznych z antyrealistami epistemologicznymi. Ci pierwsi utrzymywali, że w poznaniu dostrzegamy rzeczywistość samą w sobie, ci drudzy, że jedynie nasze własne konstrukty. Pierwsi chcieli cofnąć epistemologię na pozycję przedkantowskie, drudzy zaś wyciągnąć wszystkie konsekwencje z przełomu kantowskiego w filozofii i przy okazji zmodyfikować naukę samego Kanta. Spór ten, jak wiadomo, nie doczekał się żadnego rozwiązania i w tym sensie, jak słusznie dostrzegli to liczni filozofowie z Richardem Rortym na czele, przypominał odwieczny spór o istnienie Boga i możliwość jego udowodnienia. Okazał się zatem całkowicie nierozstrzygalny. Z jednej strony bowiem zwolennikom realizmu nie udało się pokazać, jak w poznaniu możemy uchwycić rzeczywistość samą w sobie, skoro używamy do tego naszych własnych narzędzi poznawczych wpływających na to, co poznawane (np. naszego języka), antyrealistom zaś przekonać realistów, że – przywołując słowa Leszka Kołakowskiego – „choćbyśmy zajrzeli do najgłębszej studni, to zawsze ostatecznie dostrzeżemy w niej jedynie odbicie naszej własnej twarzy”. Okazało się w ostateczności, że spór powyższy miał cechy typowego sporu dwóch różnych światopoglądów, a nie sporu naukowego, w którym jedna strona da się przekonać argumentami drugiej. Moim zdaniem w przypadku sporu o interpretację mamy do czynienia z analogiczną sytuacją. Spór pomiędzy realistami i konstruktywistami w sprawie statusu interpretacji jest nierozstrzygalny, albowiem w ostateczności jest to spór światopoglądowy.

wy. Idzie w nim w gruncie rzeczy o to, czy istnieje coś, co transcenduje ludzką rzeczywistość, czy też nie. Moje stanowisko może wydawać się dziwne, ale uważam, że w pewnym sensie idea tekstu samego w sobie – tekstu, który czeka na interpretację i tej interpretacji się opiera, jeśli nie jest ona adekwatna – jest odpowiednikiem idei rzeczywistości czekającej na swe odkrycie z relacjonowanego powyżej sporu epistemologicznego, zaś jedna i druga są ekwiwalentem idei Boga ze starego sporu ateistów z teistami. W przypadku sporu o interpretację, tak jak w przypadku dwóch sporów powyżej przywołanych, chodzi w ostateczności o wiarę w to, że istnieje jakiś tekst niezależny od interpretacji lub „ateizm” w tej kwestii. Dlatego też wydaje mi się, że spór ten jest podobnie jak spory religijne (i epistemologiczne) niemożliwy do rozstrzygnięcia i optowałbym za jego porzuceniem, co mogłoby prawdopodobnie odpowiadać stanowisku agnostycznemu w sporze o istnienie Boga. (Twierdzę tak, choć sam uważam, że w sporze tym znacznie więcej argumentów jest po stronie konstruktywistów, ale nigdy nie zdołają oni przekonać do swych racji wierzących w istnienie tekstu samego w sobie). Sądzę, że skoro nie można przeprowadzić żadnej wyraźnej granicy pomiędzy tym, co pochodzi od tekstu a tym, co pochodzi od interpretatora, należy przyjąć stanowisko pragmatyczne i uznać, że jedyna rzecz, która jest niewątpliwa to interpretacja i jej rezultaty, a co za tym idzie skupić swoją uwagę właśnie na niej. Zmierzam do tego, aby nie spierać się więcej o to, czy interpretacja jest jakoś wierna tekstowi czy też nie, albowiem nie możemy tego sporu rozstrzygnąć nie mając dostępu do tekstu samego, czyli tekstu poza wszelką interpretacją (co jest analogią do niemożności uzyskania „boskiego punktu widzenia” w epistemologii²), lecz raczej aby zastanowić się nad tym, dlaczego pewne interpretacje zyskują uznanie a inne nie, albo nad tym, jakie są implikacje etyczne poszczególnych interpretacji lub jakie kryją się za nimi wizje świata (przede wszystkim etyczne i polityczne). Ktoś, komu ta perspektywa nie odpowiada, mógłby rzec, iż istnieją takie interpretacje, które w ogóle nie mogą wejść do puli interpretacji tak dyskusyjnych, albowiem to sam tekst je odrzuca, sam tekst stawia im opór. W moim przekonaniu tekst nigdy żadnego oporu niczemu nie stawia, opór stawiają jedynie ludzie. Strzegą oni jakiejś interpretacji, twierdząc, że strzegą samego tekstu. Czasami starają się ukryć w ten sposób naturę relacji władzy, jakie wiążą się ze sporem interpretacji, najczęściej jednak natury tej nie są w ogóle świadomi. Nierzadko w grę wchodzi niemożność pogodzenia się z konsekwencjami przewrotu kopernikańskiego w filozofii, szerzej – w humanistyce, czy wręcz całym zachodnim poznaniu, a zatem z faktem, że rzeczywistość sama w sobie jest niepoznawalna, zaś poznawalne tylko to, co sami do niej wnosimy. Dla wielu byłoby to bowiem przyznanie się do porażki poznawczej o konsekwencjach światopoglądowych, ponieważ pozbawione racji byłoby przekonanie, że w każdym rodzaju poznania istnieje jakaś druga strona, do której dotarcie uzasadnia d o p i e r o podjęty wysiłek poznawczy, w tym przede

² Zob. H. Putnam *Realism with a human face*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1992, s. 23.

wszystkim – naukowy, i napełniło obawą, że odrzucenie istnienia owej „drugiej strony” powoduje, iż zamiast stanąć mocno na niezależnym od człowieka gruncie obiektywnych danych umożliwiających poznanie Prawdy, zaczynamy się „błąkać wśród swych własnych tworów” (R. Rorty), popadamy w całkowity subiektywizm i woluntaryzm (solipsyzm interpretacyjny), a wszelkie standardy roboty naukowej legną w gruzach³. Tymczasem, jak to wielokrotnie próbowałem już powiedzieć, nic takiego nam nie grozi⁴. Interpretacja, aby została w ogóle uznana za interpretację, nie może być całkowicie dowolna. Musi być interpretacją, która znajduje uznanie w jakiejś wspólnocie interpretacyjnej (S. Fish). Nikt nie jest zatem samotnym interpretatorem, a zatem solipsyzm interpretacyjny jest zagrożeniem fikcyjnym. Zresztą już wtedy, gdy przystępuje się do interpretacji, żywi się przesądzenia, które są związane z jakąś wspólnotą, z jej kulturą, a zatem powszechnie w niej przyjętymi przekonaniami o charakterze ontologicznym, epistemologicznym oraz aksjologicznym. A to właśnie te przesądzania z góry określają kierunki możliwej interpretacji. To one stają się podstawą rekonstrukcji tekstów w procesie interpretacji. Nie grozi nam zatem taka dowolność, frywolność czy subiektywność, jakiej boją się obrońcy obiektywności interpretacji, albowiem zarówno na początku interpretacji, jak i na jej końcu znajduje się to, co ponadindywidualne: wspólnota i jej kultura. Wszelkie nasze konstrukcje interpretacyjne są możliwe tylko dzięki nim⁵. Nadto, jak znakomicie przekonuje Gadamer w swojej idei drabiny interpretacji, nikt z nas nie rozpoczyna interpretacji zupełnie od początku, od zera, lecz bierze pod uwagę te interpretacje (konstrukcje), które zastaje. A kulturowe konstrukcje w postaci interpretacji dominujących czy powszechnie uznanych są nader trudne do rozmontowania. Przeciwnicy podejścia konstruktywistycznego błędnie zakładają, że jeśli coś jest skonstruowane, to może być łatwo zdekonstruowane, a cechę trwałości może zachować jedynie coś co dane w sposób Obiektywny i jako takie zastane⁶. Nic z tych rzeczy. Konstrukty kulturowe są trwałe i trudne do zburzenia, o czym świadczy chociażby trudność w zmianie przekonania, że istnieje coś takiego, jak tekst oczekujący swej interpretacji i zasadniczo od

³ Na temat możliwości porzucenia w poznaniu drugiej strony dyskursu i ustanowienia monistycznego paradygmatu poznawczego zob. J. Mitterer *Tamta strona filozofii. Przeciwko dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1996.

⁴ Zob. np. A. Szahaj *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997 nr 6.

⁵ Zob. S. Fish *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, tłum. różni, Universitas, Kraków 2002.

⁶ Pisząc „Obiektywne” dużą literą ma na myśli obiektywność rozumianą fundacjonalistycznie, tzn. całkowicie pozakontekstowo (pozakulturowo). Oprócz niej istnieje zwykła obiektywność pisana małą literą, obiektywność, która jest rezultatem zgody co do czegoś, uzyskanej w jakiejś wspólnocie bądź to w wyniku debaty, bądź też w wyniku działania określonych przesądzeń kulturowych, które można jednak zrekonstruować i poddać krytyce.

niej różny. Ta trudność rozmontowania konstruktów kulturowych powoduje, że tak rzadko spotykamy naprawdę nowe interpretacje, zaś derridiańskie idee dekonstrukcji znajdują niewielkie zastosowania w praktyce interpretacyjnej.

Muszę jednak przyznać, że rozumiem niektóre racje etyczne stojące za przywołanymi powyżej obawami zwolenników Obiektywności interpretacji bądź jej dialogowego charakteru. W tym sensie rozumiem także zwolenników hermeneutyki. Mam na myśli głównie przekonanie, że interpretacja powinna być dialogiem pomiędzy interpretatorem a tekstem, co czasami w istocie oznacza, że powinna ona być dialogiem pomiędzy interpretatorem a autorem tekstu⁷. Przykładem owego podejścia dialogowego jest tekst Michała Januszkiewicza pt. *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej* (w niniejszym numerze „Tekstów Drugich”). Jego autor stara się uniknąć skrajności wynikających (wedle jego interpretacji) z pokładania nadziei we właściwej interpretacji w tekście samym lub umieszczania jej całkowicie w czytelniku (by użyć sławnego sformułowania S. Fisha). Jeśli dobrze rozumiem autora, chciałby on przekonać nas, że możliwa jest droga pośrednia, bliska intencjom hermeneutyki, ale jednak nietożsama z nimi. Zamiast bowiem mówić o zlewaniu się horyzontów tekstu i interpretatora (tak jak to czynił Gadamer), woli on mówić o wymianie (transakcji) pomiędzy tekstem a interpretatorem, w wyniku której tekst uzyskuje określoną interpretację, a interpretator zmienia siebie („Transakcja oznacza tu wobec tego sytuację, w której nie tyle dochodzi do jakiegoś «złania się» horyzontów rozumienia i interpretacji, co raczej, przy zachowaniu ich względnej autonomii, do zdolności rewidowania horyzontów rozumienia i otwartości na to, co nieoczekiwane”). Podejście to budzi moją sympatię. Problem jedynie w tym, że choć maksymalnie osłabia ono dualistyczne założenia hermeneutyki, to jednak ich nie eliminuje. Januszkiewicz aprobatywnie przywołuje przekonanie Gadamera, że „dzieło pragnie być rozumiane, że jest w nim coś, co wymaga rozumienia”. Pisz dalej:

Gadamer powiada [...], że to dzieło samo zachęca do bycia-współ-aktywnym. Sam oczywiście wolałbym osłabić ten gadamerowski akcent, ujmując dzieło jako impuls, coś prymarnego. Oznaczałoby to bowiem, jak sądzę, powrót do tradycyjnych przekonań o pierwotności dzieła i wtórności interpretacji jako zaledwie komentarza. Należałoby raczej mówić o byciu-współ-aktywnym, w którym nie da się wyznaczyć tego, co prymarne (uprzednie, podstawowe) i tego, co wtórne. Równie słusznie można by przecież mówić o uprzedności działań interpretacyjnych. Problematykę tę wolę zawiesić, aby nie podejmować znanego nierozstrzygalnika: co pierwsze – kura czy jako?

Intencja owego zawieszenia jest w moim przekonaniu jak najbardziej słuszna i odpowiada wcześniej przeze mnie nakreślonej postawie agnastyki interpretacyjnego. Zauważmy jednak, że Januszkiewicz nie jest konsekwentny. Oto bowiem już w powyższym cytacie pojawia się stwierdzenie o prymarności dzieła. I to nie w sensie prymarności rozumianej banalnie jako fakt wyprzedzania czaso-

⁷ Zob. na ten temat D. Szajnert *Intencje autora i etyka interpretatora*, w: *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. Kola, A. Szahaj, Universitas, Kraków 2007.

wego materialnego nośnika znaczeń i sensów w postaci np. kartek papieru zapisanych określonymi znakami wobec procesu poddawania owych znaków interpretacji (nikt przy zdrowych zmysłach tak pojętej prymarności nie neguje), ale w sensie większej ważności w procesie interpretacji. A zaraz potem napotykamy w tekście Januszkiewicza paragraf pt. *Co daje tekst? Co daje interpretator?* W tytule tym stare dualizmy odżywają z całą mocą, rysującą się wcześniej perspektywę monistyczną tekstu/interpretacji zastępuje tradycyjna perspektywa tekstu i interpretacji (interpretatora). We wspomnianym już paragrafie pojawiają się też gorzkie żale nad „radykalnym subiektywizmem” czy „woluntaryzmem interpretacyjnym”, jako rzekomymi skutkami niefrasobliwego obchodzenia się z tekstem proponowanego przez Richarda Rorty’ego. Wszystko to jest niekonsekwentne i niespójne, a nadto pokazuje jak trudno wyrwać się z objęć pojęć i schematów myślowych, które nas od wieków zniewalają⁸. Zgadzam się z Januszkiewiczem, że debata na temat tego, co pierwsze – tekst czy interpretator – nie ma już sensu i że należy zadowolić się faktem istnienia różnych interpretacji i przystąpić do badania tego, co owe interpretacje czynią (a ja dodałbym także: jaki jest ich kontekst kulturowy, w tym aksjologiczny oraz polityczny⁹). Zgadzam się też, iż jednym z istotnych aspektów owego czynienia jest to, że zmieniają one interpretatora. Jeśli jednak tak się do faktu interpretacji podchodzi, nie można jednocześnie powracać do starych dualistycznych założeń, które chciało się porzucić. Na ich rzecz pracują oczywiście problemy, których istnienie tekst Januszkiewicza wyraźnie sygnalizuje. Chodzi m.in. o problem, jak tekst może nas zmieniać, jeśli nie jest czymś od nas różnym? Pomiędzy kim toczy się dialog, jeśli nie pomiędzy tekstem a interpretatorem? Podejście dualistyczne podsuwa nam od razu gotowe i od wieków uznane odpowiedzi na te pytania. Podejście monistyczne musi dopiero owe odpowiedzi sformułować. Moim zdaniem czyniąc to, powinno wskazać, że wrażenie dialogu pomiędzy interpretatorem a tekstem od niego niezależnym wynika z niemożności uświadomienia sobie naraz wszystkich przesądzeń, które kierują myśleniem interpretatora. Mam na myśli to, że tekst w tej perspektywie należałoby traktować jako wyzwalacz refleksji interpretatora skierowanej na uświadomienie sobie tych przesądzeń kulturowych, które już były w nim obecne, ale pozostawały w stanie typowej dla nich skrytości. Rzecz polega na tym, że my z n a c z n i e w i ę c e j w i e m y, n i ż w i e m y, ż e w i e m y. Interpretowany tekst byłby w tej perspektywie jedynie wyzwalaczem procesu wewnętrznego dialogu, jaki zaczyna się toczyć pomiędzy różnymi przekonaniami interpretatora, które mają go w swym

⁸ Zob. E. Bińczyk *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Universitas, Kraków 2007.

⁹ Znamionowałoby to odejście od epistemologicznego paradygmatu interpretacji na rzecz paradygmatu określanego czasami jako etyczny, czasami jako antropologiczny, a czasami jako kulturowy. Zob. teksty zgromadzone w tomie *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Universitas, Kraków 2006.

władaniu, a przede wszystkim tymi, które sobie uświadamia, i tymi, o których nie miał dotąd (do momentu interpretacji) pojęcia. To, co zdarza się nieoczekiwanie w procesie obcowania z tekstem, to w tej perspektywie odkrycie w trakcie jego interpretacji, iż istnieją w nas przekonania, o których istnieniu dotąd nie wiedzieliśmy. A w takim razie dialog, o którym mówi Gadamer i za nim Januszkiewicz byłby dialogiem wewnętrznym (pomiędzy różnymi ja w nas), jedynie projektowanym na zewnątrz, zaś zmiana, jaka dokonywałaby się w interpretatorze pod wpływem interpretacji, byłaby niczym innym jak tylko odkrywaniem tych aspektów naszej świadomości (tych przesądzeń), które dotąd były przed nami ukryte (byłoby to przejście od wiedzy milczącej do wiedzy jawnej czy od wiedzy „jak” do wiedzy „że”). W tym sensie jeszcze raz sprawdzałyby się zasada dobrze znana z psychologii postaci i świetnie opisana także na gruncie socjologii wiedzy oraz antropologii kulturowej, że poznać (zinterpretować) możemy tylko to, co już w pewnym sensie od zawsze znamy¹⁰. W przypadku interpretacji tekstów mówiłaby ona, że możemy je interpretować tylko tak, jak pozwala nam na to zestaw przesądzeń, które władają naszym umysłem, a które są tożsame z fragmentami kultury naszej wspólnoty. Świadom tego był sam Gadamer. Przywiązanie do myślenia dualistycznego nie pozwoliło mu jednak wyciągnąć wszystkich wniosków z tego faktu. Zatrzymał się on zatem niejako w pół drogi, mimo że wewnętrzna logika jego myśli związana z uznaniem sprawczej mocy przesądzeń oraz historyczności interpretacji popychać go winna do przyznania, iż nie da się już dłużej utrzymywać granicy pomiędzy tym, co pochodzi w interpretacji od tekstu samego a tym, co wnoszone doń przez interpretatora, a zatem nie da się też uzasadnić tezy o „fuzji horyzon-tów” (fuzja może wszak następować tylko tam, gdzie mamy r ó ż n e od siebie elementy).

Zauważmy teraz, że powstanie całej tej problematyki, która stanowi temat naszego namysłu w niniejszym tekście, jak i w hermeneutyce jako takiej, warunkowane jest zaistnieniem kultury wewnętrznie zróżnicowanej, bogatej w różne przekonania, by tak rzec. Tylko taka bowiem kultura stawia w ogóle problem interpretacji, ponieważ tylko na jej gruncie może wystąpić wielość interpretacji. Tam, gdzie tej ostatniej nie ma, nie można dostrzec tego, że coś takiego jak interpretacja w ogóle istnieje, albowiem cały świat tworzy niepowątpiewalną całość noszącą znamiona naturalności i oczywistości (n i c nie może być inne niż „jest”). Pojawienie się problemu interpretacji jest znakiem rozbicia pierwotnej jedności kultury. Rozbicie to musi też owocować pojawieniem się odmiennych wspólnot interpretacyjnych, a zatem i podzielonych osobowości, te ostatnie powstają bowiem głównie w wyniku partycypacji w różnych wspólnotach interpretacyjnych. A tylko podzielone oso-

¹⁰ Zob. m.in. L. Fleck *Powstanie i rozwój faktu naukowego*, przeł. M. Tuszkiewicz, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986; N.R. Hanson *Patterns of Discovery. An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1958; A. Zybertowicz *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995.

Szkice

bowości mogą same ze sobą wchodzić w dialog, rzucając go na zewnętrzny świat tekstów. Nie przypadkiem zatem problem interpretacji nasila się wtedy, gdy kultura ulega pluralizacji, jak to było w starożytnej Grecji, czasach Reformacji czy w epoce ponowoczesnej różnorodności.

Podsumowując powiedziałbym, że powyższe uwagi mogą zostać potraktowane jako domyślenie lekcji hermeneutyki gadamerowskiej do końca, wyciągnięcie z niej wszystkich konsekwencji. Czy rozwiązuje to jednak zasygnalizowane wcześniej problemy etyczne związane z koniecznością szacunku dla tekstu czy dla autora, jako Innych domagających się uznania? W pewnym sensie tak. Pokazuje bowiem szansę ocalenia honoru autora i tekstu jako sprawcy czegoś, co przez sam fakt swego istnienia pozwala interpretatorom lepiej poznać samych siebie.

Abstract

Andrzej SZAHAJ

Nicolaus Copernicus University (Toruń)

Strength and weakness of hermeneutics

The author discusses advantages and disadvantages of hermeneutics as seen from the perspective of interpretation. He aims at showing that Gadamer's hermeneutics, even though it formulates quite a few accurate intuitions as to successful process of interpretation, it is, however, unable to deal with at least one essential problem, i.e. with mapping the boundaries between that which comes from an interpreted text and that which is contributed to it by an interpreter. According to the author the reason for that could be found in the fact that such a boundary cannot at all be introduced. Having said so, he suggests to reject Gadamer's dualist attitude according to which the reality of interpretation is being divided into text and interpretation, and assume that in the process of interpretation, the latter simply overlaps with the text, thus the text itself loses any autonomy in the face of interpretation. The author claims one should leave behind the problem of an accurate interpretation, i.e. faithful to the text, and concentrate instead on cultural study of ethical and political reasons for the emergence of different interpretations. Additionally, he argues it is not true that such an interpretative freedom is opposed by the text itself. According to him the resistance is introduced by the people and their interpretations which have in the process of their conventionalisation begun to play the role of the text itself. Such a resistance can at most be associated with a set of interpretative communities existing in a society and the ideas shared by them. In that sense, he repeats an argument mentioned some years ago that the boundaries of interpretative anarchism do not belong to the text, rather to the cultural context of an interpretation.

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

Instynkt narracyjny. Różnica antropologiczna w ujęciu filologicznym

De te fabula narratur.

Horacy

Underscoring the uniqueness of humans is all too easy.
The challenge is to explain it in a naturalistic perspective.

Dan Sperber

|

Marc Bekoff to jeden z najbardziej znanych etologów, uznany specjalista w dziedzinie emocji zwierząt, emerytowany profesor ekologii i biologii ewolucyjnej Uniwersytetu Colorado w Boulder. Bekoff jest autorem kilku książek, między innymi wydanej w 2007 roku w oryginale a niedawno także po polsku pracy *O zakochanych psach i zazdrosnych małpach. Emocjonalne życie zwierząt*¹. W tej pełnej rozmaitych, zazwyczaj dość zastanawiających przykładów i anegdot książce (wedle rządzącej całością zasady: „Przeczytaj tę opowieść i przekonaj się, co o tym myślisz”, OZP, s. 69) znajdziemy między innymi następującą historię:

Kiedy kilka lat temu wraz z moim przyjacielem Rodem jeździliśmy na rowerach po Boulder w Kolorado, byliśmy świadkami niezwykle ciekawego zdarzenia z udziałem pięciu srok. Należą one do krukowatych, bardzo inteligentnej rodziny ptaków. Jakaś sroka najwyraźniej została potrącona przez samochód i leżała martwa na poboczu. Cztery pozostałe ptaki stały wokół niej. Jeden z nich zbliżył się do martwego ciała, delikatnie trącił je dziobem – tak jak słoń dotyka trąbą padliny innego słonia – i cofnął się. Inne sroki uczyniły to samo.

¹ M. Bekoff *O zakochanych psach i zazdrosnych małpach. Emocjonalne życie zwierząt*, przeł. M. Stasińska-Buczak, Znak, Kraków 2010. Cytaty lokalizuje w tekście po skrócie OZP. Nb. tytuł oryginału jest zdecydowanie bardziej stonowany: *The Emotional Lives of Animals*.

Szkice

Później któraś z nich odfrunęła, wróciła, przyniosła trochę trawy, i położyła ją przy zwłokach. Pozostałe sroki postąpiły podobnie, a potem wszystkie cztery ptaki pozostały kilka sekund nieruchomo, czuwając przy martwym ciele, po czym jeden po drugim odleciały. Czy te zwierzęta zastanawiały się nad tym, co robią? Czy okazywały szacunek martwej sroce, swemu przyjacielowi? Czy jedynie zachowywały się tak, jak gdyby im na niej zależało? Czy były to jedynie zwierzęce odruchy? Z pełnym przekonaniem mogę odpowiedzieć na postawione pytania, kolejno: tak, tak, nie, nie. (OZP, s. 21)

Bekoff stawia zatem takie oto pytania: „Czy te zwierzęta zastanawiały się nad tym, co robią?” – na to pytanie odpowiada twierdząco, tak zastanawiały się. „Czy okazywały szacunek martwej sroce, swemu przyjacielowi?” – powtórnie tak, okazywały szacunek zmarłemu przyjacielowi. „Czy jedynie zachowywały się tak, jak gdyby im na niej zależało?” Nie, zdaniem Bekoffa nie zachowywały się jedynie tak, jak gdyby im na niej zależało, a zatem nie zachowywały się, jak gdyby robiły to, co sądzi, że robiły; robiły to rzeczywiście. „Czy były to jedynie zwierzęce odruchy?”, pyta w końcu, aby w odpowiedzi zaprzeczyć także temu sceptycznemu podejrzeniu; nie, to coś więcej aniżeli tylko zwierzęce odruchy. Co więcej? Sroki okazywały szacunek zmarłemu przyjacielowi. Konkludując, zauważmy, że Bekoff przypisuje srokom ni mniej, ni więcej, tylko udział w świadomym rytualne pogrzebowym. Ba, stwierdza wręcz, że kto wciąż jeszcze żywi w tej kwestii niewypienione wątpliwości, jest anachronicznym sceptykiem:

Zaiste paradygmat zmienia się do takiego stopnia, że ciężar dowodu spada obecnie coraz częściej na tych, którzy nadal twierdzą, iż zwierzęta emocji nie doświadczają. Moi koledzy i ja nie musimy już dłużej otaczać cudzysłowem takich słów jak *szczęśliwy* czy *smutny*, kiedy piszemy o wewnętrznym życiu zwierząt. Jeśli widzimy, że nasz pies Fido jest rozszalony albo przestraszony, możemy oznajmić to z taką samą pewnością, z jaką rozprawiamy o emocjach ludzi. (OZP, s. 14)

Odnotujemy tu istotną usterkę omawianego wywodu: nieuzasadnione przejście od pytania o zdolność do odczuwania emocji do kwestii możliwości uczestnictwa w świadomym rytualne pogrzebowym, wydarzeniu jednoznacznie implikującym głębsze zaplecze kulturowe. „Magazyny naukowe oraz prasa popularna”, stwierdza z zadowoleniem Bekoff, „regularnie publikują opowieści i raporty na temat radości szczurów czy smutku słoni – i już nikt się temu nie dziwi” (tamże). Niektórzy wszakże niezmiennie się dziwią, kiedy czytają o ceremonii pogrzebowej srok, o zakochanych psach i zazdrosnych słoniach. W moim artykule chciałbym zdać sprawę z kilku aspektów własnego zdziwienia oraz spróbować podać i wyjaśnić jego przyczyny, naszkicować, mówiąc ogólniej, trajektorię niezgody.

||

W szkicu „Mózgi w naczyniu” z 1981 roku Hilary Putnam pisze tak:

Mrówka pełnie po piasku. Jej ślad wije się i wielokrotnie przecina tak, że w końcu, zupełnie przypadkowo, wyraźnie wygląda jak karykatura Winstona Churchilla. Czy mrów-

ka nakreśliła w ten sposób podobiznę Winstona Churchilla, rysunek, który p r z e d s t a -
w i a Churchilla? Większość ludzi powiedziałaaby, po chwili zastanowienia, że nie. Mrówka
nigdy przecież nie widziała Churchilla, ani nawet jego podobizny, i nie miała wcale za-
miaru sporządzenia jego portretu. Po prostu nakreśliła pewien ślad (a i t o nieintencjo-
nalnie), ślad, który m y możemy „postrzegać jako” podobiznę Churchilla.²

Putnam pyta zatem, co, jeśli nie podobieństwo, jest konieczne do tego, aby coś reprezentowało coś innego. Jego odpowiedź brzmi tak: „Wydaje się, że warunkiem koniecznym, ażeby coś było reprezentacją, lub najważniejszym warunkiem koniecznym, ażeby coś było reprezentacją, jest i n t e n c j a reprezentowania”³. Kluczem zdaje się zatem intencjonalność. Czy sroki intencjonalnie zachowywały się tak, że dla postronnego obserwatora wyglądało to jak swoisty rytuał pogrzebowy, osobliwie zresztą podobny do ludzkiego?

Intencjonalność jest złożonym fenomenem i da się wyróżnić różne jej stopnie. Według Daniela Dennetta hierarchia obejmuje systemy intencjonalne pierwszego, drugiego, trzeciego i wyższych rzędów. System intencjonalny pierwszego rzędu

posiada przekonania i pragnienia dotyczące wielu rzeczy, lecz *nie* samych przekonań i pragnień. System intencjonalny drugiego rzędu posiada przekonania i pragnienia dotyczące innych przekonań i pragnień, zarówno własnych, jak i cudzych. System intencjonalny trzeciego stopnia mógłby „chcieć”, żebyś „myślał”, że on coś „chce”, natomiast system intencjonalny czwartego rzędu mógłby „myśleć”, że ty „chcesz”, aby on „myślał”, że ty „myślisz” to czy tamto itd.⁴

Główne przejście następuje pomiędzy systemami intencjonalnymi pierwszego rzędu, posiadającymi przekonania i pragnienia, nie będąc w ogóle tego świadomym, a systemami intencjonalnymi kolejnych rzędów, potrafiącymi zdobyć się już na pewien spekulatywny dystans wobec własnych i cudzych przekonań i pragnień (to różnica między „wiem to, co ja wiem” a „wiem to, co on wie”; większość zwierząt, podobnie jak dzieci do około trzech-czterech lat, nie jest w stanie spojrzeć na sytuację z perspektywy innej niż własna). Systemy intencjonalne co najmniej drugiego rzędu dysponują tzw. teorią umysłu (Theory of Mind), czyli nie tylko potrafią odnosić się do własnych myśli (systemy intencjonalne pierwszego rzędu nie odnoszą się do własnych myśli, po prostu je mają), ale i umieją odczytywać cudze myśli (czyli na podstawowym poziomie umieją odpowiedzieć na pytanie, co w danej chwili widzi dana osoba). Wiadomo, że część zwierząt jest systemami intencjonalnymi drugiego rzędu, ludzie są systemami intencjonalnymi trzeciego rzędu i wyższych stopni. Wciąż natomiast kontrowersje budzi kwestia, czy istnieją zwierzęta, których zachowanie kazałoby je zaliczyć do systemów intencjonalnych trzeciego rzędu. Jedno z najbardziej dyskusyjnych pytań filozofii zwierząt dotyczy

² H. Putnam *Mózgi w naczyniu*, w: tegoż *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, przeł. A. Grobler, PWN, Warszawa 1998, s. 295.

³ Tamże, s. 297.

⁴ D.C. Dennett *Natura umysłów*, przeł. W. Turopolski, CIS, Warszawa 1997, s. 141.

Szkice

obecnie kwestii istnienia i stopnia rozwinięcia zwierzęcej teorii umysłu⁵. Jak uważa Stephen Budiansky,

nie trzeba dowodzić, że wiele zwierząt kieruje się w swoim zachowaniu obserwowanym zachowaniem innych zwierząt i podobnie samo próbuje wpływać z pomocą określonych form zachowania na zachowanie innych. Trudno zdobyć natomiast dowody na to, że zwierzęta potrafią wczuwać się w myślenie i ogłód świata innych zwierząt i próbować wywrzeć wpływ na owe obce wewnętrzne światy.⁶

Najpoważniejszymi kandydatami na posiadanie teorii umysłu są w całym królestwie zwierząt oczywiście naczelne, zwłaszcza małpy czelkowskie. Zgromadzony dotychczas materiał dowodowy zdaje się sporny i niejednoznaczny. Jednym z najbardziej cenionych badaczy, którzy próbują zmierzyć się ze wspomnianą kwestią, jest Michael Tomasello, dyrektor Instytutu Antropologii Ewolucyjnej im. Maxa Plancka w Lipsku. Głównym celem jego wydanej niedawno książki *Origins of human communication* (która przyniosła mu między innymi prestiżową Nagrodę Hegla) jest pokazanie i wykazanie, że punktem wyjścia ludzkiej komunikacji jest wskazywanie, używanie naturalnych gestów. Píše Tomasello:

Zasadnicze twierdzenie mojej książki powiada, że najpierw musimy rozumieć, jak ludzie komunikują się z sobą przy pomocy naturalnych gestów, zanim będziemy mogli pojąć, jak ludzie komunikują się z sobą przy pomocy języka i jak umiejętność ta mogła wykształcić się w procesie ewolucji. Moja hipoteza ewolucyjna mówi, że pierwsze, występujące tylko u ludzi formy komunikacji polegały na pokazywaniu i wskazywaniu, na gestykulacji. Społeczno-kognitywna i społeczno-motywacyjna infrastruktura, która umożliwiła te nowe formy komunikacji, działała później jako swego rodzaju psychologiczna platforma, na której można było zbudować różnorodne systemy konwencjonalnej komunikacji językowej (wszystkie 6000 obecnie istniejących). Wskazywanie i gestykulacja były zatem decydującymi punktami przejścia w ewolucji ludzkiej komunikacji i mieszczą w sobie już większość obecnych tylko u ludzi form społecznego poznania i motywacji, które były konieczne dla późniejszego stworzenia konwencjonalnych języków.⁷

Ludzki gest wskazujący ma zdaniem Tomasello motywację prospołeczną. Wskazujemy innym na coś, zakładając, że chcieliby to wiedzieć, że może to okazać się dla nich użyteczne, że tym samym my okażemy się pomocni, że poprzez wskazanie poruszymy określony temat etc.:

W świecie zwierząt tego rodzaju użyteczne przekazywanie informacji jest niezwykle rzadkie, nawet u naszych najbliższych krewnych pośród naczelnych. Jeśli damy na to kwilące szympansiątko szuka swojej matki, jest niemal pewne, że wszystkie inne szympansy

⁵ Por. użyteczny przegląd ważniejszych stanowisk w: *The Philosophy of animal minds*, ed. R.W. Lurz, Cambridge University Press, New York 2009.

⁶ S. Budiansky *If a lion could talk. Animal intelligence and the evolution of consciousness*, The Free Press, New York 1998, s. 164.

⁷ M. Tomasello *Origins of human communication*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)–London (England) 2008, s. 2. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie OHC.

w bezpośrednim otoczeniu o tym wiedzą. Jednak nawet jeśli w okolicy jest inna samica, która wie, gdzie jest matka młodego szympansa, nie przekaże tej wiadomości poszukującemu, chociaż oczywiście jest w stanie odpowiednio wyciągnąć rękę w swego rodzaju geście wskazującym. Nie powie tego dziecku dlatego, że do jej motywów komunikacyjnych zwyczajnie nie należy informowanie innych o czymś w pomocny sposób. Ludzkie gesty są natomiast w przeciwieństwie do tego zaplanowane w sposób tak zasadniczo kooperacyjny, że nie tylko w pomocny sposób informujemy innych o określonych rzeczach, lecz także sami artykułujemy życzenia, oczekując, że inni zaproponują nam pomoc. (OHC, s. 5)

Jeden z instruktywnych eksperymentów zaprojektowano w następujący sposób (por. OHC, s. 38 i nast.): Człowiek kładzie pożywienie w widocznym, ale nietypowym miejscu i wskazuje na nie małpie człekokształtnej. Małpa podąża wzrokiem za gestem i kiedy nawiąże kontakt wzrokowy z pożywieniem, przynosi je sobie. Mogłoby to świadczyć o tym, że małpa zrozumiała prosty przekaz: wiem, że chcesz mi powiedzieć, gdzie jest pożywienie, i idę za twoją wskazówką. Kiedy jednak nieco zmienimy początkową sytuację, założenie to może wydać się nieuprawnione. W nowym podejściu jeden z dwóch ludzi chowa pożywienie w jednym z trzech pojemników, przy czym druga osoba przygląda się temu – i małpy widzą właśnie ją, lecz nie tego, kto ukrywa jedzenie. Z wcześniejszych doświadczeń małpy wiedzą już, że pożywienie jest tylko w jednym pojemniku i że mogą dokonać wyboru tylko jeden raz. W drugim kroku osoba, która wcześniej była przyglądającą się, a teraz odgrywa rolę pomocnika, wskazuje na jeden z pojemników. Jaka jest reakcja? Małpy podążają wzrokiem za gestem, ale wybierają pojemnik na ślepo. Zwracają uwagę na wskazujący gest, ale zdają się niezdolne do rozszyfrowania jego znaczenia – które dla ludzi od określonego wieku, mniej więcej od 14 miesięcy, jest jasne jak słońce: chcę ci coś przekazać, to mianowicie, że pożywienie jest ukryte w tym konkretnym pojemniku. Małpy natomiast wydają się interpretować gest wskazujący w ten sposób, że odczytują go jako po prostu wskazanie na pojemnik – ale nie łączą tego wskazania z pożywieniem. Co ciekawe, wyniki zmieniają się, kiedy znowu pozornie nieznacznie zmodyfikujemy okoliczności. Kiedy pomocnik zamieni się w konkurenta, który pożywa tak samo jak małpa, ale z jakiegoś powodu nie może sam go dostać (bo na przykład nie jest w stanie wyciągnąć dostatecznie daleko ramienia), to wówczas małpa wie w mgnieniu oka, gdzie powinna szukać pożywienia – właśnie w tym pojemniku, na jaki wskazuje konkurent. Za każdym razem mamy zatem do czynienia z bardzo podobnym zachowaniem – ktoś wyciąga rękę, wskazując na właściwy pojemnik – ale małpy pojmują ten gest tylko w jednym określonym przypadku. Jak komentuje Tomasello:

Obiecująca hipoteza powiada zatem, że małpy człekokształtne nie rozumieją, że człowiek komunikuje się z nimi w sposób altruistyczny, żeby pomóc im w osiągnięciu ich celów. Same komunikują się tylko w tym celu, żeby w trybie rozkazującym czegoś wymagać, i stąd rozumieją gesty innych tylko wówczas, kiedy także w nich zawarty jest tego rodzaju imperatywny nakaz – w innym razie pozostaje dla nich nieprzeniknioną zagadką, jakiemu celowi ma służyć cała gestykulacja. (OHC, s. 41)

Szkice

W innym eksperymencie dwa szympanse zdobywają pożywienie, obsługując wspólnie odpowiednio skonstruowany aparat, jednak podczas podziału uzyskanego pokarmu szybszy osobnik oszukuje partnera. Oszukane dwa razy, wolniejsze zwierzę przestaje kooperować. W podobnym eksperymencie z dwuletnimi dziećmi szybsze dziecko pomaga wolniejszemu, tak że zarówno jedno, jak i drugie otrzymują koniec końców nagrodę. Zdaniem Tomasello obydwa sposoby zachowania dzielą jakieś dwa miliony (względnie dobre kilkaset tysięcy) lat historii rozwoju⁸. Prowadzi go to do konkluzji, że ludzka komunikacja „jest zasadniczo przedsięwzięciem kooperacyjnym, które funkcjonuje w najbardziej naturalny i sprawny sposób w kontekście obustronnie zakładanego, wspólnego pojęciowego zaplecza (1) oraz obustronnie zakładanych kooperacyjnych motywów komunikacji (2)” (OHC, s. 6). Następnie Tomasello pokazuje, że ludzka komunikacja jest jedyna w swoim rodzaju w dwojakim sensie, to znaczy

zarówno jeśli chodzi o jej struktury, jak i o motywy. Ludzka kooperacja ustrukturuwana jest zwłaszcza przez coś, co niektórzy współcześni filozofowie nazywają „dzieloną intencjonalnością” [*shared intentionality*] albo „intencjonalnością wieloosobową” [*we-intentionality*]. Ogólnie rzecz biorąc, dzielona intencjonalność jest warunkiem specyficznie ludzkich form współpracy, kiedy to pojawia się podmiot w liczbie mnogiej, jakieś ‘my’: wspólne cele, wspólne zamiary, obustronna wiedza, dzielone przekonania – a wszystko to w kontekście różnorodnych motywów komunikacyjnych. (OHC, s. 6-7)

Chodziłoby zatem o to,

aby ludzką kooperacyjną komunikację – niezależnie od tego, czy chodzi o „naturalne gesty” czy o „arbitralne” konwencje – potraktować jako przypadek, jakkolwiek szczególny, występującej jedynie u ludzi aktywności kooperacji, która zasadza się na dzielonej intencjonalności. Kompetencje i motywy dzielonej intencjonalności składają się zatem na to, co możemy nazwać „kooperacyjną infrastrukturą ludzkiej komunikacji”. (OHC, s. 7)

Podsumowując, tezy Tomasello brzmią następująco:

Na początku jest wieloosobowa intencjonalność wspólnego działania – w zabawie dzieci podobnie jak w życiu pierwszych ludzi. Gdzieś pomiędzy dwoma milionami a 250 000 lat temu pewne grupy hominidów musiały zyskać przewagę nad innymi dzięki nowym, kooperacyjnym sposobom zbierania i polowania. Selekcja grupowa ustabilizowała tę „rewolucję kulturową”, kooperujące grupy były skuteczniejsze i stworzyły sobie nisze kulturowe, w których mogły powstawać nowe wynalazki i narzędzia – a te sprzyjały rozwojowi anatomii i mózgu ludzi, którzy potrafili się z nimi obchodzić. Ludzki język, pierwotnie zjawisko towarzyszące rewolucji kulturowej, stał się następnie katalizatorem coraz bardziej złożonych kolektywnych praktyk.⁹

Co wynika z powyższego w kontekście naszego pytania o teorię umysłu? Otóż jeśli Tomasello ma rację, to dopiero kooperacyjna infrastruktura ludzkiej komu-

⁸ Mowa o tym w wywiadzie, por. M. Greffrath *Das Tier, das 'Wir' sagt*, „Die Zeit” 2009 nr 16.

⁹ Tamże.

nikacji (do czego niezbędna jest dzielona intencjonalność) umożliwia czytanie myśli innych, natomiast indywidualna intencjonalność może prowadzić co najwyżej do projektowania na innych własnych myśli (to różnica pomiędzy sądami: „on wie, co ja wiem” i „ja wiem, co on wie”). Najinteligentniejsze małpy człekokształtne nie przekraczają granicy, którą dzieci ludzkie pokonują bez problemu w wieku około czterech lat (chyba że cierpią na określoną niepełnosprawność albo zaburzenie w rodzaju autyzmu, który charakteryzuje się właśnie zasadniczą nieumiejętnością przypisywania innym stanów mentalnych albo wyobrażania sobie obrazu, jaki sami tworzymy w oczach innych). Michael Tomasello przedstawia zatem nader obiecującego kandydata na różnicę antropologiczną, czyli „częściowo ukrytą, wysoce złożoną, nie mającą odpowiednika wśród innych gatunków psychologiczną infrastrukturę dzielonej intencjonalności” (OHC, s. 60).

Dzielona intencjonalność, wykształcona w procesie ewolucyjnego rozwoju na bazie protokomunikacji gestycznej, czyni efektywniejszą kooperacyjną współpracę oraz daje człowiekowi zadziwiającą umiejętność postrzegania siebie i świata nie tylko z jednej, partykularnej perspektywy, lecz także z punktu widzenia innych. Daje mu umiejętność wczuwania się w innych, a co za tym idzie myślenia z ich punktu widzenia. Konsekwencją tej umiejętności jest rozwinięta na którymś etapie rozwoju zdolność, przekształcona niebawem w przyjemność, czerpana z myślenia innymi umysłami – na jej jednym krańcu mamy zwyczajną, codzienną rozmowę,¹⁰ na drugim literaturę i sztukę¹¹. Zauważmy, że dopiero gdy jesteśmy w stanie spojrzeć na siebie oczyma drugiego, możemy postawić pytanie o własną tożsamość. Nietrudno rozpoznać, że ten pozornie mały ontogenetyczny krok dla dziecka – wczucie się w inną osobę – był wielkim filogenetycznym skokiem dla ludzkości.

Powróćmy teraz do srok Bekoffa i spróbujmy zastanowić się nad zaobserwowaną scenką w świetle dotychczasowych rozważań. Czy sroki są systemami intencjonalnymi? Oczywiście, nie ulega wątpliwości, że posiadają przekonania i pragnienia, którymi się kierują (kontrowersje dotyczą jedynie sposobu, w jaki owe przekonania i pragnienia są reprezentowane w umyśle). Aby jednak mogły brać udział w rytuale pogrzebowym, który byłby czymś innym aniżeli tylko bezmyślnym (jakkolwiek na swój sposób nadal nader inteligentnym) naśladowaniem zaobserwowanego gdzie indziej zachowania, musiałyby być systemami intencjonalnymi co najmniej trzeciego albo wyższego rzędu („ja wiem, że mój nieżyjący towarzysz mógłby chcieć, żebym wyraził swoje przywiązanie do niego w taki właśnie sposób [składając przy jego zwłokach wiązanek z trawy]”). Z eksperymentów Tomasello wynika, że aby system intencjonalny mógł być systemem wyższego rzędu niezbędna jest kompetencja dzielonej intencjonalności (pomyślny także o tym, że według

¹⁰ Por. R. Dunbar *Pchły, plotki a ewolucja języka*, przeł. T. Pańkowski, Czarna Owca, Warszawa 2009.

¹¹ Por. D. Dutton *The art instinct. Beauty, pleasure, and human evolution*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Bekoffa cztery sroki r a z e m uczestniczą w „ceremonii pogrzebowej” – w jaki sposób bez dzielonej intencjonalności mogłyby skoordynować wyrażenie swojego żalu? Oczywiście, często jesteśmy w stanie zaobserwować w przyrodzie wspólne działania – jednak w większości, jeśli nie we wszystkich przypadkach tego typu chodzi o system biologicznych uwarunkowań z dodatkową komponentą uczenia się na błędach). Dla istnienia dzielonej intencjonalności potrzebny byłby system komunikacji wykraczający poza biologiczny program – niczego takiego jednak nie znajdziemy u srok i stąd możemy założyć z prawdopodobieństwem graniczącym z pewnością, że ich osobliwe zachowanie nie ma nic wspólnego ze znanym nam z naszej rzeczywistości rytuałem pogrzebowym.

W istocie, będąc jednorazowym świadkiem opisywanego przez Bekoffa zachowania, nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic albo niemal nic, i musi zdumiewać fakt, że sam badacz z jakichś powodów zdaje się nie chcieć tego zauważać. Bekoff nie wspomina ani słowem o tym, czy inne sroki w okolicy przejawiają podobne zachowania. Czy w ogóle kiedykolwiek zaobserwowano inne ptaki z rodziny krukowatych (czyli kruki, gawrony, kawki, wrony bądź sójki) – albo z jakiegokolwiek innej rodziny – których zachowanie wykazywałoby j a k i e ś podobieństwo do wyżej opisanego? Widząc sroki, które zdają się urządzać „pogrzeb” zmarłemu „przylaciełowi”, etolog uznaje, że tak właśnie jest. Myrmekolodzy zaobserwowali swego czasu pewien zadziwiający fenomen: martwe osobniki są wynoszone poza obszar mrowiska. Transport ten może przypominać zewnętrznemu obserwatorowi swego rodzaju kondukt żałobny, z martwym towarzyszem przenoszonym na marach. Czy powinniśmy wyciągnąć z tego wniosek, że także mrówki dysponują czymś w rodzaju pojęcia albo przeczucia śmierci oraz troszczą się o zmarłych współtowarzyszów? Otóż tego rodzaju założenie byłoby z gruntu fałszywe: zachowanie mrówek jest jedynie biologicznie zaprogramowaną reakcją na określony rodzaj kwasu, jaki powstaje w korpusach martwych mrówek i może doprowadzić do rozprzestrzenienia się groźnych chorób. Jeśli potraktujemy tym kwasem żyjące osobniki, zostaną one również usunięte poza obręb mrowiska¹².

Inny przykład: weźmy pisklę kukułki, które tuż po wykluciu się z jaja wypycha z gniazda inne jaja, czyli właściwe potomstwo swoich przybranych rodziców. Obserwując z boku to zadziwiające zachowanie, mamy wielką ochotę przypisać pisklęciu złą przebiegłość przyszłego kukułczego Ryszarda III; jednak wszystkie pisklęta kukulek zachowują się w ten sam sposób i choć oczywiście mają powody, aby robić to, co robią – w toku ewolucji wykształcił się w kukułczym genomie mechanizm sprawiający, że pisklę wypycha z gniazda potencjalnych konkurentów, żeby zmaksymalizować szanse własnego przetrwania – pozostają absolutnie nieświadome tego, co właściwie robią. Zarówno kukułki, jak i obserwowane przez Bekoffa sroki niewątpliwie mają powody (w pierwszym przypadku jasne, w dru-

¹² Por. D. Perler, M. Wild *Der Geist der Tiere – eine Einführung*, w: *Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion*, hrsg. D. Perler, M. Wild, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2005, s. 16.

gim niejasne), dla których robią to, co robią – to, co z naszego punktu widzenia wygląda tak, jakby dokonywały planowej masowej egzekucji albo odprawiały swoisty pogrzeb – ale jeśli nie mają poczucia owych powodów, to błędne byłoby uznawanie ich za systemy intencjonalne wyższego stopnia. Wiele wskazuje na to, że jesteśmy jedynymi istotami zamieszkującymi ziemię, które mogą zdawać (i zdać) sobie sprawę z powodów, które nimi powodują.

III

Dopóki kontrargumenty nie przekonają mnie, że jestem w błędzie, będę zakładał, że w formie życia srok nie ma miejsca na żeganie zmarłych (jakkolwiek nie powinniśmy odmawiać im możliwości przeżywania pewnego bliżej nieokreślonego smutku – porównywalnego ze smutkiem, jaki i nas czasem ogarnia, kiedy zdaje się nie wypływać z żadnego określonego powodu). Dlaczego w formie życia srok nie ma miejsca na żeganie zmarłych? Dlatego, że sroki niewiele mogłyby począć z pojęciem „zmarły”, podobnie zresztą jak „towarzysz” czy „okazywać żal”. Rzecz nie w tym, że martwa sroka nie posiada w umyśle bezjęzykowej sroki żadnej reprezentacji – bo prawdopodobnie jakąś pozajęzykową reprezentację posiada – lecz w tym, że reprezentacja ta jest kompletnie odmiennego rodzaju niż nasza zapośredniczona przez język. Sroka może mieć przeczucie nadchodzącej śmierci (coś w rodzaju biologicznie wbudowanego mechanizmu, który niedługo przed kolapsem wysyła sygnały informujące o dezaktywującym *final countdown*), może także odczuwać w stresującej sytuacji nieokreślony strach przed śmiercią – ale nie może bać się umrzeć, ani nie może także skonkretyzować swoich obaw, ponieważ nie ma żadnego wyobrażenia tego stanu: podobnie jak dwu- czy nawet jeszcze trzyletnie dziecko nie dysponuje po prostu narzędziem, z którego pomocą mogłoby to zrobić.

O jakim narzędziu mowa? Niektórzy sądzą, że to język jest owym dodatkowym elementem, narzędziem (czy raczej organem), które przesądza sprawę. W pierwszym przybliżeniu można tak rzecz ująć¹³, dziś argumentowałbym jednak, że jakkolwiek język jest decydujący, sprawę przesądza wykształcony ewolucyjnie instynkt narracyjny albo, ta druga nazwa byłaby może trafniejsza, fabulacyjny. Żeby dokładniej zrozumieć, w czym rzecz, musimy cofnąć się nieco, próbując objąć wzrokiem szerszy obszar.

Pomyślmy o naszym najbliższym krewnym, szympanse, z którym dzielimy 99,5% wspólnych genów (w przypadku goryla to „zaledwie” 99%). Dlaczego mimo tak nieznacznej różnicy genetycznej dzieli nas tak wiele? Podobieństwo genetyczne łatwiej przyjdzie nam zrozumieć, kiedy uświadomimy sobie, że jakieś 5 do 7 milionów lat temu mieliśmy ostatniego wspólnego przodka – a zatem owo 0,5% różnic to efekt zmian ewolucyjnych, jakie zaszły w przeciągu owych kilka milio-

¹³ Por. A. Żychliński „*Homo loquens*”. O różnicy antropologicznej, „Teksty Drugie” 2009, s. 56-84.

nów lat. Różnice genetyczne możemy wyobrazić sobie jako różnice w naszym mózgowym hardware; okazuje się, że są one bardzo nieznaczące. Przyglądając się jedynie mózgowi – a właśnie między innymi na wynikach badań mózgu opiera się argumentacja znosząca różnice międzygatunkowe – tracimy jednak z oczu ważniejszy czynnik. Marc Bekoff zdaje się podzielać silną wiarę tych, którzy sądzą, że jeśli dostrzegają podobieństwo na poziomie mózgu, to musi ono z konieczności występować również na płaszczyźnie umysłu. W pewnym miejscu zastanawia się na przykład, czy „małpy potrafią spiec raka”, czyli czy zwierzęta odczuwają wstyd i zakłopotanie, i przekonuje, że

potrzebne są badania porównawcze w dziedzinie neurobiologii, endokrynologii i etologii, by dowiedzieć się więcej o subiektywnej naturze zakłopotania. Jeśli zbadamy nerwowe i hormonalne odpowiedniki zawstydzenia u ludzi i dostrzeżemy podobne wzorce u zwierząt [...], wtedy bezpiecznie będziemy mogli stwierdzić, że są one zdolne do przeżywania zakłopotania. (OZP, s. 95-96)

Choć w zasadzie wiadomo to już dziś: „Przytoczone opowieści z życia zwierząt przywołują taką możliwość i właściwie nie ma powodu, by sądzić inaczej” (OZP, s. 96). Otóż jest powód. Nie odmawiając małpom możliwości przeżywania zakłopotania, nie należy jednak od razu przypisywać im pochopnie tak złożonych ludzkich emocji jak miłość czy podziw. Zdaje się – zaryzykujmy to porównanie przy całej ostrożności wobec metaforyki technologicznej – że na podobnym mózgowym hardware zainstalowano w ciągu kilku milionów lat ewolucji kompletnie różny umysłowy software. Jeden pozwala na uruchamianie prostych aplikacji służących do obróbki wrażeniowych interakcji ze światem, drugi jest – z dzisiejszej perspektywy – zaawansowanym środowiskiem programistycznym, w którym preinstalowano kilkanaście programów optymalizujących światodostęp. Język moglibyśmy wyobrazić sobie wówczas jako coś na kształt systemu operacyjnego, czyli podstawowego oprogramowania zarządzającego całym działaniem pozostałego urządzenia. Ten program operacyjny tworzy nasz umysł. Mając genetycznie podobne mózgi, różnimy się od innych zwierząt właśnie umysłami – czyli tym, jak w procesie ewolucji zaczęliśmy owe mózgi wykorzystywać. Preinstalowany na naszym mózgowym hardware język nie jest jednak wszystkim – jest jedynie warunkiem *sine qua non* działania innej wyjątkowej aplikacji: programu fabulacji. Fabulacją będę nazywał generowanie fabuł (czyli historii, opowieści) i główna teza mojego artykułu powiada, że właśnie fabulacja (nie zaś tylko nazywanie) jest naszym naturalnym sposobem wchodzenia w interakcje ze światem (a więc także z sobą i z innymi).

A zatem, chcąc lepiej zrozumieć nasz umysł, powinniśmy słuchać nie tylko neurologów, którzy wejrzą w struktury naszego mózgu, lecz także tych, którzy mniej wiedzą o mózgu, za to więcej o fabułach: mam na myśli zwłaszcza fabulatorów (czyli zawodowych twórców fabuł: pisarzy, scenarzystów, reżyserów etc.) i filologów (czyli zawodowych czytelników fabuł). Zaczniemy od Mario Vargasa Llosy, który w swojej poświęconej twórczości Juana Carlosa Onettiego książce *El viaje a la ficción* („Wyprawa w fikcję”), przenosi nas do czasu, kiedy „człowiek (*el hombre*)

nie jest już zwierzęciem, ale przesadą byłoby też nazwać go już ludzkim”¹⁴. To czas sprzed świadomości czasu, czas absorbującej teraźniejszości, która nie zna jeszcze przeszłości i przyszłości. Nasz przodek od niedawna cieszy się zdolnością bipedii, poruszania na dwóch dolnych kończynach, dzięki czemu zyskuje naraz dwie górne, którymi, jak niebawem zauważy, można wykonywać gesty i wytwarzać narzędzia (samicom umożliwią one dodatkowo bliższy kontakt z potomstwem). Hominidy łączą się w grupy, ponieważ to jedyna możliwość przetrwania w nieprzyjaznym otoczeniu. Pierwsze grupy przypominają raczej roje niż załazki społeczeństwa.

Współistnienie (*coexistir*) nie oznacza jeszcze współżycia (*convivir*). To ostatnie wymaga wydoskonalonego systemu komunikacji, kolektywnego, wspólnego losu, który bazuje na wspólnych mianownikach w rodzaju języka, wiary, rytuałów, ozdób ciała i zwyczajów. Nic z tych rzeczy jeszcze nie istnieje – mamy do czynienia z nagim przeżyciem, z impulsami i afektami, które poprzedzają logikę i które doprowadziły owe półzwierzęta (*semianimales*) do tego, aby w miejsce brakujących pazurów, kłów, rogów czy gruczołów jadowych, którymi dysponują inne istoty żywe, sięgnąć po łupki i kamienie, polować, spać i zmieniać miejsce pobytu w grupie, dzięki temu chroniąc się wzajemnie i wspólnie przezwyciężając strach.¹⁵

Strach jest bazowym uczuciem (podobnie jak zadowolenie, ból czy złość), dostępnym także części zwierząt, jednak w miarę stopniowego przyrostu świadomości odkrywania świata, narasta także uczucie strachu, ba, przerażenia, a zatem pojawia się również konieczność coraz bardziej profesjonalnego radzenia sobie z nim.

Świat jest pełen niespodzianek, a dla pierwotnego człowieka niemal wszystkie niespodzianki są śmiertelne: ukąszenie grzechotnika, który przypelznął w trawie do jego stóp, piorun, który rozświetla burzę i podpala drzewa, albo zaczynająca nagle drzeć ziemia, która z hukiem rozszczępia się, tworząc przepaście, mogące go pochłonąć.¹⁶

Im więcej widzę (a widzimy także dzięki posiadaniu języka, jak przypomina Donald Davidson), tym mniej rozumiem, im mniej rozumiem, tym bardziej się boję. Do pewnego stopnia pomagają instynkty – sen, jedzenie, stosunek płciowy – kiedyś jednak nadchodzi chwila, kiedy ich zaspokajanie okazuje się niewystarczające. Podobnie jak, ontogenetycznie rzecz biorąc, do pewnej chwili wystarczy nam poczucie, że są przy nas rodzice, dziadkowie czy inni bliscy nam ludzie, od pewnego zaś momentu zaczynamy szukać konsolacji w trudnych momentach życia także gdzie indziej (odwołując się najczęściej do różnych form religii), także z filogenetycznego punktu widzenia początkowymi formami radzenia sobie ze stresem wywołanym strachem była po prostu bliskość, jaką zapewniali w grupie inni; w pewnym momencie musiała ona jednak przestać wystarczać.

¹⁴ M. Vargas Llosa *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid 2008, s. 11.

¹⁵ Tamże, s. 12.

¹⁶ Tamże, s. 13.

Gdzieś w owej dziejowej chwili na przestrzeni około 200 000 lat człowiek wykształca symboliczny system komunikacji – z innymi, z sobą oraz ze światem. To język, którego novum polega przede wszystkim na uniwersalności: podręczny i funkcjonalny niczym szwajcarski szczyrzyk pozwala nie tylko lepiej skoordynować znane już skądinąd formy współdziałania (na przykład polowanie czy zbieractwo), ale i oferuje naraz kompletnie nowy światodostęp. Jak gdyby nagle pojawił się obok dotyku, słuchu, smaku, węchu i wzroku rzeczywisty szósty zmysł, który nie tylko wiąże i udoskonala pozostałe pięć (nie tylko widzę, teraz także wiem, co widzę, i mogę to przekazać innym; nie tylko widzę i słyszę, teraz także czuję i potrafię to wyrazić etc.), ale i tworzy kompletnie nową jakość.

Jeśli zgodzimy się z Michaelem Tomasello, że na początku było nie słowo, a gest – a większość dostępnych dziś wyników eksperymentów z prymatami wskazuje, że to bardzo prawdopodobny scenariusz – to gest musiał zostać kiedyś zastąpiony dźwiękiem. Któryś z hominidów musiał kiedyś, zamiast próbować poinformować innych o pasącym się w pobliżu mamucie z pomocą rąk, wydać z siebie dźwięk, bardzo możliwe, że był to odgłos dźwiękonaśladowczy, który skojarzył się w umyśle innego członka z wyobrażeniem mamuta¹⁷. To musiała być jedna z iskieł, które rozpałyły ognisko – palące się aż do powstania języka, jakim go znamy, setki tysięcy lat. Nie wiadomo, ile czasu potrzebne było do tego, żeby któryś z hominidów wpadł na pomysł – bardzo prawdopodobne zresztą, że stało się to przypadkiem – że poinformowanie innych o przebywającym w pobliżu mamucie, kiedy po mamutach nie ma w najbliższej okolicy ani śladu, daje mu możliwość swobodnego rozejrzenia się po obozowisku. Tak narodziło się kłamstwo, rozbudowane z czasem do postaci sztuki systematycznego oszustwa. Kolejne tysiące lat trwało zapewne – wskazuje na to okres, jaki przyjmuje się pomiędzy założonym momentem powstania protojęzyka (około 300-250 000 lat temu) a odkryciami pierwszych artefaktów kulturowych (około 100 000 lat temu) – zanim któryś z bystrzejszych hominidów nie użył słowa oznaczającego mamuta nie w celu wskazania na rzeczywiście obecnego mamuta ani też nie po to, żeby celowo wprowadzić innych w błąd, lecz po to, aby ewokować wyobrażenie mamuta, wtapiając je być może w szerszy kontekst, dotyczący, dajmy na to, chwalebnej czy tragicznej potyczki. To samo słowo w nowym, niespotykanym dotąd funkcjonalnym użyciu, dało początek pierwszej protofikcji. W większości grup zawsze znalazł się pewnie ktoś, komu opowiadanie fikcji przychodziło łatwiej i sprawiało większą przyjemność niż innym; słuchać, możemy zakładać, chciała zdecydowana większość. Z tych pierwotnych opowiadaczy wyrosli z czasem zawodowi gawędziarze¹⁸, a także szamani, czarownicy i kapłani.

¹⁷ Por. spekulacje jednego z wpływowych lingwistów i badaczy ewolucji języka: D. Bickerton *Adam's Tongue. How humans made language, how language made humans*, Hill and Wang, New York 2009, s. 218. Por. także W. Tecumseh Fitch *The evolution of language*, Cambridge University Press, New York 2010.

¹⁸ Vargas Llosa nazywa ich gdzie indziej *los habladores* i poświęca im inną książkę, por. M. Vargas Llosa, *Gawędziarz*, przeł. C. Marrodán Casas, Znak, Kraków 2009.

Roland Barthes zauważył przenikliwie, że opowiadanie jest „ponadczasowe, ogólnokulturowe, wszechobecne jak życie”¹⁹. Opowiadanie, nie tylko filozofia, jak chciał Gombrowicz, ale i każde choćby najkrótsze opowiadanie, „porządkuje świat w ramach pewnej wizji”²⁰. Oczywiście niekoniecznie zaraz cały świat, inną ambicję ma przecież Hegel piszący *Fenomenologię ducha*, inną zaś dziecko opowiadające rodzicom o wyciętym z papieru zającu. Intencja jest wszakże zbieżna: uporządkować to, co zwiemy życiem. A że życie nierozzerwalnie związane jest ze światem, uporządkować świat. Fragment świata, nasz mały światek. Podejmujemy owe organizacje na różnych poziomach – podanie godziny („19.10”) jest pewnym sposobem organizacji, mój artykuł innym. To różnego rodzaju organizujące świat fabulacje na zerowym poziomie fikcji (na marginesie przypomnijmy, że różnica między fabulacją fikcyjną a niefikcyjną jest jedynie różnicą stopnia: każda wypowiedź niefikcyjna może stać się fikcją li tylko przez przeniesienie w inny kontekst: publikując zdanie „jest 19.10” na jednej stronie z dużą ilością światła w antologii poezji nadałbym mu formę wiersza (inna rzecz, czy wartego uwagi), wkładając mój wykład w usta postaci z powieści, nadałbym mu formę fikcyjnej prozy).

Człowiek pierwotny, potrafiący już nadawać postać kawałkom kamieni, obrabiać je i kształtować, musiał kiedyś zacząć postępować w analogiczny sposób z życiem – bo żyjąc, nadajemy strumieniowi życia jakąś postać, obrabiamy i kształtujemy surowy materiał. Czynimy to, fabularyzując życie, czyli przepuszczając przeżycia przez narracyjny filtr opowieści. Mówiąc opowieść, niekoniecznie musimy mieć na myśli od razu *Wojnę i pokój* czy *Człowieka bez właściwości*, mówiąc opowieść, pomyślmy także o zdecydowanie krótszych sekwencjach. Najkrótszy utwór w annałach całej literatury światowej to jednozdaniowe opowiadanie *Dinozaur* pióra gwatemalskiego pisarza Augusta Monterroso: „Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” („Kiedy się obudził, dinozaur ciągle tam był”).

Z punktu widzenia antropofilologii (określmy tym mianem filologię eksplorującą przestrzeń różnicy antropologicznej) za najmniejszą jednostkę wypowiedzeniową można uznać fabulację. Nie narrację, ponieważ narracja w klasycznym literaturoznawczym ujęciu to „wypowiedź monologiczna prezentująca ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym, powiązanych z postaciami w nich uczestniczącymi oraz ze środowiskiem, w którym się rozgrywają”²¹. Narracja przybiera formę opowiadania bądź opisu, „w zależności od tego, czy na plan pierwszy

¹⁹ R. Barthes *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, red. M. Głowiński i H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 156. Przekład nieznacznie zmieniony.

²⁰ Por. W. Gombrowicz *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 37.

²¹ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Warszawa 2000, s. 331.

[...] wysuwają się zjawiska dynamiczne, rozwijające się w czasie, czy statyczne, rozmieszczone w przestrzeni” (tamże). Podstawowa różnica pomiędzy fabulacją a narracją polegałaby na tym, że podczas gdy narrację ujmuje się jako pewną pochodną formę wypowiedzi, fabulację możemy uznać za formę pierwotną. Innymi słowy, tradycyjnie zakłada się, że narracja to odpowiednio uporządkowany dłuższy ciąg odnoszących się do siebie zdarzeń, ja natomiast przyjmuję, że fabulacja to każdy ciąg wypowiedzeniowy – reszta natomiast należy do odbiorcy. Jak wiadomo (wróćmy myślą choćby do przytoczonej wcześniej mikroopowieści o dinozaurze), historia powstaje tyleż dzięki intencji nadawcy, ile dzięki inwencji odbiorcy. Opowieść jest pochodną interpretacji, a interpretacja naszym naturalnym sposobem bycia w świecie. Stąd już słowo czy dwa mogą tworzyć historię, jeśli tylko umiemy coś z nimi począć. (Podobnie jak niektórzy językoznawcy uważają zdanie za najmniejszą całościową jednostkę komunikacyjną i pojedyncze słowo skłonni są interpretować jako eliptyczną formę zdania, na innym poziomie za najmniejszą całościową jednostkę interakcji ze światem można uznać opowieść i pojedyncze słowo interpretować jako jej eliptyczną formę. Elipsy, jak wiadomo, mają to do siebie, że więcej domyślić w nich trzeba samemu).

Nasze bycie-w-swiecie okazuje się zatem byciem-w-historiach. Myśl tę po raz pierwszy wyartykułował na gruncie filozofii nieco dziś chyba zapomniany uczeń Edmunda Husserla, Wilhelm Schapp, pisząc: „My, ludzie, jesteśmy wciąż uwikłani w historię” – taki jest zresztą tytuł jego książki, *In Geschichten verstrickt* – „z historiami, które nas zajmują, zasypiamy wieczorem, a one towarzyszą nam i nękają nas nawet w snach, by przy przebudzeniu znowu znaleźć się obok nas”²². „Jedyny dostęp”, wywodzi Schapp, „do nas samych możliwy jest poprzez historie, w które jesteśmy uwikłani. Dostęp do innych ludzi poprzez historie, w które ci są uwikłani, dostęp do zwierząt poprzez tych historie”²³ etc.

Jeśli przystaniemy na taką wykładnię, to pozwoli nam ona wyjaśnić przekonująco choćby ten niezaprzeczalny fakt, że my, ludzie, nader chętnie oddajemy się opowieściom, spędzając całe godziny przed ekranem telewizyjnym czy kinowym, przesiadując z książką albo po prostu wymieniając najnowsze plotki. Możemy wyjaśnić to z perspektywy ewolucyjnej, jak czyni to na przykład Brian Boyd, profesor literatury angielskiej na uniwersytecie w Auckland, który podejmuje właśnie tego rodzaju próbę w swojej książce *On the origin of stories. Evolution, cognition, and fiction*: „Oto – pisze Boyd – co chcę wyjaśnić w kategoriach ewolucyjnych: właściwy nam impuls do odwoływania się do własnych umysłów oraz sięgania do umysłów innych ludzi gwoi czystej przyjemności odczuwania tego, co możemy wspólnie przeżywać, nawet w niespotykany wcześniej sposób”²⁴. Ewokowany ma-

²² W. Schapp *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, Klostermann, Frankfurt/M. 2004, s. 1.

²³ Tamże, s. 136.

²⁴ B. Boyd *On the origins of stories. Evolution, cognition, and fiction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London (England) 2009, s. 10.

riaz filologii z naukami przyrodniczymi polega rzecz jasna jedynie na konstruktywnym wykorzystywaniu wiedzy innych. John Dupré, filozof biologii, autor książki *Humans and other animals*, pisze w pewnym miejscu całkiem serio, że „być może dysponowalibyśmy lepszym wyobrażeniem zdolności językowych małp, gdyby badania prowadzili literaturoznawcy”²⁵.

Wykształciwszy narząd języka, człowiek z wolna uczył się z niego najefektywniej korzystać – w pewnym momencie przekształcając zdolność postrzegania świata poprzez język w zdolność postrzegania go poprzez historie, jakimi go oplata i z pomocą których sam się z nim splata. Małpy, które da się nauczyć rudymenarnych podstaw ludzkiego języka, w ogóle nie przejawiają skłonności do konfabulacji – ponieważ nawet dysponując kilkudziesięcioma pojęciami, nigdy dotąd nie zdołały wpaść na to, do czego język właściwie służy – właśnie do splatania się z jego pomocą ze światem. Tymczasem przechodząc obok półprzymkniętych drzwi do pokoju mojej trzyipółletniej córki, słyszę często, jak w naturalny i niemalże bezwiedny sposób bawi się ona w wymyślanie opowieści. Najczęściej komponuje w tym celu fragmenty obejrzanych niedawno bajek, książek, które jej czytaliśmy, tego, co widziała i słyszała. W ten sposób powstają długie historie, wprawdzie jeszcze stosunkowo proste, ale zapowiadające już kolejne, wiele bardziej złożone. Czy to nie instynktowne zachowanie? Opowiadanie historii musiało się okazać korzystne z ewolucyjnego punktu widzenia – najprawdopodobniej przede wszystkim dzięki wydoskonalonej możliwości umysłowego testowania rzeczywistości i popełniania błędów, które kosztują życie nasze umysłowe awatary, pozostawiając przy życiu nas samych – i możemy założyć tentatywnie istnienie wzmacniania w ludzkich umysłach modułów odpowiedzialnych za tworzenie opowieści.

IV

W ostatnim kroku chciałbym rozważyć dokładniej wspomnianą korzyść ewolucyjną. Język, uboczny produkt „jałowej ziemi i braku wody”²⁶, pozwolił człowiekowi zapanować nad światem w ramach określonego światobrazu, czyli określonej wizji świata. Rozpatrzmy jednak skutki uboczne językowo-fabulacyjnego oprogramowania poznawczego. Spójrzmy na przykład na wciąż obecny w naszym życiu ból: z jednej strony ból to wrażenie zmysłowe, zjawisko fizjologiczne – i każde zwierzę wyposażone w rozbudowany układ nerwowy może odczuwać ból o podobnej intensywności. Z drugiej strony oparta na języku świadomość może przekształcić nawet krótkotrwały ból w długotrwałe cierpienie, do odczuwania którego zdolne jest jedynie symboliczne zwierzę *homo sapiens*. Cierpienie nie jest wrażeniem ani zjawiskiem, cierpienie to z formalnego punktu widzenia struktura fabu-

²⁵ J. Dupré *Gespräche mit Affen. Reflexionen über die wissenschaftliche Erforschung der Sprache*, w: *Der Geist der Tiere*, s. 305.

²⁶ Por. J. Aitchison *Ziarna mowy. Początki i rozwój języka*, przeł. M. Sykulska-Derwojed, PIW, Warszawa 2002, s. 79.

larna (prowizorycznie definiuję cierpienie jako zinterpretowany ból). Kiedy umiera bliska nam osoba, to nie tylko odczuwamy ból wywołany stratą, lecz i cierpienie, związane z całą siecią opowieści, jaka splatała nasze losy, opowieści dotyczących zarówno przeszłości, jak i przyszłości. Cierpienie oznacza konieczność przemodelowania orientującej autonarracji, nierzadko nowego osadzenia się w świecie. W celu skutecznego radzenia sobie z tymi wyzwaniami nieodzowne jest wykształcenie strategii i technik immunizacyjnych.

Peter Sloterdijk ujmuje to tak: „Po wieloletnim eksperymentowaniu z nowymi formami życia wyklarowało się zrozumienie, że ludzie, niezależnie od faktycznych etnicznych, ekonomicznych i politycznych uwarunkowań, egzystują nie tylko w określonych «stosunkach materialnych», lecz także w symbolicznych systemach immunologicznych i rytualnych osłonach»²⁷. Ludzie to istoty wyposażone nie tylko w biologiczny system immunologiczny, lecz także dysponujące społecznym systemem immunologicznym (na który składa się prawodawstwo, układy solidarnościowe etc.) oraz metafizycznym czy też symbolicznym systemem immunologicznym, który pomaga im znosić niewygodną kondycję nieusuwalnej kontyngencji. „Jako że, w odróżnieniu od zwierząt, przez wzgląd na nasze troski wykraczamy w przyszłość i jako śmiertelni «wybiegamy» we własną śmierć, musimy budować odpowiednie symboliczne systemy immunologiczne»²⁸. Tego rodzaju systemy – najsilniejsze w dotychczasowej historii ludzkości to religia (także mitologia etc.), filozofia (i wszelkiego rodzaju dyskursy [quasi)naukowe] i literatura (oraz film, teatr etc.) – można ująć w perspektywie antropologiczno-ewolucyjnej jako mechanizm kompensacyjny umożliwiający człowiekowi zapuszczanie korzeni w niewygodnej sytuacji permanentnej ekspozycji na przygodność losu. Systemy immunologiczne są, powiada Sloterdijk, „ucieleśnionymi oczekiwaniami zranień” i adekwatnymi „programami ochrony i reparacji”²⁹. Programy te możemy określić zbiorczą nazwą antropotechnik, czyli „mentalnych i psychicznych procedur ćwiczeniowych, z których pomocą ludzie najróżniejszych kultur próbowali optymalizować swój kosmiczny i społeczny status immunologiczny w obliczu niepewnego życiowego ryzyka i dojmującej pewności śmierci”³⁰. Z ewolucyjnego punktu widzenia fikcje są najlepszym jak dotąd immunizatorem, techniką podnoszącą odporność na życie w realnej rzeczywistości. „Cała sztuka – pisze Thomas Bernhard w powieści *Dawni mistrzowie* – w ogóle nie jest niczym innym jak sztuką przetrwania (*Überlebenskunst*), [...] jest ona w sumie jedną, nieustannie ponawianą,

²⁷ P. Sloterdijk *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2009, s. 13.

²⁸ „Die glauben, demnächst können sie fliegen”. *Literaturen-Gespräch mit Peter Sloterdijk*, „Literaturen” 2009 nr 5, s. 52.

²⁹ P. Sloterdijk *Du mußt dein Leben ändern*, s. 20.

³⁰ Tamże, s. 23. Piszę na ten temat szerszej także w artykule „*Making it explicit*”. *Petera Sloterdijka anatomia antropotechnik*, „Kronos” 2009 nr 3, s. 264-278.

poruszającą również rozum, próbą uporania się z tym światem”³¹. Sztuka jako sztuka przetrwania; wolałbym zamiast tego mówić o fikcjach jako strategiach immunizacyjnych. Nie mogłyby one jednak istnieć bez naturalnej dyspozycji fabulacyjnej – o ile język poprzez opowieści pozwolił nam zobaczyć, opisać i uporządkować świat, zasiedlić go i skolonizować, o tyle szczególnego rodzaju opowieści (czyli fikcje) pozwalają nam go ponadto transcendować, kiedy staje się nie do zniesienia, pozwalają go nam zatem, niczym potężne okręty kosmiczne, w razie konieczności opuścić.

V

Wyszliśmy od srok i ich pozornego rytuału pogrzebowego, o którym mówiąc, Bekoff mimowolnie podjął i sparafrazował po raz kolejny nieśmiertelne pytanie Williama Blake’a: „Skąd wiesz, czy każdy ptak, co przecina powietrzny szlak, nie jest bezkresnym światem [...], zamkniętym przed twymi pięcioma zmysłami?”³². Skąd? Ponieważ, po pierwsze, podobnie jak Denett uważam, że „ten rodzaj umysłu, jaki otrzymamy, gdy dodamy język, jest tak różny od umysłu, jaki możemy mieć bez języka”, że nawet jeśli nazywanie obu umysłami nie jest błędem, to należy o owej różnicy bezwzględnie pamiętać. I ponieważ po drugie dodany do języka program fabulacji sprawia, że „nasze poczucie, że inne stworzenia posiadają bogate życie umysłowe – niedostępne dla nas, lecz oczywiście dostępne dla nich – jest [najprawdopodobniej, A.Ż.] złudzeniem”³³.

„Potrzebujemy narracji tak, jak potrzebujemy czasoprzestrzeni; jest wbudowana w nasz umysł”³⁴, mówi David Foster Wallace, jeden z najbardziej oryginalnych współczesnych pisarzy amerykańskich. Wydana kilka lat temu autobiografia Gabriela Garcii Marqueza nosi programowy tytuł *Vivir para contarla* (‘Żyć, żeby opowiadać’); zmieńmy go dla naszych potrzeb na *Contar para vivir*: opowiadać, aby żyć. Bo właśnie tak, jak chcą polskie tłumaczki (Joanna Karasek i Agnieszka Rurarz), „życie jest opowieścią”. Innego życia nie znamy; oto najkrótsze streszczenie powyższych wywodów. Z czego wolno wyprowadzić myśl, że człowiek nie dlatego jest tak jedyny w swoim rodzaju, że posiada język, lecz dlatego, że, posiadając język, dysponuje narzędziem, które umożliwia mu opowiadanie historii o tym, co znaczy być człowiekiem (bycie człowiekiem jest tyleż pewnym stanem umysłu co dyspozycją biologiczną). Naszego bycia ludźmi uczymy się z fikcji. „Fiction”, mówi

³¹ T. Bernhard *Dawni mistrzowie*, przeł. M. Kędziński, Czytelnik, Warszawa 2010, s. 178.

³² „How do you know but every bird that cuts the airy way / Is an immense world of delight, closed by your senses five?” (W. Blake *The Marriage of Heaven and Hell*, w: tegoż *The poems*, ed. W.H. Stevenson, Longman, London 1971, s. 108.

³³ D. Dennett *Natura umysłów*, s. 28.

³⁴ D. Foster Wallace *Fictional Futures and the Conspicuously Young*, „The Review of Contemporary Fiction” 1988 no 8(3), s. 41.

Szkice

wspomniany Foster Wallace, „is about what it is to be a fucking *human being*”³⁵. Co oznacza z kolei, że pytanie o człowieka można postawić jak najbardziej również z filologicznego punktu widzenia. Kim jest człowiek w ujęciu filologicznym? To zwierzę żyjące w opowieściach. Fakt ten czyni nas nie lepszymi czy inteligentniejszymi od innych zwierząt – bo są to określenia relacyjne i relatywne – lecz po prostu zupełnie innymi, tak innymi, że choć nasze mózgi łączy ewolucyjna ciągłość, nasze umysły, i co za tym idzie nasze postrzeganie świata dzieli nieprzekraczalna przepaść.

Abstract

Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Narrative instinct. Anthropological difference in the philological framework

Discussing more and more present in the ethology trend of anthropomorphization, the article attempts at synthetic image of the anthropological difference, i.e. the difference identifying the human life form. The reconstruction of Michael Tomasello's cooperative structure of human communication as a condition for the emergence of the infrastructure of shared intentionality (enabling the possession of the theory of mind, i.e. ability to perceive the world on multiple levels from the perspective of the others) leads to posing the question of the human being from the philological point of view: being-in-the-world is analysed in this respect as being-on-the-stories. The thesis that it is precisely fabulation (and not only naming) which is a natural human way of entering an exchange with oneself, the others and the world, is supported by the statement of the evolutionary benefits such as simulational and immunological dimension of a story.

³⁵ L. McCaffery *An Interview with David Foster Wallace*, „The Review of Contemporary Fiction” 1993 no 13 (2), s. 131. („W fikcji/literaturze chodzi o to, co znaczy być pieprzonym człowiekiem”).

Roztrząsania i rozbiory

Eklektyk, eklezjasta

I

Zacząć wypadnie od apologii. A może raczej od apoteozy. Najpewniej – od jednego i drugiego na raz.

Recenzenckie mierzenie się z dziełami Henryka Markiewicza jest (było i, miejmy nadzieję, będzie) przedsięwzięciem – co najmniej – zuchwałym. Z wielu zresztą powodów, spośród których niech będzie wolno wymienić tu dwa główne. Pierwszy – że Henryka Markiewicza pisanie o literaturze cechuje się wyjątkową konsekwencją metodologiczną i trudno jest w zasadzie o najnowszej jego książce *Jeszcze dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*¹ oraz o zastosowanej tam strategii naukowego oglądu fenomenu literatury i metaliteratury powiedzieć coś, czego by już nie powiedziano czy to o *Głównych problemach wiedzy o literaturze*, czy też o *Wymiarach dzieła literackiego* (aby odwołać się do kanonicznych, bodaj najbardziej zbłądziwych w podręczniki, a jednocześnie najmocniej chyba ustawiających głos Markiewicza jako literaturoznawcy dzieł). Powód drugi jest jednocześnie właściwym przedmiotem apologii (tudzież apoteozy), o jakiej mowa była w pierwszym zdaniu. Wydaje się bowiem, że *Jeszcze dopowiedzenia* to przykład dyskursu tak kompetentnego, obiektywistycznego, prezentującego tak mocne myślenie o literaturze nakierowane na odkrywanie prawdy jako *adequatio rei et intellectus* (i celowo pojawiają się tu pojęcia w miarę najsilniej nacechowane pewnym określonym rozumieniem naukowości), że po pierwszej lekturze niepodobne wydaje się wbicie – by użyć metafory – jakiegokolwiek klina, który rozszczepiłby pień rozpoznania literaturoznawczych Henryka Markiewicza.

¹ H. Markiewicz *Jeszcze dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Roztrząsania i rozbiory

Mamy bowiem na nieco więcej niż czterystu stronach *Jeszcze dopowiedzeń* do czynienia z językiem nauki o literaturze, który najlepiej, najprecyzyjniej byłoby opisać jako klarowny: a zatem – sięgając po etymologię – nie tylko przejrzysty, niezmacony, ale też jasny. I chodzi tu o jasność pojmowaną – rzecz jasna (!) – jako w pierwszym rzędzie dyspozycja umysłu, przede wszystkim tego oświeconego i pozytywnego, przenoszącego rzeczy z nicestwającego i nicującego mroku niewiedzy w światło poznania. Czy też – co jest szczególnym, metaforyzującym uogólnieniem owej opozycji – z transpozycją z bezświatlnej nicości poznawczej ślepoty w rozświeconą pełnię wszechobejmującej władzy wszystkowidzącego (a tym samym wszystkowiedzącego) wzroku². Taki właśnie zamysł zdaje się towarzyszyć Henrykowi Markiewiczowi piszącemu *Jeszcze dopowiedzenia* (a jest to, raz jeszcze z mocą podkreślimy, dokładnie i nieodmiennie t e n s a m Henryk Markiewicz, który pisał poprzednie, fundatorskie dla rodzimej refleksji literaturoznawczej dzieła): ambicja odsłonięcia pełni prawdy o literaturze, tejsze prawdy w y - j a ś n i e - n i a, j e j o b - j a w i e n i a. Prawda ta, zdaje się mówić Markiewicz, jest ukryta albo w dziele literackim, ale też w nurcie, prądzie, korpusie dzieł, zjawisku bądź zespole zjawisk życia literackiego jako w swej ejdetycznej istocie pewnych zgoda faktach, albo w towarzyszących im, równie niepowątpiewalnie istniejących metaliterackich komentarzach. Rolą badacza jest skupić całość swych wysiłków eksplikacyjnych i egzegetycznych, zaprząć swą erudycyjną kompetencję i użyć dostępnego asortymentu narzędzi retorycznych (nawet jeśli – jak u Markiewicza – naczelnym chwytem retorycznym pozostaje ostentacyjne zaniechanie jakiejkolwiek figuratywizacji) do tego, by owe esencja, *ousia*, istota, *eidos* uobecniły się w całej niezapośredniczonej pełni. Nadużyciem zapewne byłoby sprowadzenie Markiewicza metodyki czytania do fenomenologicznej postaci redukcji ejdetycznej, ale nie sposób też podczas lektury *Jeszcze dopowiedzeń* pozbyć się pewnego, by tak rzec, ingardenowskiego powidoku.

Jest jednak jeszcze drugi (a raczej pierwszy: zleksykalizowany w powszedniej polszczyźnie jako znaczeniowo prymarny), wspomniany powyżej i tymczasowo zarzucony wymiar klarowności dyskursu Henryka Markiewicza. Chodzi tu o przejrzystość, pojmowaną tu jako niezmaconie. Chociaż bowiem książka ta jawi się w pierwszym oglądzie jako amorficzna i hybrydyczna, to ostatecznym czytelniczym wrażeniem jest właśnie doznanie obcowania z całością nader jednorodną, poddaną jakimś alchemicznym bez mała zabiegom, nadającym jej absolutną krystaliczność.

No właśnie: o czym pisze Henryk Markiewicz? Szkice pomieszczone w *Jeszcze dopowiedzeniach* – bo wszak ze zbiorem szkiców mamy tu do czynienia – poświęcone są kwestiom najrozmaitszym. Część pierwsza książki, skupiona na refleksjach obejmujących zagadnienia najogólniej teoretycznoliterackie i metodologiczne, to próba opowiedzenia – między innymi – o schedzie po marksizmie (zarówno tej

² Por. M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998.

anachronicznej, jak i zachowującej mniej lub bardziej wyrazistą żywotność), o kanonie, o relacjach między historiografią i antropologią a literaturą, wreszcie o terminologii, a nawet... o historycznie uwarunkowanych tendencjach w tytułowaniu książek literaturoznawczych. Opowieści te, dodajmy, snute są w tak charakterystycznej dla pisarstwa Henryka Markiewicza poetyce rekonesansu detonującego swój spiętrzany potencjał erudycyjny przede wszystkim w zabiegach o charakterze typologizującym. Część druga ma nas – o czym zawiadamia jej tytuł (*Z historii polskiej literatury i publicystyki*) – zaznajomić z pewnymi niż w pierwszej części zakrojonymi obszarami problematycznymi. W istocie jednak ta połowa *Jeszcze niedopowiedzeń* to dość swobodnie skomponowana, nie roszcząca sobie pretensji do uogólnienia i wyczerpania, interpretacyjna narracja o czytelnicznych spotkaniach Henryka Markiewicza z luminarzami polskiej myśli literaturoznawczej: historykami, teoretykami i krytykami literatury (Stanisławem Tarnowskim, Karolem Irzykowskim, Aleksandrem Brücknerem, Janem Nepomucenem Millerem), ale też z pisarzami – ze Stefanem Żeromskim, Czesławem Miłoszem, Tadeuszem Różewiczem. Ta druga część *Jeszcze niedopowiedzeń* znakomicie dopełnia pierwszą: o ile tam mieliśmy do czynienia z autoprezentacją autora jako niestrudzonego w szlifowaniu swej i tak już pomnikowej kompetencji erudyty, encyklopedysty i kwerendarza, o tyle tu widzimy Henryka Markiewicza jako skrzętnego analityka, schodzącego w swych dociekaniach – czego najbardziej popisową odsłoną jest szkic *O pisarstwie Aleksandra Brücknera* – do poziomu najmniejszych znaczących drobin stylu i gramatyki. Tam – syntetyk, tu – analityk.

Ale – jako się rzekło – nawet całość zakrojona tak rozłożyście, a przy tym skomponowana, chciałoby się powiedzieć, swobodnie (by nie rzec: niesfornie) rysuje się jako niezwykle przejrzysta, do samego dna niezamącona, w sposób nader specyficzny krystaliczna w kompletności swych rozpoznów. I natychmiast też ciśnie się do głowy naznaczona niejaka, bynajmniej nie niewinną nostalgią eksklamacja: nikt już tak nie pisze o literaturze jak Markiewicz! Ale – tak, czyli jak właściwie?

I w tym pytaniu ogniskują się wszystkie mniej lub bardziej uświadomione wątpliwości, o których mowa była już w tym szkicu kilkakroć. Jak powiedzieć cokolwiek nowego o dziele, które jest – o czym wszak nawet jego tytuł nie zapomina uprzedzić – d o p o w i e d z e n i e m do osobnej literaturoznawczej półki, na której każda pozycja rządzi się tą samą metodą, opatrzoną bezprecedensowo niepodrabialną sygnaturą? Jak wbić klin recenzenckiego rozpoznania w pień tak mocny? Jak zmierzyć się z wcielonym w literaturoznawczą praktykę dogmatem obiektywizmu tak w swej wyjącej perswazji domyślanego, że każde jego interpretacyjne rozmięczenie będzie musiało wyglądać na małostkowy i słabowity subiektywizm? Jak opisać całość tak klarowną, że wszelkie opisanie będzie musiało z konieczności być zamąceniem?

Bo też – o czym mowa była w akapicie poprzednim – pisząc o Henryku Markiewiczu, trzeba zdać sobie sprawę, że pisze się o pewnej metodzie (obiektywistycznej, klarownej, mocnej), która bynajmniej nie ułatwia recenzentowi zadania. Najłatwiej wszak oprzeć recenzję na jakimś chwycie instytucjonalizującego roz-

Roztrząsania i rozbiory

brojenia określonego idiomu – tu jednak idiom okazuje się tak dalece niepochwytny, że ów podstawowy gest recenzenckiej kontrasygnaty zawisnąć będzie w próżni (choćby nawet była to jakaś mityczna próżnia przepełniona znaczeniowymi potencjami). Uporczywy prezentyzm praktyki literaturoznawczej Henryka Markiewicza – a prezentyzm rozumieć tu należy bez większości jego akcydentalnych uwikłań semantycznych: jako po prostu wiarę w możliwość pełnego i retorycznie niezapóźnionego przedstawienia, *s p r e z e n t o w a n i a* – stawia recenzenta wobec wyboru na pozór beznadziejnego: albo się zgadzamy (a wówczas recenzowanie po części przynajmniej traci sens, narażone na niebezpieczeństwo ułatwionego powtarzania tego samego innymi słowami), albo polemizujemy. Ale z czym owa polemika? Ze zdrowym rozsądkiem? Z niepodważalnością historycznoliterackiej faktografii? Z decyzją typologizującą wynikającą z empirycznie ugruntowanej powściągliwości badawczej? Z czymś, co można by nazwać – parafrazując arcyponemat – teoretycznoliteracką wariacją na temat strategii „widzę i opisuję”?

Przed wszystkim jednak – z kimś, kto świadomie trwa w optyce literaturoznawczego eklektyzmu. Jeśli bowiem w tej prawdziwie oszalamiającej (a przecież tak typowej dla strategii lekturowych autora *Teorii powieści za granicą*) płataninie faktów, głosowań terminologicznych, typologicznych siatek, erudycyjnych ekskursów można zlokalizować jakieś miejsce ujawnienia się tego tak drażniącego niepochwytnego idiomu czytelniczego i badawczego Henryka Markiewicza, to znajduje się ono na początku szkicu *Pytania do kulturowych teoretyków literatury* (w oczywisty sposób nawiązującego do innego znanego tekstu autora, do *Pytań do semiotyków (literatury)* sprzed lat blisko trzydziestu). Tam czytamy takie oto słowa:

A kto pyta? I tu odpowiem po dawnemu: eklektyk. Określenie to w artykule *Pytania do semiotyków* brzmiało zapewne dla niektórych czytelników jak autokompromitacja, dla innych – jak prowokacja. Dziś sytuacja jest z gruntu odmienna: pluralizm metodologiczny jest za granicą powszechnie deklarowany. [...] Nie wstyd więc być dziś eklektykiem. Eklektyzm jednak uprawiany na Zachodzie – jak podkreśla Jonathan Culler [...] – jest z reguły programowym kwestionowaniem poglądów zdroworozsądkowych. Mój eklektyzm – według opinii Marcina Wołka [...] – jest eklektyzmem zdroworozsądkowym. Pocięszam się tym, że skoro eklektyzm tego rodzaju jest dziś niemodny, to właśnie jemu przyznać należy tak cenioną dziś cechę para-doksalności... (s. 207-208).

Unik ten w sposób istotny rozbraja przedsięwzięcia zmierzające do przychwycenia piszącego na dystynkcji, charakterystyczności, swoistości, na *principium individuationis*, na jakiegokolwiek *differentia specifica* jego dyskursu. Wszak eklektyka niepodobna zamknąć w jakiejś określonej jakości poznawczej, by następnie ją poddać rozumiejącemu opanowaniu; zwłaszcza w sytuacji, gdy ów eklektyk w sposób tak prowokacyjny, zarazem zaś ironiczny (więc tym groźniejszy: przecież ironia odwleka wszelką jednoznaczność w nieskończoność) deklaruje, że ostateczną instancją jego eklektyzmu jest zdrowy rozsądek, a zatem rzeczywistość tyłuż oczywista, co w oczywistości swojej radykalnie niemożliwa do doprecyzowania. Ale – z drugiej strony – być może właśnie w tej deklaracji Markiewicza kryje się jakiś cień szansy na wejście z nim w prowadzący do porozumienia dialog. Stra-

tegia eklektyczna nie jest przecież bynajmniej nieuwikłana: nazwanie jakiejś propozycji badawczej eklektyczną dość zachęcająco otwiera możliwość dotarcia do jej sedna przez śledzenie jej heterogeniczności. Eklektyczność autodefiniuje się bowiem przede wszystkim przez swoje odniesienie do dyskursywnych innobytów – a jeśli przyjąć, że gest eklektyka dochodzi do postaci skrajnej, to wówczas można też z ostrożną założyć, że jego intertekstowa sytuacyjność doprowadza do niejakiego rozwodnienia eklektycznego podmiotu, kryjącego się w formule przekazywania innych głosów, teorii, konceptów, idiolektów. Czy właśnie takim eklektykiem jest w swej ostatniej książce Henryk Markiewicz? Dalszy ciąg niniejszego szkicu będzie przyczynkarską nieco i ostrożnie rekonesansową próbą sprawdzenia takiej właśnie hipotezy.

II

Od razu jednak doprecyzujemy: dokonując prób interpretującego ustawienia idiomu pisarstwa Henryka Markiewicza jako eklektycznego, nie będziemy próbowali stawiać tezy (kompletnie niedorzecznej w odniesieniu do autora tak metodologicznie suwerennego), że *Jeszcze dopowiedzenia* są realizacją jakichś określonych strategii badawczo-lekturowych tej czy innej szkoły literaturoznawczej. Będzie raczej chodzić o zbudowanie systemu luster, w którym z różnorodnych stron odbijać się będzie owa idiomatyczność w tym, co chcielibyśmy tu uznać za jej cechę dystynktywną. A byłoby nią – i jest to konstatacja na pierwszy rzut oka całkowicie paradoksalna – właśnie zrzeczenie się idiomatyczności. Mówiąc obrazowo: Henryk Markiewicz, nie kryjąc się ze swoimi na pozór bardzo kategorycznymi (czasem być może nawet nazbyt krytycznymi) sądami, idiosynkrazjami, sympatiami i antypatiami względem tego czy owego teoretyka bądź krytyka literackiego, takiego czy innego nurtu w refleksji i metarefleksji literaturoznawczej, w istocie jest podmiotem wprost niewiarygodnie trudnym do uchwycenia, kryjącym się za innymi językami, dokonującym – jakkolwiek pompatycznie by to nie zabrzmiało – szczególnego rodzaju *kenosis*, оголошення z samego siebie jako mówiącego własnym głosem, uniżenia się do roli kogoś, kto jedynie przekazuje (co najwyżej wydobywając z zapoznania, porządkując, doprecyzowując, ustawiając w nowe typologiczne konteksty) pewną wiedzę już przecież istniejącą³.

³ Nie można tu nie wspomnieć, że w refleksji metaliterackiej owo słynne *kenosis* św. Pawła (Flp 2, 7), odarcie się Chrystusa z boskości na rzecz stania się człowiekiem, figura radykalnej pokory, obrosło inwersyjnymi zgoła znaczeniami – od momentu, gdy Harold Bloom użył tej nazwy do określenia jednego ze swych zabiegów rewizyjnych, przy pomocy których efeb usiłuje przezwyciężyć wpływ prekursora. Czyli od kiedy napisał on wprost, że „właściwa *kenosis* poetycka jest demoniczną parodią *kenosis* świętego Pawła, uniżeniem raczej prekursorów, niż samego poety, i wyzwaniem rzuconym śmierci” (H. Bloom *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002, s. 132). Do Blooma wypadnie nam tu zresztą jeszcze niebawem w kilku zdaniach powrócić.

Roztrząsania i rozbiory

Można zatem zaryzykować z ostrożną tezę (i będzie to pierwsze metateoretyczne zwierciadło podsunięte *Jeszcze dopowiedzeniom*), iż Markiewicz wybiera dla siebie status tłumacza – w znaczeniu, jakie nadał temu przezwanu Zygmunt Bauman w swoim klasycznym już eseju⁴.

Oczywiście, dokonując takiej kontekstualizacji, trzeba ją od razu obwarować dwoma zastrzeżeniami. Po pierwsze – i nieco mniej istotne – ważne uwagi autora *Nowoczesności i Zagłady* dotyczyły stanowienia (bądź radykalnie hermeneutycznego objaśniania) praw legitymizujących rzeczywistość estetyki. Po wtóre, odrzucić wypadnie wyraźną w przypadku Bauman – co nie znaczy, że nie poddaną krytycznemu namysłowi – pochwałę ponowoczesności jako czasu wyzwolenia spod opresji ującego (by sięgnąć po znakomity termin Tadeusza Komendanta z jego translacji *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta) zideologizowania. Markiewicz interesuje nie estetyka, a swego rodzaju metaestetyka: nie tyle literatura zatem, co jej krytyczno-teoretyzujące oglądy; krańcowo odległy jest też autor tej książki od pokusy rzucania się w ponowoczesną *jouissance* symulakrycznych i pragmatycznie jedynie ważnych znaczeń. Niemniej jednak, jeśli uznać za obowiązujące rozróżnienie Bauman na optykę absolutystyczną i relatywistyczną w mówieniu o jakichkolwiek działaniach na gruncie kultury, to Henryk Markiewicz lokowałby się w obszarze relatywizmu, gdzie – jak mówi sam Bauman – nie istnieje wygodna, stabilna i nienegocjowalna pozycja autorytetu. Z tej perspektywy nieruchomości autorytetu jako swego rodzaju *primum mobile* mówienia o kulturze, stanowiącego absolutne prawa kulturę regulujące, ulega dynamizującemu zakwestionowaniu: teraz to polifonia dyskursów sztuki, estetyki i literatury określa miejsce, z którego dobiega li tylko eksplikujący głos egzegety.

Oczywiście, lokowanie Markiewicz w przestrzeni relatywizmu poznawczego tak radykalnego, jak wyłania się on z eseju autora *Etyki ponowoczesnej*, sytuowanie go bez reszty po stronie strategii tłumacza byłoby kuriozalnym nadużyciem: jak już zostało to tutaj powiedziane, ponowoczesny wielogłos translacji kultury na komentarz wcale często brzmi w uchu autora jak nazbyt nieumotywowany jazgot. Nie sposób też przeoczyć, że Markiewicz daje do zrozumienia – o czym także była już tu mowa – iż refleksja literaturoznawcza zawsze stoi na względnie (a może i bezwzględnie) twardym gruncie instancji zdrowego rozsądku, ostatecznie rozbijającego wszelką nierozstrzygalność. Ale wydaje się, z drugiej strony, że przy odpowiednim wymoderowaniu gest tłumacza byłby czymś Markiewiczowi bliskim – znacznie bliższym niż stanowiące reguły zawłaszczenie prawodawcy. Niepochwytny idiom pisarski, praktyczna niechęć do oznaczania tekstu jakkolwiek wyrazistą sygnaturą retorycznej figuracji – wszystko to sprawia, że dopowiedzenia Markiewicz stają się dopowiedzeniami w sensie jak najściślejszym: porządkującym przekładem, transmisją wiedzy już w przedmiocie namysłu obecnej, prezentacją prawdy pojmowanej jako *aletheia*, odkrywaniem, gdzie odkrywca ma do wypełnie-

⁴ Zob. Z. Bauman *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Tanalska, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

nia ważną, ale bynajmniej nie fundatorską rolę (pozostawimy na gruncie metaforyki okołoplatonickiej) akuszerą.

Inaczej nieco rzecz ujmując, można by powiedzieć, że Henryk Markiewicz jako tłumacz manifestacyjnie obnosi się z czymś, co Janusz Sławiński nazwał ongiś nader sugestywnie „chorobą cudzysłowu”⁵. Oczywiście – musimy pozbyć się wyraźnego tonu autoironicznego lekceważenia wobec schorzenia, na który to ton Sławiński sobie pozwala: dla Henryka Markiewicza ta swego rodzaju „c u d z y s ł o w n o ś ć” dyskursu jest, jak wolno mniemać, dogłębnie zamyśloną strategią oglądu literatury, krytyki i teorii z takiego miejsca, w którym to, co oglądane, będzie się uwyrażniać kosztem osobliwego zanikania tego, który bada, nie zaś wyłącznie tyleż niewygodną, co przemijającą przypadłością badawczego dzieciństwa. Sam Sławiński z kolei zwraca uwagę, że asekurowanie się cudzysłowem może mieć dwie przyczyny: po pierwsze, bywa wynikiem niechęci bądź nawet lęku przed formułowaniem opinii i sądów w nadmiarze kategoriycznych, które mogą czynić konfrontację z innymi poglądami badawczymi tym ostrzejszą, im bardziej zdecydowanie, bez jakiegokolwiek cudzysłowu właśnie, dane opinie czy sądy były wyrażone – a nie zawsze ostrość konfrontacji przekłada się na jej produktywność, przy odpowiedniej kategoriczności ścierających się tez i antytez niemożliwe może się okazać osiągnięcie jakiegokolwiek konsensusu. Tak więc badacz kryjący się za cudzysłowem – powiada Sławiński – zupełnie jak Baumanowski tłumacz, jasno komunikuje, że miejsce zajmowane przez jego głos w polilogu dyskursów badawczych jest tylko specyficznym występowaniem gościnnym, że nie zajmuje on owego miejsca w sposób feudalnie nienaruszalny. Dalej, snuje swe rozważania autor *Tekstów i tekstów*, przywiązanie do cudzysłowu bywa wyrazem niechęci do bycia zamkniętym w sobie samym, do manifestowania swej niezależności od innych punktów widzenia. Ten, który nie cytuje, nie przywołuje, może się rysować jako ten, który nie słucha, który czuje się władny mówić już – tylko i aż – we własnym imieniu. Co oczywiście z jednej strony jest poświadczeniem przejścia w stan badawczej pełnoletności, z drugiej jednak – bywa mówieniem bez mała autystycznym.

Tłumacz Henryk Markiewicz, powtórzmy raz jeszcze, ze stanu, który prawodawca Janusz Sławiński chciałby postrzegać jako jednostkę chorobową, czyni zasadę, normę postępowania. I owszem – można potraktować to także i w ten sposób, że Markiewicza ogląd literatury staje się tym sposobem czymś na tyle pozbawionym idiomatycznego kośca, że uniemożliwiającym podjęcie polemiki; że typologizujące zaledwie oddawanie pola innym tekstom i metatekstom sprawia, iż niesłyszalny staje się jakikolwiek głos nadrzędnie skalający, z którym dałoby się nawiązać dialog. Niemniej jednak *Jeszcze dopowiedzenia* tak właśnie rozumieją namysł nad literaturą: jako skrzętność notowania, przywoływania, cytowania, parafrazowania i przytaczania, która ma starczyć za akt przeniesienia tego, co opisywane, w inną przestrzeń komunikacyjną, gdzie będzie to mogło być zrozumiane w sposób choć trochę inny.

⁵ Zob. J. Sławiński *Bez przydziału /VIII/*, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3, s. 187-188.

Roztrząsania i rozbiory

Z innego punktu widzenia, w innym metateoretycznym zwierciadle *jeszcze dopowiedzenia* mogą się okazać opowieścią, którą zrozumieć można przy użyciu narzędzi wypracowanych przez Harolda Blooma⁶. Wedle tego wiecznego *enfant terrible* współczesnego literaturoznawstwa – przypomnijmy dla porządku kwestie powszechnie znane – samoukształtowanie w pełni suwerennej podmiotowości piszącej może się dokonać jedynie przez symboliczne zabicie poprzedników, w akcie rytualnego pożarcia ojca. Efeb w drodze do ukonstytuowania siebie jako dojrzałej tożsamości przechodzi przez kolejne etapy, zwane przez autora *Mapy przekrzywień* zabiegami rewizyjnymi, które zamieniają wszelkie działanie pisarskie w próbę uporania się piszącego z innym literatury nie przez niego samego tworzonej, w radzenie sobie z owym przeklętym, ale też jedynym ruch tworzenia inicjującym, „lękiem przed wpływem”. W rzeczywistości literatury przetrwać mogą wyłącznie „silni poeci” (który to laur, przypomnijmy, przyznaje Bloom twórcom bynajmniej niekoniecznie poezją się parającym), czyli ci, którzy są w stanie zawłaszczyć w swój dyskurs jak najwięcej tego, co nim nie jest – i przez to wywalczyć sobie przestrzeń dość obszerną, by ten jeden głos mógł być najdonośniej słyszany.

W jakim jednak sensie można Henryka Markiewicza spróbować porównać do „silnego poety” Harolda Blooma? Zdaje się, że podstawą ewentualnej zbieżności byłaby strategia zachłannego zgoła zawłaszczania innych głosów (w tym przypadku nie literackich, a badawczych, krytycznoliterackich, teoretycznych), którego to zawłaszczenia stawką jest ustanowienie własnego podmiotu piszącego. Eklektyzm, do którego Markiewicz niejednokrotnie się w swojej karierze badawczej przyznawał, jest wszak manifestacją fundowania własnego sposobu aktywności pisarskiej niejako w sieci tego, co nietożsame, a co się dopiero w ostatnim geście (weryfikatorskim, interpretatorskim, typologizującym, klasyfikującym itp.) z sobą samym piszącym utożsamia. Dyskurs „silnego poety” Henryka Markiewicza wybrzmiewa – tyleż niedostrzegalny, co wyraźnie słyszalny – niejako na skrzętnie uporządkowanych gruzach dokonania „poetów słabych”, których wpływ został przez autora *jeszcze dopowiedzeń* przewalczony, przemianowany na własny głos. Oczywiście – Markiewicz nie zaciera tropionych przez siebie śladów, jest wszak (o czym mowa była w poprzednich akapitach) zarażony szczególnie mutacją „choroby cudzołóstwu” Sławińskiego, niemniej jednak gesty za-

⁶ Zob. H. Bloom *Lęk przed wpływem*; „Literatura na Świecie” 2003 nr 9-10 (numer monograficzny poświęcony Haroldowi Bloomowi); por. A. Lipszyc *Międzyzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Universitas, Kraków 2005. To akurat metaliterackie lustro podsunęte najnowszej książce Markiewicza wydawać się może szczególnie kontrowersyjne – zwłaszcza że otaczają je w niniejszym szkicu konteksty wskazujące raczej na chowanie się dyskursu *jeszcze dopowiedzeń* za innymi głosami niż na agresywne wywalczanie sobie przezeń własnej przestrzeni. Wydaje się wszakże, że również Blooma metoda fundowania pisarskiego języka wyłącznie w drodze konfrontacji z tym, co inne, jest czymś – przy odpowiednim przykrojeniu – nie aż tak odległym od strategii Henryka Markiewicza.

właszczenia, pozorowanego chowania się za innymi koncepcjami literaturoznawczymi są u niego aż nadto widoczne.

Lub też – pozwólmy sobie na czwartą już, równie (nie)uprawnioną jak poprzednie, kontekstualizację tego, jaki sposób myślenia literatury wyłania się z kart *jeszcze dopowiedzeń* – refleksja literaturoznawcza Markiewicza rysuje się jako specyficzna odmiana myśli słabej, po trosze tak, jak rozumiał ją Gianni Vattimo⁷. Oczywiście, znowu (jak było to w przypadku Zygmunta Baumana) odrzucić musimy ten ostatecznie afirmatywny stosunek, jaki włoski filozof ma do radykalnie spluralizowanej rzeczywistości społeczno-intelektualnej postmodernizmu, a co za tym idzie – do retorycznego jedynie charakteru prawdy, do nietzscheańskiego z ducha zastępowania prawdy jej interpretacją. Henryk Markiewicz – o czym wielokrotnie już w szkicu tym była mowa – żywi przekonanie, że prawda literatury i prawda o literaturze w najrozmaitszych ich zapośredniczeniach, jest ostatecznie dostępna: już to oświeconemu zdrowemu rozsądkowi, już to w niepomiernej skomplikowanej, rozmienionej na niezliczone procedury pozytywnej weryfikacji drodze docierania do *eidos* tego, co literackie. Niemniej jednak wówczas, gdy autor *Końca nowoczesności* pisze o poznawaniu jako powściągliwym w swych fundatorskich i prawodawczych roszczeniach *p r z y j m o w a n i u* do *w i a d o m o ś c i*, gdy wskazuje, że rozumienie jest z gruntu hermeneutycznym, rezygnującym z wszelkiego przedustawnego absolutyzmu otwieraniem się na inność, gdy opisuje prawdziwość jako swego rodzaju pasożyta, nie tyle *wy-*, co *p r z e - t w a r z a j ą c e g o*, dającego (się) poznać wyłącznie poprzez przeniesienie w inną przestrzeń komunikacyjną – zdaje się to nie aż tak odległe od zamyśłu Henryka Markiewicza. Czyż nie jest bowiem tak, iż ten tak trudny do uchwycenia podmiot piszący *jeszcze dopowiedzenia* wchodzący w rolę tłumacza, który nie stanowi prawdy, a jedynie pozwala ją odkryć, podsuwając niezliczone cytaty, parafrazy, przywołania – czyż nie jawi się on jako ktoś manifestacyjnie wręcz osłabiony wobec przedmiotu swojej refleksji? Osłabiony tak dalece, że – ostentacyjnie jednak wyrzekając się pokusy, którą demaskatorsko podsuwa nowoczesnej tożsamości Harold Bloom: pokusy symbolicznego pożarcia wszelkich swych antenatów i antecedenencji – doprowadza do ostatecznego rozproszenia własnego idiomu pisarskiego, do sytuacji, w której bardzo wyraźnie na pozór obecnego w swym piśmie Henryka Markiewicza niezwykle trudno jest na Henryku Markiewiczem przychwycić. To prawda, wierzy on w niezbywalne istnienie sensu tego, co literackie, która to wiara zdaje się nader mocno osadzać go w poznawczym bycie – co nie zmienia faktu, że w ocenie ostatecznej możliwości łatwego dotarcia do owego sensu daleko mu do postawy tryumfatorskiej, znacznie bliżej zaś do wielorako motywowanego sceptycyzmu.

⁷ Zob. G. Vattimo *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma, A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2003 nr 5; por. B. Stelmaszczyk *Gianni Vattimo, M. Popiel Włoskie drogi postmodernizmu. Gianni Vattimo*, „Teksty Drugie” 1996 nr 1.

III

Wszystkie wyżej wspomniane uwikłania (jak również mnogość tych pominiętych), wszelkie możliwe (i możliwe nieco mniej) próby znalezienia dla dyskursu Henryka Markiewicza jakiegoś innego niż on sam teoretycznego oświecenia przypominają poszukiwanie zwierciadła, w którym dyskurs ów mógłby się odbić. A że odbijać się nie chce, aż prosi się więc o nazwanie go zgoła u p i o r n y m: wszak nie od dziś wiadomo, że wampira rozpoznaje się między innymi po tym, iż powierzchnia lustrzana nie chce naznaczyć się jego reprezentacją... I zaiste, mierzenie się recenzenta z tym – i jakimkolwiek innym – dziełem autora *Pozytywizmu* przypomina próbę przygwożdżenia interpretacyjnym osinowym kołkiem jakiegoś bytu skrajnie niepochwytanego. Zawsze bowiem, niezależnie od tego, czy *jeszcze dopowiedzenia* egzorcyzmowane będą Baumanem, Vattimo, Bloomem czy Sławińskim, pozostaną one czymś, co rozplywa się w powietrzu. A przecież owo rozplywające się Markiewicza czytanie literatury osadza się na widnokręgu smugami równie wyraźnymi co na nieboskłonach malowanych przez Edvarda Muncha. I to właśnie jest podstawowy paradoks tego pisarstwa: z jednej strony iście monumentalna kategoryczność rozpoznań, ostentacyjność poznawczych deklaracji, dogmatyczność (choć rzadko formułowana wprost) odwoływania się do zdrowego rozsądku, czyniącego tą czy inną konstatację nieusuwalnie słuszną – z drugiej, teoretyczna autoasekuracja, zasłona dymna trudnych do ogarnięcia w swej ilości i rozległości kontekstów, szermiercze parady i gardy niezgłębionej erudycji, uporczywe zacieranie śladów pozostawionych przez własny dyskurs. A zatem – u p i o r n o ś ć właśnie: bytowanie na granicy między dwoma jak najradzykalniej nieprzywiedlnymi sposobami istnienia. Pomiędzy – co oczywiste i obszerniej nieco powyżej omówione – eklektycznością, a – czym? Optyką eklezjasty.

Eklezjasty, czyli – z jednej strony – kogoś, kto przemawia na zgromadzeniu, kto wchodzi w rolę kaznodziei nauczającego swój lud, z drugiej, kogoś, kto woła „biada”. Oczywiście, drugie rozumienie bycia eklezjastą ma swoje nader poważne ograniczenia: jest utożsamieniem skrajnie dobrodusznym, płynącym z faktu, że jedynym trwale obecnym w dyskursie kultury zachodniej eklezjastą jest biblijny Kohelet obwieszczający marność wszystkiego. Czy takim właśnie – biadającym – eklezjastą jest Henryk Markiewicz? Ostrożniej rzecz ujmując, należałoby powiedzieć: bywa. Szkice takie jak *jeszcze raz o poetyce, teorii literatury i interpretacji*, *O antropologii literackiej – z umiarem*, *Pytania do kulturowych teoretyków literatury*, *Czego nie rozumiem w „Traktacie moralnym”*?, *Odpowiedź miłoszologom* naznaczone są niejaką niechęcią do omawianych w nich zjawisk, do pewnych nowych prądów bądź ujęć we współczesnym literaturoznawstwie. Oczywiście, niechęć Markiewicza ma tu wymiar nade wszystko poznawczy – kulturowa bądź antropologicznie nacechowana teoria literatury wydają mu się konstruktami intelektualnymi nie dość mocno zamocowanymi w pewnym apriorycznie przez autora *Przygód dzieł literackich* przyjmowanym za obowiązujący porządek epistemologiczny – niemniej jednak nie można oprzeć się wrażeniu, że niekiedy krytyczne uwagi choćby o strukturze

poematu Czesława Miłosza wykraczają poza granice zdrowego sceptycyzmu. Ale – raz jeszcze podkreślmy – takim biadającym literaturoznawczym eklezjastą Henryk Markiewicz bywa; i zawsze jest to bywanie co najwyżej gościnne, z którego powraca się do oswojonej przestrzeni pozytywno-oświeconego optymizmu, wiary w możliwości poznawania literatury – i literaturą.

Znacznie częściej nestor polskiego literaturoznawstwa jest eklezjastą w tym sensie bardziej ogólnym – czyli kimś, kto mając do powiedzenia rzeczy o znaczeniu najwyższym, przemawia do swego ludu. I zaiste, głosi on wówczas słowa, które „pełne są mocy”⁸. Z nieprzebranych okrucich wiedzy, z bibliograficznych nawarstwień, z uporu we własnym dążeniu do tego, co stanowi istotę literatury i literackości, Henryk Markiewicz wznosi jakąś nieogarnialną – nieogarnialną także dla tego, że w książce, będącej zbiorem tekstów dość rozmaitych, dostajemy prawo dostępu jedynie do pewnych wycinków większej, być może niemożliwej do ukończenia całości, co sprawia, że ma się ochotę nazwać *Jeszcze dopowiedzenia* swoistym *work in progress* – budowlę, jakiś kolejny wariant Biblioteki Babel ze słynnego opowiadania Jorge Luisa Borgesa, której rozmiar musi imponować. I to niezależnie od tego, czy podziela się sposób myślenia Henryka Markiewicza o literaturze, teorii i czytaniu, czy nie – jest to bowiem sposób w pełni, w całej swej eklezjastycznej eklektyczności, suwerenny. Dlatego też – w poczuciu usprawiedliwionego recenzenckiego niespełnienia (bo być może cały ten szkic był próbą legitymizującego opowiedzenia pewnej niemożności) – trzeba będzie zakończyć parafrazą słów, które padają (s. 417) w tekście laudacji, jaką Henryk Markiewicz wygłosił z okazji nadania Tadeuszowi Różewiczowi doktoratu honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego, a które kończą *Jeszcze dopowiedzenia*: słyszymy cię, Profesorze. I dziękujemy.

Przemysław ROJEK

⁸ Ten cytat z Ewangelii św. Łukasza (Łk 4, 32), który posłużył jako tytuł jednej z książek Northope’a Frye’a, Michał Paweł Markowski odnosi do charakteru, znaczenia i odbioru pisarstwa samego autora *Anatomy of criticism* (zob. M.P. Markowski *Northop Frye: literatura jako objawienie*, wstęp do: N. Frye *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Homini, Bydgoszcz 1998, s. 11); poczynienie tego samego zabiegu w odniesieniu do Henryka Markiewicza nie będzie, jak wolno wierzyć, zbytnim nadużyciem.

Roztrząsania i rozbiory

Abstract

Przemysław ROJEK

The Eclectic, the Ecclesiastes

Review: Henryk Markiewicz *Jeszcze dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009

Beckett pod bezpiecznikiem modernistycznych doktryn, czyli doskonały model podmiotu nowoczesnego

Gdyby szukać opisu specyfiki nowoczesnego doświadczenia w obszarze polskiego lub przyswojonego polszczyźnie dyskursu literaturoznawczego do dyspozycji można mieć wiele obszernych opracowań tematu. Byłby to między innymi IBL-owski cykl *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej* (np. t. 87, 88), kilkaset pozycji z takich serii, jak *Horyzonty Nowoczesności*, *Modernizm w Polsce*, *Terminus*, *Nowoczesna Myśl Teatralna*, *Dramat Współczesny*, *Terytoria Teatru*, *Seria Teatru Dramatycznego*, *Interpretacje Dramatu*, *Seria Idee Krytyki Politycznej* czy *Hermeneia*. Dodajmy do tego kilka ostatnich książek Michała Pawła Markowskiego (np. *Polska literatura nowoczesna*), liczne tomy oraz przekłady pod redakcją Anny Zeidler-Janiszewskiej, Ryszarda Nycza i wiele innych, wciąż przybywających prac, które ośwoiły już praktykę swobodnego przechodzenia od Wyspiańskiego, Leśmiana i Witkacego do Kantora czy Maślowskiej w celu opisanía wyłaniających się wciąż nowych kształtów literacko lub teatralnie udostępnionej nowoczesnej podmiotowości.

Przy mnogości prac na temat szeroko rozumianego modernizmu dotąd nie mieliśmy jednak rozległej monografii pojedynczego, osobowego i podmiotowego doświadczenia nowoczesności, które w dodatku można byłoby uznać za pełny i paradygmatyczny zestaw właściwości tego, co jest w najwyższym stopniu nowoczesne i tylko jako nowoczesne objawiać się pragnie. *Literatura świadomości* Jakuba Momry¹ wydaje się takim właśnie, szczególnym ujęciem wielu uogólnionych bądź

¹ J. Momro *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Universitas, Kraków 2010, s. 540.

Roztrząsania i rozbiory

rozproszonych obrazów nowoczesności. Rekonstruuje bowiem świadomość nowoczesności rodzącą się i utrwaloną w postaci kolejnych tekstów artystycznych, zapisków, korespondencji i notatek pojedynczego Ja, pojedynczej świadomości twórczej. W dodatku świadomości niekwestionowanie wybitnej, bowiem praca dotyczy Samuela Becketta (podtytuł książki brzmi: *Samuel Beckett – podmiot – negatywność*).

Przy czym książka Jakuba Momry na tle polskich badań nad literaturą nowoczesności nie stara się prezentować jako osobna, szczególnie nowatorska propozycja badawcza. Nie było to bynajmniej celem autora. Autor nie proponuje wizji literatury i samej nowoczesności w kategoriach dotąd niedostępnych, nieznanych, rzadkich czy interpretacyjnie niepraktykowanych. Jego książka jest przede wszystkim opracowaniem bardzo rzetelnym, spójnie komentującym pisarstwo autora *Molloya* oraz liczne jego komentarze (także dotąd nietłumaczone na język polski), co czyni z niej swoistą encyklopedię świadomości Samuela Becketta, a zarazem świadomości *par excellence* modernistycznej.

Należy na wstępie zauważyć, że *Literatura świadomości* będzie lekturą atrakcyjną nie tylko dla uniwersyteckich filologów. Po pierwsze dlatego, że autor nie ogranicza swoich zainteresowań do wąsko ujętych rozpoznń estetycznych, bezpiecznie lokujących badane zjawisko w jednej z szufladek gatunkowości. Proza, poezja, zapiski dziennikowe, dramaty i korespondencja tworzą tutaj zestaw odniesień, które jako ślady pozostawione przez twórczy podmiot Momro próbuje osadzić i zrozumieć w biograficzno-kulturowym kontekście. Dzieło Samuela Becketta jest dla młodego badacza spłotem wielu podmiotowych zjawisk sytuujących się na pograniczu świadomości i języka. Badacz je porządkuje w toku namysłu nad ich specyfiką, procesualnością, zależnością od literackich poprzedników, kultury i przemian społecznych. Kierunek refleksji wyznacza proces dojrzewania pisarza. Dodajmy, że Momro rozpoczyna interpretacje tekstów Becketta od wiersza, który 24-letni autor wysłał na konkurs poświęcony Kartezjuszowi, a kończy książkę omówieniem tekstu *Jak to powiedzieć?*, napisanego przez poetę tuż przed śmiercią. Dramat, proza, poezja, listy, świadectwa i wspomnienia budują przestrzeń, w której geniusz Becketta z wolna odsłania swą nieprawdopodobnie rozległą siatkę kulturowych, symbolicznych, głęboko filozoficznych uwikłań. Śledzenie tych połączeń, pozwalających na odkrywanie ścieżek samopoznania nowoczesnego podmiotu staje się dla Momry (i czytelnika) zajmującym zadaniem. Przypomina ono wędrówkę przez świadomość współczesności, która prowadzi po swoistym kręgu, który można by opisać jako ruch stąd i z powrotem, czyli... znikąd donikąd. Tak zresztą, w rozdziale poświęconym Kartezjańsko/Derridiańskim wątkom w myśleniu Becketta, Momro określa aporię poznawczą wpisaną w ruch i kondycję nowoczesnego podmiotu (badacz ilustruje to przywołując fragment z *neither*, s. 73): „z nieprzeniknionego siebie do nieprzeniknionego nie-siebie”.

Podkreślana wielokrotnie nieufność Becketta wobec możliwości wyjścia świadomości poza obszar własnej immanencji powoduje, że owo „uporczywe pilnowanie własnej negatywności” prowadzi badacza do wskazania na logocentryzm, jako pod-

stawę dla budowania, bardzo nietrwałego, poczucia nowoczesnego Ja. Dlatego w centrum uwagi, jak przystało na wzorowego badacza nowoczesności, Momro umieszcza język, a właściwie jego możliwości i granice wyrazu. Foucault i Agamben, Nancy i Blanchot, Derrida i Lévinas, Kristeva, Deleuze i Badiou, często cytowani z tekstów nietłumaczonych na język polski, pomagają wyznaczać kolejne aspekty nowoczesnego podmiotu. Przy czym osoba Becketta, jego rozwój i kolejne dzieła zawsze znajdują się w centrum osadzonego w filozoficznych kontekstach dyskursu o tym, jak podmiot sam siebie rozumie i opisuje. Warto zauważyć, że kolejne spostrzeżenia dotyczące sposobu, w jaki nowoczesne Ja odślania siebie, siebie formuje i rozpoznaje w procesie pisania lub redefiniowania swej obecności (lub zaledwie obecności śladowej) nie tyle są wyprowadzane wprost z dzieł Becketta, co z fascynującego dialogu, jaki Momro uruchamia pomiędzy dziełami pisarza a kluczowymi dla XX wieku filozofiami, estetykami, koncepcjami języka czy podmiotowości (z erudycją i znawstwem są wielokrotnie przywoływani m.in. Hegel, Nietzsche, Horkheimer i Adorno, Kierkegaard, Schopenhauer, Jung, Heidegger, Foucault, Benjamin, de Man, Cioran, Poulet). Metoda jest bardzo skuteczna, ponadto konsekwentnie pogłębia problematykę całej książki, która bynajmniej nie jest wyłącznie monografią Becketta, a raczej, jak tytuł wskazuje, rekonstrukcją specyficznego modelu, który na przykładzie dzieła Becketta Momro nazwał „literaturą świadomości”.

Przy czym dodajmy, iż w tym rozległym dialogu Becketta z dostępną mu kulturą jest ustawiona stała granica, za którą dyskurs badacza wychylać się nie chce. Granicę tę wyznacza kres poszukiwania obecności podmiotu, nakazujący w tekście dostrzegać tylko jego negatywne ślady. Gest artystyczny Becketta jest więc odślaniany jako kolejne próby przekraczania wiedzy o tym, co człowiek o sobie wiedzieć może, z tym, że gest z góry skażony solipsystyczną, po części wynikającą z założonej struktury języka, samotnością.

I jakkolwiek książka, będąc bardzo obszerną rozprawą, mogłaby przytłaczać wielością filozoficznych ujęć i przytoczeń, pozwala czytać kolejne części lekko, przyjemnie przechodząc do kolejnych, filozoficznie i antropologicznie pogłębiających spostrzeżeń. Dzieje się tak dlatego, że praca Momry, choć wybitnie naukowa, osadzona jest jednak na planie rozległego eseju, i także tytuły noszą jej kolejne rozdziały i podrozdziały. Dla zaciekawienia potencjalnego czytelnika i naocznego zrekonstruowania ścieżki dyskursu badacza przytoczmy ich większą część:

Podmiot jako rozdarcie, Retoryka niemożliwości, Podmiot słuchający, Kartezjańskie demony. Świadomość w (o)błędzie, Konieczność patrzenia, konieczność mówienia, Widzieć się, Kontemplacja pustki, Choroba Czasu, Bolesne przyzwyczajenie, Asystować własnej nieobecności, Solipsyzm i autonomia narracji, Fascynacja i dobrowolna śmierć podmiotu, Odmienność nocy, Wola myślenia i „upadek w czas”, Konieczność „zamilknięcia”, Szaleństwo wyjścia, Czas, lęk i mowa, Uporczywy ślad we wnętrzu ciszy, Głos i nie-mowa, Śmiercionośne początki, Świadomość i „zagłada głosu”, Ontologia dźwięku, Scena życia, scena świadomości, Między bezimiennym a nienazywalnym, Podmiot, który znika, Gest śmierci, Uwężenie w języku, Długie godziny ciemności, Podmiot w stanie kryzysu, Wobec zdarzenia, Geneza zdarzenia. Między powtórzeniem a różni-

Roztrząsania i rozbiory

ccą, Język – bezcielesna materialność, Zdarzenie absolutne, zdarzenie niemożliwe, Śmiech i niewyraźne, Rzeczywistość Ust, Poza obecnością, Iluminacja twarzy, Wybuch poematu, Synkopa czasu, Nicość i gra, Teologia odwrócona, Oblędny moment, Mowa cierpienia, Marzenie o stabilności, Poezja nieobecności, Sens jako baśń, Miejsce wyobraźni, Poza władzą wzroku, czyli obecność nieobecności, W rytmie śmierci, Istnienie jako korekta, Realne – między jasnością i ciemnością, Kryzys przedstawienia – od intencji do pracy opisywania, Nieruchomo jako Neutrum, Dźwięk, który ma nadejść, „JAK TO POWIEDZIEĆ?”...

Nietrudno zauważyć, że jest to niemal pełny zestaw modnych obecnie mott i frazeologizmów, ważnych, funkcjonalnych i wciąż powracających w większości publikacji z pogranicza eseistyki, krytyki i uniwersyteckiej humanistyki. Są to, trzeba przyznać, udane i niemal literackie metafory, coraz częściej używane (i nadużywane) przez literaturoznawców zajmujących się XX wiekiem z perspektywy późnej nowoczesności. Przyglądając się strukturze książki, można by powiedzieć, że w obrazowaniu oraz ekspresji literaturoznawca (nie pierwszy i nie ostatni) pozazdrościł poecie, co więcej, celowo uruchomił dwa języki jednocześnie: pisząc pracę naukową, miał ambicję oddziaływać nie tylko racjonalnie, ale estetycznie i emocjonalnie. Nie byłoby w tym nic niewłaściwego, gdyby badacz dostrzegł ograniczenia metody i tak ustawionego własnego języka. Pisząc literaturę o literaturze, łatwo niestety ulec złudzeniu obiektywności fundowanej przez przyleganie języka opisu do języka opisywanego, łatwo dać się ponieść metaforyce rozwijanej z wnętrza wielkiej metafory interpretowanego mistrza. Krótko mówiąc, łatwo uznać paradygmat myślowy Becketta za ostateczną i jedyną przestrzeń znaczeń, tylko w niej osadzając swój dyskurs, zaledwie metaforyzując wyjściowe znaczenia. Jeśli taki właśnie był cel książki, zresztą z maestrią zrealizowany, gdzie tkwi pułapka?

Wydaje się, że w siołocie, bo naukowo rozpisany Beckettowski solipsyzm, który mimo językowej ekspresji Momry oraz podmiotowych, ontologicznych i poetologicznych dyskusji, wytwarza wrażenie poznawczego dreptania w miejscu. W miejscu zbyt wyraźnie określonym przez powszechną już wiedzę o niewydolności języka wobec „wyrażalności niewyraźnego” czy dookreślania tak podejrzanej kategorii, jak podmiot. Od problematyki ciała, gestu, ust, mówienia, oralności nie wychodzimy poza obręb tych aporetycznych wskazań, co zarazem może być postrzegane jako dokładne omówienie modernistycznych metafizyk i granic języka nowoczesności, ale i można owo przywiązanie do wyjściowego paradygmatu zobaczyć jako zbyt mocne ideologiczne założenie, które celowo ogranicza zakres badań i epistemologię. Przekładanie znanych założeń modernizmu na upoetyzowane, dyskursywne dramatyzowanie na temat niemożności poznania miejscami może się wydawać raczej ćwiczeniem stylistycznym niż poszerzaniem wiedzy o Beckettie i granicach poznania.

Nadmierna i uparcie pilnowana, celowa wierność nowoczesnej metafizyce, mieszczącej się, jak zaznacza badacz, w kategoriach *Języka modernizmu* Ryszarda Nycza, ujawnia się tam, gdzie Momro zatrzymuje się na refleksji o świadomości zapośredniczanej przez język. Inne sposoby funkcjonowania podmiotu bądź marginalizuje albo też odrzuca, cierpliwie tworząc zestaw interpretacyjnych hipotez,

które nie pozwalają opuścić zarysowanego uprzednio nowoczesnego horyzontu. Co z tego wynika? Próba konsekwentnego uszczelniania (na każdej z prawie 500 stron) spójności dyskursu, zawieszonego tuż ponad straszną i niewyraźną dla zwolennika logocentryzmu pustką. Przytoczmy jeden z komentarzy Momro, który w książce, przy okazji różnych fragmentów tekstów Becketta dziesiątki razy, choć za każdym razem w nieco innych słowach, parafrazuje to samo teoretyczno-metafizyczne przeświadczenie: „Intuicyjnie wyczuwalna granica wyrażalności rozprasa się na koniec w doświadczeniu negatywności, dla którego Usta nie znajdują jakiegokolwiek słowa” (s. 344). Problem niemożności ustanowienia przez subiektywność siebie jako autonomicznego podmiotu Momro omawia także m.in. na przykładzie *Oddechu*. I jak każda interpretacja w tej książce, tak i ta zamierza do stwierdzenia, że „życie może być jedynie świadomością życia”, nie zaś „nieskazitelnym językowym zapośredniczeniem, fizjologicznym i milczącym trwaniem, pełnią sensu czy ugruntowaną obecnością, którą w sposób oczywisty można byłoby traktować jako formę istnienia jednostkowości” (s. 263). Można od razu zapytać, dlaczego tak szybko interpretator domyka dyskurs ostatecznym wnioskiem? Tam, gdzie Momro poza granicami znaczeń języka, w sferze anonimowej śmierci, we wnętrzu ciszy widzi nicość, można by wszakże zobaczyć furtkę prowadzącą do innej ontologii podmiotu i epistemologii, innej, bo już nie nowoczesnej. Epistemologii ujawniającej swą moc po symbolicznej śmierci znaczeń i po zaniku pamięci dyskursu. Jednak autor *Literatury świadomości* jest tutaj konsekwentnym modernistą i wie, że dla zachowania koncepcji książki nie przystoi mu wychodzić poza rekonstruowaną świadomość interpretowanego mistrza. Wierny Beckettowi usiłuje zapomnieć o innych językach. Szkoda. Choć taka postawa, traktowana jako celowy zabieg badawczy, obrysowujący projekt świadomości siebie wyłaniający się z literatury Becketta, może być także i walorem.

Warto więc postawić pytanie, czy aby na pewno tak skonstruowany wywód może uchodzić za encyklopedię podmiotowości modernistycznej. Bardzo ściśle osadzenie dyskursu w granicach tezy o tym, czym jest język, jakie są jego wymiary i możliwości opisu ludzkiej rzeczywistości powodują, że ilekroć Momro próbuje powiedzieć coś o granicach ludzkiego doświadczenia, natyka się na pojęcie śmierci, przepaści, milczenia, niewyraźności. Czyli przywołuje cały katalog aporetycznych kategorii ze słownika językoznawców, badaczy i filozofów modernizmu. A przecież jego obszerny naukowy poemat (książka liczy prawie 500 stron) o niewystarczalności języka wobec ludzkiego doświadczenia, podmiotu i ciała, w planie filozoficznym można by streścić jednym prostym stwierdzeniem: wspomniane aporie i (pozorne?) dramaty funduje milcząco przyjęta teza o de Saussure'owskiej koncepcji języka i (omawiane w pierwszym rozdziale) „kartezjańskie demony”. Póki trzymamy się dualistycznej wizji języka i wiernie podążamy za francuskimi dziezdicami tej koncepcji, dopóty dzieło Becketta opisujemy w kategoriach tak widzianego dyskursu. Wówczas, póki starczy modalności myśli i słownictwa, można ubolewać nad nicością odsłaniającą się poniżej mowy, znaku i wszelkiego aktu świadomości. I takżę Momro pracowicie przywołuje liczne konteksty, różnicując

Roztrząsania i rozbiory

niemal w sposób Derridiański, w nieskończoność, kolejne oblicza nicości. Talent pisarski i sprawność językowa interpretatora to wówczas woda na młyn niekończących się, uwodzicielskich łańcuchów różnic, czyli uwolnionej po granice konceptualności semiozy.

Niemniej w ujęciu Momry koncepcje Blanchota (s. 122 i nast.), pozostające w ścisłym związku z interpretacją tekstów Becketta, są subtelnie przyswojonym polszczyźnie stylem myślenia o kontekstach nowoczesnego pisania i sensowności tworzenia literatury. Omawiany brak punktowej tożsamości dzieła i czytelnika, brak pozytywnego pojęcia niezapśredniczonej obecności wskazuje równocześnie na kryzys dyskursu literaturoznawczego z lat 60. oraz na kryzys reguł modernistycznego pisania w ogóle. Za Blanchotem badacz ciekawie rozwija tezy o Beckettowskim sięganiu w nicość, negatywnych epifaniach, granicach nazywanego, objawianiu neutralnego języka dostępnego podmiotowi w pozajęzykowym fantazmacie. Podobnie solipsyzm Molloya i jego bezzczasowy dramat zamknięcia w przestrzeni swego ja i języka – to na wiele sposobów rozgrywany temat, który nie nuży, bowiem jest omawiany z pomocą błyskotliwych cytatów i tyleż poetyckich dopowiedzeń. O tym, że łatwo jest się zanurzyć w tak uwodzicielskim kształcie wywodu, wystarczy przypomnieć przywołane wcześniej tytuły podrzdziałów *Literatury świadomości*. Słowem, Momro obserwuje Beckettowski dramat pisania/bycia z najwyższą atencją i w napięciu sekunduje kolejnym gestom pisarza, aż po kres „marzenia o stabilności”.

Książka nosi piętno próby napisania o najbardziej fundamentalnych sprawach, czyli o tym, o czym, jak pisze autor, w ostatecznym rozrachunku Beckettowi i innym wybitnym twórcom nowoczesności napisać się nie udało. Jest pisaniem o niemożności napisania siebie, bowiem *Literatura świadomości* zawiera się w projekcie oczywistości niemożności dotknięcia ciała i życia przez słowo i oddech. Wskazuje na literaturę jako znaczenie miejsca podmiotu, który i tak swego miejsca i sposobu obecności wyrazić nie zdoła. Logika tego wywodu jest pełna trudnych paradoksów, choć poetycka i piękna. Byłaby bardziej przekonująca, gdyby co kilkadziesiąt stron nie negowała jej inna logika, pozytywnie spełnionego pragnienia obecności. Jego ślad jest widoczny choćby w opisie wynurzania się z nicości języka i uchwytywania wysp pewniejszego doświadczenia, gdy śmiech i ciało złączone są w jedno w „momencie nieznaczącym” (Nancy). Nie do końca więc przekonuje rozpoznanie Becketta na setki gestów sięgania w nicość, w obszar samonegacji, wprost w negatywne konstrukty nowoczesności, gdy ów pracowicie wznoszony gmach nicości zdaje się ledwie wytrzymywać napór (dobywającego się co kilkadziesiąt stron ze szczelin dyskursu Momry) światła niekwestionowanej *obecności*.

Na koniec należy odnotować jeszcze jedną, szczególną właściwość *Literatury świadomości*. Jest to jej odporność na przenoszenie problematyki Beckettowskiej wprost w nasze czasy i np. w ponowoczesne dyskursy literaturoznawcze. Cenna to cecha, bowiem coraz częściej słyszy się przestrogi przed „wczytywaniem” w wielkie klasyczne dzieła współczesnych, modnych tendencji teoretycznych i estetycznych. Jakub Momro z godnym uznania efektem ustrzegł się tej pokusy. Dostali-

Pieniążek Beckett pod bezpiecznikiem modernistycznych doktryn...

śmy wielowymiarowy portret świadomości nowoczesnej. Czy jednak nie było warto zadać jej pytań, na które dziś można by się spodziewać innych niż modernistyczne odpowiedzi? Przecież przy lekkim zdystansowaniu się wobec paradygmatu dominującego w książce, łatwo można zauważyć zarys tych odpowiedzi. Jedną z nich jest sposób, w jaki niemal perfekcyjnie opanowana przez Momrę retoryka nowoczesności sama obnaża się w swoim tańcu figur i logiki zbudowanej na fundamencie de Saussure'owskiej koncepcji języka i Kartezjańskiej koncepcji świata. Warto więc dać się pochłonać owym meandrom duszy *modern*, by zobaczyć, jak estetyka francuska sprzed pół wieku, doprawiona heideggeryzmem i Adornem szybko pokazuje swoje dno. W tym sensie rację miał Martin Esslin, gdy pisał, iż Beckett był „koniec końców, bardzo prostym autorem”. Jednak, aby się dowiedzieć dlaczego, i aby móc tak stwierdzić, trzeba przeczytać książkę Jakuba Momry, a przynajmniej część z setek beckettowskich (i nie tylko) opracowań, które z nadzwyczajną trafnością przytoczył.

Marek PIENIAŻEK

Abstract

Marek PIENIAŻEK
Pedagogical University of Cracov

Beckett under the safety device of Modernist doctrines, or a perfect model of modern subject

Review: Jakub Momro *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Universitas, Kraków 2010

Sen o Księdze

Książka Bartosza Małczyńskiego *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*¹ wpisuje się w coraz dłuższą listę opracowań późniejszej twórczości poetyckiej Karpowicza. To kolejna ważna praca pozwalająca spojrzeć na poetę z krytycznego dystansu. Zaproponowane przez Małczyńskiego interpretacje należą, moim zdaniem, do ciekawszych w ostatnim czasie odczytań projektu sygnowanego nazwiskiem Karpowicza. Interpretacje solidne, będące efektem uważnej lektury tekstów źródłowych i bodaj wszystkich, a z pewnością prawie wszystkich prac z zakresu studiów Karpowiczowskich. Rzecz godna lektury i przemyślenia.

Do słów „wpisuje się” należałoby dodać ważne, a może nawet niezbędne zastrzeżenie: istotnym elementem pracy krytycznej towarzyszącej pisarstwu Karpowicza powinien być – i Małczyński doskonale zdaje sobie i innym z tego sprawę – gest tyleż wpisania, co, by tak rzec, „wypisania” bądź wyprowadzenia strategii interpretacyjnej. Jednym z najważniejszych momentów dobrze pomyślanego, krytycznoliterackiego „kwestionariusza Karpowiczowskiego” (frazę zapożyczam od tytułu wiersza Zbigniewa Macheja) jest moment bezwzględного, bezwarunkowego otwarcia, wobec którego wszelkie uporządkowane i nazbyt konwencjonalne odczytania po prostu tracą sens, a w najlepszym razie okazują się mało kompatybilne z samymi poematami.

Wymaganie to może się wydać paradoksalne. Czyż sam Karpowicz nie miał obsesji na punkcie układów jak najbardziej skomplikowanych, ale jednak zamkniętych? Nie sądzę przecież, byśmy mieli tu do czynienia z paradoksem. Najbardziej charakterystyczną rzeczą w poezji Pana Tymoteusza jest rozziew pomiędzy dąże-

¹ B. Małczyński *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Universitas, Kraków 2010.

niem do stworzenia w pełni racjonalnego, świadomego siebie uniwersum poetyckiego, a niemożnością oparcia się pokusie otwierania kolejnych szufladek, tworzenia nowych partycji i odkrywania coraz to nowych poziomów i kontekstów, które sprawiają, że Dzieło daje się odczytać na nowo, w zupełnie odmiennej konstelacji krytycznej. Stąd właśnie potrzeba takiego języka krytycznego, który byłby w stanie nadażyć za poezją i oddać sprawiedliwość wszystkim jej niuansom i niespodziewanym zwrotom. Innymi słowy, do pisania o Karpowiczu trzeba podejść nie tylko bez uprzedzeń, ale i będąc gotowym na zerwanie z klasycznym językiem hermeneutycznym.

Rozprawa Małczyńskiego poświęcona jest dziełu, które właściwie nie istnieje: projektowanemu i pisanemu od początku lat 70. XX wieku poematowi *Rozwiązywanie przestrzeni*. Status utworu jest kuriozalny i z trudem znajduję odpowiedniki w dwudziestowiecznej literaturze europejskiej (Mallarmé? Pound? Jabès?). Chyba najprościej odwołać się tutaj do mitu Księgi – niemożliwej, idealnej, zawierającej w sobie całość ludzkiego doświadczenia i będącej dokładnym odwzorowaniem świata. Po wydaniu poematu *Odwrócone światło* (1972), który można czytać jako próbę takiej Księgi, Karpowicz jednocześnie zamilkł i – o czym świadczą jego późniejsze wypowiedzi oraz fragmenty tekstów – rozpoczął pracę nad poetyckim tekstem, w którym poeta postanowił zmierzyć się z, jak to sam określił, „najdalszą próbą holistycznego widzenia rzeczywistości” (s. 19).

Czy można równocześnie milczeć i tworzyć dzieło? W przypadku Karpowicza taki splot języka i niemożności języka okazał się nieunikniony. Właściwie cała twórczość tego poety zmierzała ku odkryciu obszaru wielkiej ciszy we wnętrzu języka. Stąd tak częste u niego wypowiedzi o porażce i niemożliwości skończenia dzieła. Rzecz w tym, że to dzieło nie mogło zostać ukończone. Jego podstawową współrzedną pozostawała zasadnicza i nieusuwalna sprzeczność pomiędzy wypowiedzią i niedającą się wyartykułować intencją.

Książka Małczyńskiego jest wyczerpującym opisem takiej właśnie Karpowiczowskiej „Księgi niemożliwej”. Dzieła, które było równocześnie konstruowane, rekonstruowane i dekonstruowane, i to zarówno na poziomie poszczególnych tekstów (większość z nich znalazła się w wydany w 1999 roku wyborze *Śloje zadrzewne*), jak i towarzyszących im wypowiedzi i intencji autorskich. Wydawałoby się, że ogarnięcie tak wielorakiej i skomplikowanej materii jest równie niemożliwe, co doprowadzenie do końca Księgi. Sądzę jednak, że autorowi w dużej mierze to się udało. Otrzymaliśmy prawdziwą *summę* wiedzy na temat nieistniejącego, widmowego, a przecież prześladowającego poetę, dzieła. W tym sensie rozprawa Małczyńskiego jest nie tylko tekstem krytycznym. Jest także swoistą rekonstrukcją Karpowiczowskiego świata, tekstem, by tak rzec, analogicznym, w dużej mierze odwzorującym model Karpowiczowskiej poetyki. Warto zwrócić uwagę na konstrukcję książki, w której oprócz dwóch zasadniczych części interpretacyjnych pojawia się *Wstęp do wejścia* i *Wstęp do wyjścia* i *Dopełnienie*. Retoryczna architektura tekstu Małczyńskiego nasuwa od razu myśl o podobnych zabiegach Karpowicza, który z obsesyjnym uporem klasyfikował i oprował ramami swoje teksty, dążąc ku stwo-

Roztrząsania i rozbiory

rzeniu iluzji (choć w gruncie rzeczy nie miała to być iluzja) świata zamkniętego, poukładanego i kompletnego.

Podstawowym tropem interpretacyjnym jest dla Małczyńskiego trop intertekstualny (tu nawiązania do dwudziestowiecznych teorii propagujących ideę literatury jako przestrzeni intertekstualnej, od Bachtinowskiej „dialogiczności” po późniejszy strukturalizm Genette’a i poststrukturalizm Barthes’a). Stąd właśnie bierze się kluczowe w rozprawie określenie *Rozwiązywania przestrzeni* jako „poematu polimorficznego”, a więc dzieła będącego, jak pisze Małczyński w nawiązaniu do Barthes’a, „niesamodzielnym intertekstem” (s. 20). Jest to podejście niewątpliwie bliskie Karpowiczowskiemu intuicjom i wpisuje się ono – choć zarazem wypisuje – w retorykę kojarzoną z twórczością takich poetyckich konstruktorów „Księgi niemożliwej” jak Witold Wirpsza czy Andrzej Sosnowski (przy wszystkich dzielących tych poetów różnicach, a jest ich doprawdy wiele). Towarzyszy temu przekonanie, że wielowymiarowa, nieliniowa przestrzeń językowa nie daje się zamknąć w krytycznej bądź czytelniczej formule: „skazani więc jesteśmy na nieroztrzęgalność, niezwieńczenie i niekonkluzywność, pojmowane jako niemożność ogarnięcia, domknięcia i wyartykułowania sensu danego tekstu” (s. 39).

Czy taka „otwarta hermeneutyka” jest jeszcze hermeneutyką? Może należałoby przeformułować definicję pojęcia, choćby na potrzeby takiego studium? Właściwie cała książka jest próbą odpowiedzi na te i im podobne pytania. Wszak sam poeta, w rozpaczliwym dążeniu do wykształcenia czytelnika i krytyka swoich wierszy, wciąż ponawiał pytanie o status i prawomocność ludzkiego poznania i rozumienia, raz po raz nawiązując do Kanta, Heideggera, Wittgensteina czy filozofów nauki. Dążenie do ogarnięcia całości, a zarazem świadczenie i zdawanie sprawy z towarzyszących temu nieusuwalnych aporii epistemologicznych i egzystencjalnych – w tej dramatycznej sytuacji poeta łączy się z czytelnikiem i krytykiem, dając asumpt do lektury niezwykle dynamicznej, bo nigdy niezakończonych, a właściwie wciąż na nowo rozpoczynanej.

Z dwóch zasadniczych części książka pierwsza, zatytułowana „Rozwiązywanie przestrzeni a problem transcendencji tekstualnej”, wydaje mi się ważniejsza. Małczyński tak opisuje swoją strategię: „będę się starał ukazać późną twórczość Karpowicza jako przestrzeń permanentnie uprawianej przez niego ‘transcendencji tekstualnej’, która przejawia się w częstokroć podejmowanych próbach wychodzenia poza granice własnego tekstu w stronę tekstów ‘obcych’, cudzych, mniej lub bardziej odległych czasowo” (s. 37). Owe „cudze teksty” zgrupowane są w czterech rozdziałach i odpowiednio podzielone na źródłowe teksty biblijne, filozoficzne, mitologiczne i literackie. Jak przekonująco dowodzi autor, przy okazji każdego z tych odniesień Karpowicz skutecznie rozbraja opozycję i retorykę tekstu źródłowego i jego literackiego przetworzenia; w perspektywie intertekstualnej proste przełożenia ulegają nawet nie tyle problematyzacji, co całkowitej neutralizacji. Na przykład w pierwszym rozdziale Małczyński dochodzi do wniosku, że „spójność sakralnych tekstów-źródeł zostaje rozbita, a jej miejsce zajmuje tekstualna interakcja: transgresyjna ‘konwersacja’ dwu lub więcej tekstów, której istotą

jest wzajemne, jak gdyby naprzemienne, konstytuowanie się i oświeclanie ich rozproszonych sensów” (s. 53). Konstatacje te dają się odnieść do pozostałych analiz. W każdym przypadku poeta ukazuje proces semantycznego wyczerpywania potencjału wielkich narracji, a jednocześnie, choć na zmienionych warunkach i przy odmiennym kursie wymiany sensów, usiłuje „znaleźć się w ognisku, w ogniskowej, przy pewnej postaci jednoznaczności” (s. 19, przypis 12). To ostatnie jest, rzecz jasna, nieosiągalne, wskazywałoby bowiem na możliwość utożsamienia języka i życia. A przecież cała twórczość Karpowicza opowiada o niemożności takiego węzła.

Gdzieś tutaj kryje się podstawowy problem związany z podnoszonym przez poetę imperatywem i wysiłkiem tekstualnej transcendencji. Jeśli bowiem rozumieć transcendencję jako „wyjście-pozą”, to przede wszystkim musiałaby ona implikować wyjście poza język, a więc zamknięcie. Małczyński bardzo trafnie moim zdaniem rozpoczyna analizę od odniesienia do filozofii Lévinasa, zwłaszcza książki *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności* i znanych słów o „czymś absolutnie innym”. Teza Lévinasa wydaje się wewnętrznie sprzeczna. Sama idea czegoś „absolutnie innego” już w punkcie wyjścia rozbraja potencjał tkwiący w idei transcendentalnej. Odniesienie do Innego czyni z tego ostatniego formę językową, intencjonalną, a tym samym włącza Inne w przestrzeń Tego Samego. Można powiedzieć, że transcendencja jest mechanizmem, który sam siebie rozbraja i dekonstruuje. Coś, co jest rzeczywiście „absolutnie inne”, musiałoby też być inne względem myśli i języka, tudzież względem powoływanych przez nie metafor przestrzennych, w tym metafory wnętrza i zewnętrżności².

Aporię tę doskonale widać w poezji Karpowicza. Choć poeta pragnął wyjść poza język, to wikał się weń coraz bardziej. Droga, która miała wyprowadzić go poza słowa, zawsze prowadziła z powrotem do słów. Zresztą Karpowicz zdawał sobie z tego sprawę. W poruszającej rozmowie z Mirosławem Spychalskim i Jarosławem Szodą mówił: „Jestem zapchany, zakorkowany sobą i naprawdę nie wiem, jak się odkorkować. Magia słowa przestaje już na mnie działać, podobnie magia formuły myślowej. Czy może być coś jeszcze poza magią formuły myślowej?”³. Otóż to: czy można pomyśleć zewnętrżność? Czy „zewnętrżność” nie jest czasem poręczną formułą myślową, która pogrąża nas z powrotem w języku? Czy mówienie o transcendencji ma w tym kontekście jeszcze sens? Lektura tekstów Karpowicza to ponawianie takich pytań i stawianie ich na ostrzu noża.

Druga część książki nosi tytuł *W stronę genologii* i została opatrzona podtytułem „rekonesans” – słowo odnosi się do jak najbardziej uprawnionej konwencji pisania o dziele Karpowicza. W trzech kolejnych rozdziałach Małczyński próbuje odpowiedzieć na jedno z pytań postawionych w „Kwestionariuszu Karpowiczowskim” Macheja: „Jakie w ogóle podejmuje gatunki?”. Mamy zatem do czynienia

² Streszczam w tym miejscu argumenty, które wobec książki Lévinasa wysunął swego czasu Jacques Derrida w esej *Przemoc i metafizyka* (polski przekład ukazał się w zbiorze: J. Derrida *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992).

³ M. Spychalski, M. Szoda *Mówi Karpowicz*, Biuro Literackie, Wrocław 2005, s. 73.

Roztrząsania i rozbiory

z analizą konwencji gatunkowych i genologicznych, przy czym odbywa się to w kontekście wcześniejszych konstatacji i ustaleń dotyczących instytucji „poematu polimorficznego”. Tytuł może być trochę mylący, autor podejmuje bowiem trop nie tyle rozpoznania gatunkowych, co wybranych strategii retorycznych obecnych w tekście *Rozwiązywania przestrzeni*. Małczyński interesująco pisze o sprawach, wydawałoby się, mało zajmujących – najpierw o Karpowiczowskim „projekcie poetyckiej trygonometrii” (tytuł pierwszego rozdziału), później o retoryce wierszy nazwanych przez poetę „paralakсами”, wreszcie o (obiecanych w tytule) rozróżnieniach gatunkowych. Interpretacje mają charakter detaliczny i przekonująco zmierzają ku potwierdzeniu intuicji o możliwości określenia poematu mianem „poematu polimorficznego”.

Kategoria „polimorfii” powraca zresztą w konkluzji pracy, tym razem jako teza w pełni, moim zdaniem, udowodniona. Siłą rzeczy, a właściwie siłą przeprowadzonych wcześniej analiz, jest to kategoria aporetyczna: „każdorazowo mamy do czynienia z bardzo swoistym korelatem aspektów, które z pozoru nie powinny ze sobą współistnieć” (s. 268); autor przywołuje takie pary pojęć jak „jedność i wielość”, „tożsamość i inność”; „ogólność i szczegółowość”, „typowość/niepowtarzalność”, „przewidywalność i nieprzewidywalność”, „konstrukcja i dekonstrukcja/rekonstrukcja” (tamże). Mamy także coś, co autor nazywa „krótką charakterystyką późnego dorobku Karpowicza”; wychodząc od rozróżnień poczynionych onegdaj przez Stanisława Barańczaka w książce *Nieufni i zadufani* (kolejne etapy twórczości określone są poprzez porównanie do wziętych z muzykologii pojęć monodii, kanonu i polifonii), Małczyński stosuje do późnej twórczości Karpowicza określenie „faza polimorficzna”.

Rozwiązywanie przestrzeni jest najlepszym i właściwie jedynym przykładem tej poetyki. Karpowiczowski poemat polimorficzny to poemat nieistniejący do końca, widmowy, zatrzymany w odwodzie języka, potencjalny. Można go składać z fragmentów, ale to nie załatwia sprawy, bo wiele fragmentów nie zostało napisanych, a te dające się odczytać pojawiają się w kontekstach, których architektury nigdy nie zgłębimy. To już właściwie nie Księga. To sen o Księdze. A może raczej coś pomiędzy snem a jawą, coś na tyle nieokreślonego, że wypisuje się w chwili, gdy próbujemy je zapisać, wpisać w cokolwiek, tak, aby został ślad. Jedno z bardziej zapadających w pamięć wrażeń towarzyszących czytaniu Karpowicza: z lektury wynosimy nasze własne ślady – ślady fascynacji, milczenia, podjętej obecności.

W książce Bartosza Małczyńskiego odnajduję ten rodzaj zaangażowania, który sprawia, że możemy nagle odnaleźć siebie w wierszu Karpowicza, a już po chwili słyszymy, jak słowa poety rozbrzmiewają w nas, stając się częścią nas samych. To podwójne złożenie pozwala nam czytać Karpowicza tak, jak być może on sam by tego pragnął: w skrytości, a jednocześnie otwartości języka; w pełnym świetle niemożności, o której opowiada i której przyświadcza poezja.

Jak to pisał poeta? „Szczęśliwej drogi, w szczęśliwym słowie!”

Gutorow Sen o Księdze

Abstract

Jacek GUTOROW

Dream of a Book

Review: Bartosz Małczyński *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Universitas, Kraków 2010

Interpretacje

Michalina KMIECIK

Surrealizm a aleatoryzm.

Przypadek *Trois poèmes d'Henri Michaux*

Witolda Lutosławskiego

Jednym z pierwszych zagadnień pojawiających się w refleksji nad surrealizmem jest kwestia snu. Jawi się on jako temat w sztuce, jako wyznacznik poetyki, jako element rozważań filozoficznych. W *Manifestie surrealizmu* André Breton pisze wręcz:

Z chwilą, kiedy sen się stanie przedmiotem metodycznego badania i przy pomocy środków na razie jeszcze nie ustalonych potrafimy go ująć jako całość [...], można się spodziewać, że tajemnice, które nimi nie są, ustąpią miejsca wielkiej Tajemnicy.¹

Dodaje on następnie, iż wierzy w nadejście świata „nadrealnego”, w którym jawa i sen stopią się w „rzeczywistość absolutną”. Zanim jednak nadejdzie ta chwila, zadaniem artysty jest zgłębiać sen, odnajdywać ukryte w nim struktury, zasady, wkraczać w jego meandryczne przestrzenie i ulegać jego obrazom. Celem tych zabiegów ma stać się restytucja snu na jawie – w wierszu, na obrazie, w muzyce.

Próby odtworzenia onirycznej wizji w dziele literackim zaowocowały powstaniem bardzo charakterystycznego idiomu pisarskiego, którego głównym wyznacznikiem stała się poetyka jukstapozycji oraz p r z y p a d k o w o ś ć (wywodząca się z praktyki *écriture automatique*). Teksty te często zdawały się niespójne, pełne paradoksalnych obrazów. Jeśli nawet pojawiały się w nich elementy fabularne, to narracja nie podlegała prawom logicznego wynikania i koncentrowała się wokół

¹ A. Breton *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, przekł. i red. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 66.

nieprawdopodobnych i zupełnie przygodnych zdarzeń. Poetyka surrealistyczna operowała więc elementami, które później odnaleźć można także w obrębie innych sztuk.

Kategoria przypadku zrobiła szczególnie dużą karierę w muzyce. Kompozytorzy związani z aleatoryzmem próbowali wykorzystać elementy teorii gier, by odświeżyć język muzyczny i odkryć jego nowe możliwości. Początkowo skupieni na zagadnieniach czysto sonorystycznych (by wspomnieć tylko eksperymenty Johna Cage'a polegające na modyfikowaniu brzmienia fortepianu), z czasem zainteresowali się także problemem formy, a ich twórczość zaczęła ciążyć w kierunku koncepcji dzieła otwartego.

Obok najbardziej znanych przedstawicieli aleatoryzmu, takich jak wspomniany Cage, Karlheinz Stockhausen czy Iannis Xenakis (ze swoją teorią muzyki stochastycznej), warto wspomnieć także o aleatorycznym epizodzie w twórczości Witolda Lutosławskiego. Jego utwory z lat 60. XX wieku zostały zainspirowane właśnie tym kierunkiem; Lutosławski posunął się również najdalej w eksploracji wątków, które łączą aleatoryzm i surrealizm.

*Trois poèmes d'Henri Michaux*² stanowią doskonały przykład dojrzałego utworu z aleatorycznego okresu twórczości polskiego kompozytora, który rozpoczął się wraz z powstaniem *Gier weneckich* (1961); największe zainteresowanie Lutosławskiego aleatoryzmem przypadło na lata 60. i 70. XX wieku. Elementy tej techniki pojawiają się w jego twórczości od roku 1960 pod wpływem zasłyszanego w radiu fragmentu *II Koncertu fortepianowego* Johna Cage'a. Jak wspomina sam Lutosławski:

właściwie tylko chwilę słuchałem tego utworu i nagle zrozumiałem, że zapasy pomysłów, jakie się nagromadziły w mojej wyobraźni, mogą się wyzwolić w sposób, którego nigdy jeszcze nie stosowałem. Od razu przerwałem wszystko, co w tym czasie było na warsztacie i zacząłem pisać *Gry weneckie*. [...] Wtedy, po raz pierwszy w życiu, zacząłem pisać muzykę z zastosowaniem elementu przypadku. [...] Jak powiedziałem, to był impuls, który zadziałał w pewnym momencie i wyzwolił we mnie możliwości, jakich przedtem nie było. W liście do Cage'a napisałem: „Byłeś iskrą na beczkę prochu we mnie i dlatego jestem Ci bezgranicznie wdzięczny.”³

Swoiście przepracowana przez Lutosławskiego technika aleatoryczna (tzw. aleatoryzm kierowany lub kontrolowany) stała się początkiem dojrzałego okresu twór-

² Utwór był pisany w latach 1962-1963 na zamówienie organizatorów II Muzycznego Biennale w Zagrzebiu. Właśnie na owym festiwalu, w maju 1963 roku, miała miejsce światowa prapremiera wykonania dzieła – Lutosławski powrócił wówczas na scenę jako dyrygent (prowadził orkiestrę; Chórem Radia Zagrzeb dyrygował Slavko Zlatić). Wagę i znaczenie *Trois poèmes...* potwierdza fakt, że za nagranie tego utworu dokonane podczas Warszawskiej Jesieni w roku 1963 kompozytor otrzymał rok później nagrodę Prix Mondial du Disque przyznaną przez Fundację im. Sergiusza Kusewickiego, Nagrodę Państwową I Stopnia oraz najwyższe wyróżnienie na Tribune Internationale des Compositeurs UNESCO w Paryżu.

³ *Muzyka to nie tylko dźwięki*, rozmowy z Witoldem Lutosławskim przeprowadziła I. Nikolska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003, s. 61.

Interpretacje

czości (wg klasyfikacji Charlesa Bodmana Rae⁴), a jej elementy (tj. technika *ad libitum*) przetrwały prawie we wszystkich późniejszych kompozycjach Lutosławskiego. Skomponowane wówczas dzieła wokalnie-instrumentalne inspirowane były głównie francuską literaturą nadrealistyczną. *Trois poèmes d'Henri Michaux* nie są pod tym względem wyjątkiem – *Paroles tissées* (1965) napisane zostało do słów Jean-François Chabruna, natomiast *Les espaces du sommeil* (1975) do wiersza Roberta Desnos. Mimo że Henri Michaux nigdy nie zadeklarował swojej przynależności do grupy francuskich surrealistów skupionych wokół André Bretona, to styl jego wierszy niejednokrotnie pokrywa się z ich programowymi założeniami. Osobny charakter poezji Belga zobowiązuje więc do indywidualnego traktowania tej twórczości, bez szukania ścisłych związków z wytycznymi przedstawionymi w surrealistycznych manifestach poetyckich. Ze względu na formalne pokrewieństwa między nim a poetami kręgu Bretona będę jednak konsekwentnie określała jego poezję mianem nadrealistycznej.

Wykorzystanie utworów nadrealistycznych z pewnością nie było przypadkowe, bowiem Lutosławski, komponując z zastosowaniem techniki aleatorycznej, próbował dobrać teksty, których poetyka byłaby bliska przypadkowości i niedookreśleniu. Częściowo improwizacyjny charakter jego muzyki okazał się zbliżony do niejednoznacznej, chaotycznej formy utworów poetyckich, co najlepiej obrazuje właśnie przypadek *Trois poèmes d'Henri Michaux*. Jak mówił sam kompozytor:

Posiadają [one] dla mnie nie tylko wąskie, konkretne znaczenie, a więc nie są jedynie sceptyczną refleksją na temat myśli ludzkich (*Pensées*), opisem walki dwóch ludzi (*Le grand combat*) czy aktem rezygnacji (*Repos dans le malheur*). Jest to tylko zewnętrzna fizjonomia tych wierszy, pod którą kryje się całe bogactwo znaczeń, wyobrażeń, myśli i emocji, pozwalających na subiektywne przeżywanie wierszy i ich subiektywną interpretację. W swojej wieloznaczności pewne rodzaje poezji zbliżają się do muzyki, która jest najbardziej wieloznaczną ze sztuk.⁵

Senna wizja, jaką przedstawia twórca Pana Piórko, szczególnie w pierwszym z wykorzystanych utworów – *Pensées* – idealnie wpasowywała się w fascynację Lutosławskiego aleatoryzmem i swobodnym przepływem brzmień, które słyhać w pierwszej części *Trois poèmes*.... Poezję Henri Michaux cenił on jednak nie tylko ze względu na jej wieloznaczność, ale także – luźną formę.

Wielkie znaczenie dla pracy kompozytora ma forma jego [Michaux] poezji, która najczęściej jest kombinacją wiersza i prozy, a i same wiersze mają również nieregularną budowę. Niezmiennosc rytmu w poezji tradycyjnej, a nawet w poezji współczesnej [...] jest w dzisiejszych czasach przeszkodą nie do pokonania. Żeby uniknąć monotonii stale po-

⁴ Por. Ch.B. Rae *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. S. Krupowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 96.

⁵ W. Lutosławski *Postscriptum*, wyb. i oprac. D. Gwizdalanka, K. Meyer, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 1999, s. 109.

Kmieciak Surrealizm a aleatoryzm

wtarzanego rytmu, trzeba wymyślać różne zaskakujące rzeczy [...]. Z poezją Henri Michaux jest inaczej, muzyk może być całkowicie naturalny w wiernym oddaniu formy jego poezji z powodu jej różnorodności rytmicznej i formalnej.⁶

Trzy wiersze Michaux wykorzystane w dziele Lutosławskiego pierwotnie nie stanowiły żadnego spójnego układu – pochodzą z różnych tomów, a w cykl połączyła je dopiero koncepcja polskiego kompozytora. *Pensées*, czyli część pierwsza *Trois poèmes...*, zostały napisane w roku 1938 i – podobnie jak wiersz wykorzystany jako część trzecia, czyli *Repos dans le malheur* – znalazły się w tomie *Plume. Le grand combat* pochodzi natomiast z tomu *Qui je fus* wydanego w roku 1927⁷. Wszystkie zaliczyć można z całą pewnością do wczesnego okresu twórczości belgijskiego poety, debiutował on bowiem w czasopiśmie „Disque Vert” dopiero w roku 1922, a jego pierwszym samodzielnym tomem był właśnie wspomniany *Qui je fus*.

Z wypowiedzi Lutosławskiego wiadomo, że to nie teksty poetyckie przeczytane w czasopiśmie skłoniły go i bezpośrednio zainspirowały do rozpoczęcia pracy nad *Trois poèmes...* Ogólny zarys utworu powstał, zanim kompozytor zetknął się z twórczością Michaux – szukał on odpowiednich słów do dzieła, które już istniało w jego wyobraźni. Spośród wielu różnych wierszy Lutosławski zdecydował się właśnie na nadrealistyczne, oniryczne, wizyjne, fantastyczne, a chwilami nawet *quasi-religijne* utwory Michaux. Rozpatrując ten wybór w kontekście drogi twórczej, jaką wówczas podążał, nie sposób uniknąć porównania poetyki tych trzech liryków z koncepcją aleatoryzmu kontrolowanego i występowaniem elementu przypadku w muzyce w ogóle.

Jeśli zestawimy formę wierszy Michaux z definicją aleatoryzmu, a szczególnie jego koncepcją zaakceptowaną przez Lutosławskiego, od razu widać między nimi oczywiste analogie. Jadwiga Paja-Stach charakteryzuje aleatoryzm jako prąd bądź kierunek w dwudziestowiecznej twórczości muzycznej

którego cechą szczególną jest wprowadzenie zjawisk nieprzewidywalnych w zakresie materiału i formy, mogących wystąpić tak w procesie komponowania, jak i wykonania utworu. Owa przypadkowość, efekty niespodziewane są przez twórcę świadomie założone. Kompozytor rezygnuje z określenia wszystkich aspektów utworu i zezwala na współdziałanie w kształtowaniu dzieła czynnikom pozostającym poza sferą jego decyzji i my-

⁶ Rozmowa W. Lutosławskiego z Jeanem-Paulem Couchoud, cyt. za: Ch.B. Rae *Muzyka Lutosławskiego*, s. 97.

⁷ Wszystkie cytaty z wierszy Henri Michaux podaję w artykule za francuskim oryginałem: H. Michaux *Œuvres complètes 1*, red. R. Bellour, Gallimard, Paris 1998) wraz z polskimi przekładami autorstwa Marii Leśniewskiej (w tekście jako M.L.) oraz Krzysztofa Jeżewskiego (w tekście jako K.J.). Polskie tłumaczenia cytuję za artykułem Joanny Wnuk-Nazarowej *Związki słowa z muzyką w „Trois poèmes d’Henri Michaux” Witolda Lutosławskiego*, w: *Witold Lutosławski. Materiały sympozjum poświęconego twórczości. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1985, s. 122-124.

Interpretacje

śli twórczej. Im większą rolę powierza owym czynnikom, tym większe staje się ryzyko artystyczne, które kompozytor niewątpliwie bierze pod uwagę.⁸

Aleatoryzm może być także rozumiany nie jako spójny nurt artystyczny, ale raczej jako technika kompozytorska, z której elementów twórca korzysta. Za taką koncepcją opowiada się na przykład Teresa Błaszkievicz, która postuluje używanie określenia „pierwiastek aleatoryczny”, zakładając, że w zasadzie każde dzieło jest częściowo niedookreślone (ponieważ nie istnieją dokładne i jednoznaczne partytury), jednak występujący w nich „pierwiastek aleatoryczny” może mieć dla budowy całości kompozycji znaczenie kluczowe (wówczas mówimy o dziele aleatorycznym) lub poboczne. Podobne stanowisko reprezentuje autor hasła *Aleatoryzm* w *The new grove dictionary of music and musicians* Paul Griffiths, który pisze, że aleatoryzm „odnosi się do muzyki w ogóle, ponieważ kompozytor nigdy nie jest w stanie przewidzieć każdego aspektu dzieła”⁹. Jednocześnie zaznacza on, iż zazwyczaj termin ten stosuje się dla tych utworów, w których zastosowanie przypadku stanowi świadomą decyzję twórcy. Wyznacza też kilka rodzajów użycia techniki aleatorycznej (tj. kompozycja aleatoryczna, forma mobilna, nieokreślona notacja czy grafika muzyczna). Własną typologię tworzy również Teresa Błaszkievicz w książce poświęconej analizie aleatoryzmu w twórczości Lutosławskiego. Wyróżnia ona: aleatoryzm kierowany, elementarny, sugerowany, absolutny, aleatoryzm formy oraz grafikę muzyczną. Lutosławskiego charakteryzuje jako przedstawiciela pierwszego z wymienionych rodzajów¹⁰.

Liryka Michaux oparta zarówno na tematyzowaniu problemu przypadkowości, jak i wykorzystaniu przypadku dla tworzenia poetyckiego obrazu wydaje się analogiczna w stosunku do podstawowych założeń aleatoryzmu. Współistnienie niedookreślenia z jasnymi zasadami rządzącymi konstrukcją wiersza jednocześnie zbliża Michaux do koncepcji aleatoryzmu kontrolowanego proponowanej przez Lutosławskiego. Za jego podstawową definicję uchodzi stwierdzenie Wernera Meyer-Epplera z 1955 roku: „aleatorycznymi nazywamy te zdarzenia, których przebieg jest z grubsza ustalony, ale w szczegółach zależy od przypadku”¹¹. Błaszkievicz precyzuje, że ta forma jest wolna od wpływu przypadku, natomiast podlega mu sposób organizacji materiału muzycznego. U Lutosławskiego jednak zawsze jeden z elementów pozostaje ściśle określony; najczęściej jest to wysokość dźwięku. W odniesieniu do poezji Henri Michaux powiedzieć można, że miejsca niedookreślenia wynikają głównie z zastosowania techniki snu, w której obrazy nie łą-

⁸ J. Paja-Stach *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Nakł. UJ, Kraków 1992, s. 39.

⁹ P. Griffiths *Aleatory*, w: *The new grove dictionary of music and musicians*, ed. S. Sadie, J. Tyrrell, Grove, Londyn 2001, s. 341 (przeł. M.K.).

¹⁰ Por. T. Błaszkievicz *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego*, Gdańsk 1973, s. 28-38.

¹¹ Tamże, s. 28.

czą się w ciągu przyczynowo-skutkowe, ale raczej zestawiane są zgodnie z zasadą gry skojarzeń. Pojęcie gry jest natomiast ściśle związane z aleatoryzmem. Za podstawę filozoficzną dzieła aleatorycznego uważał zjawisko gry Bohdan Pocięj¹². Jego teorię skrótowo omawia Teresa Błaszkieicz w książce:

Jako zwolennik i teoretyk współczesnego aleatoryzmu, Pocięj widzi w zjawisku GRY jedną z głównych zalet tej techniki i jej podstawową nowość w takim ogólnym znaczeniu, jak są rozumiane reguły gry w teorii gier. Gra jest dla niego prawdziwą istotą nowej metody komponowania muzyki.¹³

Reprezentantem przeciwnego stanowiska i głównym polemistą Pocięja był Konstanty Regamey, który w swoich artykułach atakował nie tylko grę jako podstawę aleatoryzmu („w tego rodzaju sztucznych chaosach, które nawet wrażenia chaosu nie sprawiają [...], moment gry znowu jest całkowicie nieuchwytny”¹⁴), ale także samą definicję terminu sformułowaną przez Pocięja¹⁵. Jadwiga Paja-Stach zasadniczo zgadza się z ustaleniami pierwszego z dyskutantów. Wyróżnia ona dwie formy występowania idei gry w tym nurcie: realną, kiedy sposób tworzenia podlega prawom przypadku, a kompozytor posługuje się metodą losową dla stworzenia dzieła zamkniętego, oraz myślową, conceptualną, kiedy kompozytor wprowadza element gry pomiędzy siebie a wykonawcę lub siebie a odbiorcę¹⁶. Aleatoryzm kontrolowany zdecydowanie odrzuca typ pierwszy. Nie rezygnuje jednak z drugiej z przedstawionych koncepcji – zamknięcie dzieła (czyli jego dookreślenie) następuje w chwili wykonania.

Podobny schemat rysuje się w wierszach Michaux – poeta nie korzystał bowiem z całkowicie przypadkowych czy losowo wybranych zestawień wyrazów (co

¹² Por. w B. Pocięja *Źródła aleatoryzmu (III)*. Gra, „Ruch Muzyczny” 1966 nr 20, s. 12: „Twierdzę wprost, że aleatoryzm jako swojego rodzaju metoda kompozytorska rodzi się z pojmowania samej muzyki jako gry”.

¹³ T. Błaszkieicz *Aleatoryzm*, s. 13.

¹⁴ K. Regamey *Uwagi o uwagach w sprawie aleatoryzmu (III)*, „Ruch Muzyczny” 1967 nr 16, s. 3.

¹⁵ Stanowisko Regameya uznać należy za generalnie bardzo nieprzychylnie i krytyczne wobec aleatoryzmu – zauważa on bezmyślność kompozytorów, którzy próbują całkowicie podporządkować tworzenie muzyki zespołowej przypadkowi, a nawet określa dzieła aleatoryczne mianem „zbiorowego rzepolenia”. Wyjątek czyni jedynie dla twórczości Lutosławskiego: „Czy [...] odnowienie języka muzycznego przy pomocy przypadku – jest w ogóle możliwe? Na drodze empirycznej, opierając się na już istniejących faktach muzycznych (by nie powiedzieć „dziełach”) muszę stwierdzić, że tak, chociaż kompozytorów, którym się to udało można policzyć nie tyle na palcach jednej ręki, ile właściwie na jednym palcu. „Palcem” tym jest dla mnie Witold Lutosławski” (tamże, s. 3-4).

¹⁶ J. Paja-Stach *Dzieła otwarte...*, s. 39-40.

Interpretacje

było charakterystyczne dla niektórych praktyk dadaistycznych¹⁷), ale starał się wprowadzić element gry pomiędzy siebie i czytelnika. Oczywiście, można twierdzić, że podobne działanie podejmuje każdy pisarz tworząc metaforę (której konkretyzacja zależy w dużym stopniu od wrażliwości i wyobraźni odbiorcy) – analogiczne zastrzeżenie czyniono jednak także w odniesieniu do muzyki, pisząc, iż każde dzieło zawiera pierwiastek aleatoryczny i jest częściowo niedookreślone. Cechą rozstrzygającą był zawsze stopień owego niedookreślenia; warto więc przyrzec się pod tym kątem wierszom Michaux.

Pensées powstały jako ciąg skojarzeniowy, oparty na zasadzie jukstapozycji. Analogiczną technikę pisania można zaobserwować w *Repos dans le malheur*, choć tam pomysłem na łączenie pojawiających się obrazów (oprócz reguły asocjacji) jest podobieństwo brzmieniowe wyrazów:

Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre,
[...]
Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur
Moja wielka sceno, moja przystani, moje ognisko domowe,
[...]
W twojej jasności, w twojej rozległości, w twojej okropności
(przeł. M.L.)

Określenia, jakich używa Michaux dla nazwania nieszczęścia (*malheur*), nie tworzą ciągów logicznych – to zbieżności fonetyczne i luźne skojarzenia decydują o łączeniu ich ze sobą. W pewnym sensie są one więc kombinacjami przypadkowymi. Nie oznacza to jednak, że trop interpretacji symbolicznej jest niedopuszczalny – wręcz przeciwnie – istnieje prawdopodobieństwo, że Michaux dobierał wyrazy w oparciu o nieznaną czytelnikowi klucz symboliczny bądź że zestawianie słów w takie właśnie szeregi ujawnia podświadomy charakter ich selekcji – mogą one bowiem stanowić pewną spójną wizję i definicję nieszczęścia.

W *Pensées* zasada zestawiania obrazów wydaje się jeszcze bardziej nieoczekiwana i nielogiczna. Można powiedzieć, że przeistaczają się one w ciągu luźnych skojarzeń będących odzwierciedleniem poetyki snu, która – jak zauważa Jerzy Kwiatkowski – stanowi podstawę konstruowania obrazu u Michaux:

Cała niemal twórczość Michaux – prócz najbardziej typowych „egzorcyzmów” i wierszy „antyjęzycznych” – bazuje na technice snu. Technika snu to – między innymi – „realistyczne” przedstawienie tego, co „nierealne”, „materializowanie” tego, co mentalne.¹⁸

W przypadku omawianego utworu sprawdza się raczej teza o „materializowaniu mentalnego”. Podmiot stara się opowiedzieć, czym jest doświadczenie myślenia, a także myśl sama w sobie. Nie analizuje jednak problemu, myśląc o nim i swoje

¹⁷ Wystarczy przypomnieć choćby słynny przepis na poemat dadaistyczny Tristana Tzary.

¹⁸ J. Kwiatkowski *Moi, non. Rzecz o Henri Michaux*, w: tegoż *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 178.

myśli werbalizując, ale przedstawiając strumień obrazów: drżenia, cieni, płynnych ruchów czy pyłków na wietrze. Zderzające się ze sobą przypadkowo wizje stanowią jedyny dostępny, aczkolwiek płynny obraz rzeczywistości mentalnej, którą – aby ją zrozumieć – trzeba sprowadzić do konkretnej postaci.

Podsumowując, teoria przypadku czy gra skojarzeń okazują się w zasadzie podstawową kategorią filozoficzną definiującą rzeczywistość przedstawioną w twórczości poety. Zwraca na to uwagę Zbigniew Bieńkowski:

Chodzi mu [Michaux] o obnażenie mechanizmu świata, o ukazanie dowolności, przypadkowości wszystkiego, a więc dobra i zła, praw, ideologii, ustroju. Nic nie zabezpiecza ostatecznie, tu nie wiadomo, dlaczego zabezpiecza prawo, gdzie indziej nie wiadomo, dlaczego zabezpiecza bezprawie, tu wada jest cnotą, tam cnota jest zbrodnią i nigdzie z niczego nic nie wynika. Różnorodność form życia nie jest bogactwem rzeczywistości, ale znakomitym pretekstem absurdu.¹⁹

Nigdy jednak przypadek nie decyduje u Michaux do końca o kształcie formalnym dzieła – nawet jako podstawa myślowa nie determinuje całkowicie postaci utworu. Istnieją bowiem pewne metody łączenia wizji; wiersze opierają się na określonych poetyckich formułach (analogie brzmieniowe, kontrasty, anafory).

Reguły określające łączenie słów czy wizji współlistnieją więc w tej poezji z elementem przypadku – Michaux kontroluje przebieg utworu poetyckiego, nie pozwala mu na całkowitą ucieczkę od naddanego uporządkowania. Oniryczne przesuwanie się obrazów, które mogą podlegać rozmaitym konkretyzacjom w zderzeniu z innymi, stanowi podstawowy pierwiastek aleatoryczny w wierszach Michaux. Przykładem jednej z możliwych konkretyzacji może być następująca eksplikacja fragmentu:

Penser, vivre, mer peu distincte;
Moi – ça – tremble,
Infini incessamment qui tressaille.

Myśleć, żyć – morze niezbyt wyraźne;
Ja – to coś – drzę,
Nieskończoność co drży nieustannie.
(przeł. M.L.)

Życ, myśleć, niewyraźne morze,
Ja – to coś – drży,
Co chwila nieskończoność, która wibruje.

(przeł. K.J.)

Myślenie jawi się w wierszu Michaux jako coś nieokreślonego. Podmiot nie wyraża jednak tego poglądu literalnie, ale raczej umieszcza go w tekście w postaci

¹⁹ Z. Bieńkowski *Michaux, wyobrażenia przewencyjna*, w: tegoż *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 474.

Interpretacje

przecucia, skojarzenia (odbiorca odczytuje taki sens z zestawienia „penser” z „mer peu distincte”). Jednocześnie osoba mówiąca płynnie przechodzi od refleksji na temat życia czy własnej podmiotowości do obrazów morza i drżenia, które przywodzą na myśl fale morskie. Czytelnik dokonuje więc swoistej kontaminacji różnych wizji i zlewa je w jedno wyobrażenie: może to być na przykład myśl jako wiecznie poruszona tafla wody odbijająca tajemnicę bytu lub też myśl jako nieskończone poruszenie, niejasność, morski wir. Wydobyte poprzez skojarzenie znaczenia poszczególnych wyrazów podporządkowane zaproponowanym przez poetę połączeniom, podsunąć mogą wyobraźni tysiące innych, podobnych interpretacji. Odbiorca stara się bowiem odczytać przepływające obrazy jako metafory, sprowadzając je do wspólnego mianownika poprzez wyszukiwanie w pamięci (lub podświadomości – nie musi to być proces zamierzony) takich znaczeń poszczególnych słów, które nadawałyby całemu wierszowi pozory spójności i logicznego wynikania. Jednym słowem: chce nadać tekstowi poetyckiemu jakiś całościowy sens, którego generowanie opiera się w ogromnym stopniu na jego indywidualnych skojarzeniach i intuicji.

Lutosławski próbuje przełożyć surrealistyczne chwytły Michaux na język muzyki. W częściach I i III tworzy on niejedenkrotnie – przy użyciu techniki *ad libitum*²⁰ – wrażenie swoistej magmy dźwiękowej, która odzwierciedla labilny i nieokreślony charakter rzeczywistości snu. Zjawisko to wydaje mi się szczególnie ważną próbą podjęcia dyskusji z surrealistyczną poetyką. Poprzez zerwanie z linearnie rozwijającą się melodyką i rezygnację z tworzenia napięć w obrębie schematów melodycznych, Lutosławski przenosi słuchacza w świat przeplatających się, niestabilnych dźwięków. Napięcie nie powstaje już w wyniku kumulacji rozwijających się stopniowo zdarzeń muzycznych – rodzi się ono ze zderzenia przypadkowych dźwięków i barw. Używając techniki *ad libitum*, nie sposób bowiem przewidzieć, które dźwięki w danym momencie nałożą się na siebie i jakie brzmienie uzyska się poprzez ich kombinację. Wrażenie magmy dźwiękowej uwalnia więc w pewnym sensie utwór muzyczny spod władzy logiki melodii i pozwala skoncentrować się na współbrzmieniach oraz jakościach czysto sonorystycznych. Tego rodzaju zabiegi korespondują niejako z wykorzystywaną przez Michaux techniką jukstapozycji. Skojarzeniowe ciągi pojawiające się w tekstach literackich sprawiają, że tekst zdaje się statyczny, nie rozwija się przed oczami odbiorcy i tym samym

20 Według *Słowniczka muzycznego* Jerzego Habeli określenie *ad libitum* oznacza „wg upodobania, dowolnie” i pozwala na „stosowanie swobodnych odchyśleń od oznaczonego tempa” bądź też „opuszczenie przez wykonawcę zaznaczonego fragmentu utworu” (J. Habela *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 8). Lutosławski wiąże to określenie ze swoistym sposobem dyrygowania: „Dyrygent daje w takim wypadku tylko jeden znak wykonawcom na początku sekcji, po czym sekcja wykonywana jest *ad libitum*” (W. Lutosławski *Trzy poematy Henri Michaux na chór 20-głosowy i orkiestrę. Partytura chóralna – Partytura orkiestrowa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 4).

prezentuje mu rzeczywistość nie do końca określoną – pozbawioną bowiem jednej z najważniejszych kategorii: czasu. W utworze aleatorycznym słuchacz również ma wrażenie nieokreśloności prezentowanej materii muzycznej (instrumenty i głosy zdają się wchodzić z niejakim opóźnieniem, ich partie przeciągają się, pojawiają się w nich *glissanda*, często wykonywane są też w dynamice *piano*). Co jednak ważniejsze, magma dźwiękowa pozwala – podobnie jak poezja jukstapozycyjna – skupić się na z e s t a w i e n i a c h dźwięków, a nie ich przebiegach: nie każe szukać sensu w rozwoju linii melodycznych, ale pozwala docenić wszelkie harmoniczne odcienie dzieła.

Najwięcej przykładów jej zastosowania odnaleźć można w częściach *Pensée* oraz *Repos dans le malheur*. W *Pensée* kompozytor próbuje stworzyć o b r a z m u z y c z n e, które pełnią funkcję zapowiedzi dla słów śpiewanych następnie przez chór. Wstęp poprzedzający pierwszą strofę wiersza Michaux rozpoczyna się od symetrycznego dwunastodźwięku granego przez dwa fortepiany. Nagłe rozpoczęcie całego utworu przez krótki i szybko urwany akord zostaje jednak natychmiast zneutralizowane przez „długi segment delikatnych, szemrzących nut powierzonych instrumentom dętym drewnianym, które, stopniowo zawężając rozpiętość swoich partii, spotykają się na klastrze półtonowym w miejscu oznaczonym w partyturze numerem 28”²¹. Owe „szemrzące nuty”, jak je określa Charles Bodman Rae, stanowią obraz muzyczny będący przetworzeniem tekstowego wyobrażenia drżenia i poruszenia ukazanego pierwszych wersach wiersza.

Inną charakterystyczną próbą odtworzenia magmy dźwiękowej jest fragment ekspozycji przypadający na sekcje 103-142. Płynny i chybotliwy śpiew poszczególnych głosów w zestawieniu z przedłużeniem wrażenia ściany dźwięku wprowadzonej w ekspozycji tworzy sugestywny obraz piękna „myśli o cudownym pływaniu” (przeł. M.L.), którego anielskość potęguje nagłe pojawienie się „migotliwej kombinacji wibrafonu, czelesty, harfy i dwóch fortepianów”²². Patrząc na dwa cytowane przykłady, warto zauważyć, że Lutosławski dostosowuje tempo do obrazów pojawiających się w tekście Michaux. Wprowadzenie, będące jednocześnie muzycznym analogonem pierwszych wersów *Pensée*, posługuje się bowiem dłuższymi wartościami (szczególnie w partiach instrumentów dętych), wywołując u odbiorcy wrażenie przeciągania dźwięków i tworząc rozległą płaszczyznę brzmieniową. Zupełnie jakby kompozytor odnosił się do wizji morza, zawartej w inicjalnym wersie. Akompaniament dla fragmentu opisującego ruch myśli („qui glissez en nous, entre nous, loin de nous, / loin de nous éclairer, loin de rien pénétrer”) jest dużo szybszy: przeważają w nim wartości szesnastkowe. W momencie, w którym przyspiesza sam tekst (dzięki nagromadzeniu powtórzeń „nous” oraz „loin”), także i muzyka nabiera tempa. Nadal jednak pozostaje spokojna w charakterze, wywołując skojarzenia akwaticzne.

²¹ Ch.B. Rae *Muzyka Lutosławskiego*, s. 98.

²² Tamże, s. 99.

Interpretacje

Ta sama strategia użyta została także w partii chóralnej w części III. Tuż przed drugą kulminacją na słowach „dans ton horreur” głosy (które pojawiają się zgodnie z zasadami kanonu) rozpoczynają swój śpiew *pianissimo* i stopniowo stają się on coraz głośniejszy. Wraz ze słowami „dans ta lumière” następuje wybuch jednoczesnego śpiewu *mezzo forte*. Kompozytor posłużył się tu fakturą magmy dźwiękowej dla stworzenia – analogicznego do pierwszego wejścia chóru w I części – wrażenia płynnego przenikania się brzmień. Owo przepływanie dźwięków jest jednak dużo szybsze. Niektóre nuty, wydobyte za pomocą fermat, przynoszą nawet odczucie ślizgania się po całej melodii; każdy śpiewak „wyróżnia” w ten sposób dwa dźwięki tej samej wysokości.

Tym, co stanowiło oczywistą inspirację dla Lutosławskiego, będąc najgłębszym wyrazem aleatoryczności poezji Michaux, pozostaje więc z pewnością technika snu. Podobnie jak polski kompozytor, pisarz również nie uciekał od konieczności nadania formy swojemu dziełu i nie podporządkował go jedynie grze (jak czynił to na polu muzycznym np. John Cage) – wykorzystując ukształtowaną przez dwudziestowieczną awangardę poetykę jukstapozycji starał się połączyć skojarzone przypadkowo wizje i zaobserwować, do czego owo zestawienie może doprowadzić. Odnoszą się więc z pewnością do niego słowa, którymi Jadwiga Paja-Stach charakteryzuje aleatoryczną twórczość Lutosławskiego.

zaznaczał, że nie pozbawia się jako twórca odpowiedzialności za swoje dzieło, a wszelkie różnice w postaci utworu, zaznaczające się w poszczególnych wykonaniach, dokonują się przy zachowaniu jego tożsamości. Przypadek nie rządzi kompozycją, lecz pełni w niej rolę służebną.²³

²³ J. Paja-Stach *Witold Lutosławski*, „Musica Iagellonica”, Kraków 1996, s. 47.

Abstract

Michalina KMIECIK
Jagiellonian University (Kraków)

Surrealism vs. aleatoric music. A case of *Trois poèmes d'Henri Michaux* by Witold Lutosławski

The article aims at discussing the interrelations between the technique of aleatoric composition and the poetic practices of Surrealism. Taking as a case study one of the most characteristic pieces by Witold Lutosławski from the 1960s. (*Trois poèmes d'Henri Michaux*) one can point to musical strategies that correspond to surrealist poetics of dream, juxtaposition and the concept of accident. For Lutosławski is trying to create a music language which would reflect the poetics of Michaux's text – thus he reaches for some innovative means of expression such as: he introduces music images preceding the text, he introduces theatricalisation of music (in the 3rd part), he employs unsteady sound in the form of sound magma. Doubtless owing to these effects, there emerges a bond between the musical and the literary texts.

Jerzy KANDZIORA

Trzy pamflety Stanisława Barańczaka

Pamięci Profesor Lucylli Pszczółowskiej

I.

W działalności pisarskiej Stanisława Barańczaka właściwie od początku jego drogi twórczej, od połowy lat 60., obecne było zjawisko polemiki i pamfletu¹. Przechodzi się nad tym do porządku, bez głębszej refleksji traktując na ogół te formy jako odbicie wyrazistego artystycznego temperamentu autora, a zapewne też faktu, że przyszło mu żyć i bojować pisarsko w tzw. ciekawych czasach schyłku PRL-u, w trzech obiegach literatury – dwóch krajowych (oficjalnym i pozacenzuralnym) oraz emigracyjnym, a także na kilku obszarach aktywności. Wiadomo ponadto, że zawsze cechowało Barańczaka ostre pióro, że żywioł parodii, Bachtinowskiej karnewalizacji, purnonsensu mocno jest obecny w jego twórczości, co także czyni zrozumiałą dyspozycję do polemik i pamfletów. Do dziś pamięta się siłę rażenia tamtych tekstów Barańczaka, jego ataków na Brylla, Bratnego czy Sandauera, a także pamfletów zawartych w cyklu *Książki najgorsze*, których lektura pozwalała czytelnikom odreagować frustrację rzeczywistością peerelowską. Równocześnie teksty te miały swój wymiar personalny i anegdotyczny.

¹ Szeroki kanon tekstowy polskiego pamfletu literackiego ubiegłego wieku prezentuje wydany niedawno zbiór „Chamuły”, „gnidy”, „przemilczacze”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*, wyb., wstęp, oprac. D. Kozicka, Universitas, Kraków 2010. Otwierające antologię studium Kozickiej *Pamfletowe oblicze dwudziestowiecznej krytyki* przedstawia stan badań nad teorią i historią pamfletu i własne przemyślenia autorki.

Chciałbym dokonać w tym szkicu pewnego przewartościowania, ukazać inne, mniej doraźne czy mniej personalne, a bardziej historycznoliterackie znaczenie pamfletów Barańczaka. Też, do której będę tu wracał nieustannie, jest obserwacja, że w twórczości tego autora do sytuacji pamfletowej dochodziło we wcale nie przypadkowych, ale ważnych i przełomowych momentach jego pisarstwa, a także w momentach szczególnie ważnych i przełomowych dla całej polskiej literatury współczesnej. Pojęcie „sytuacji pamfletowej” służy podkreśleniu, że właśnie nie incydentalny konflikt w przypadkowym czasie i przestrzeni literatury stanowi impuls dla posłużenia się pamfletem, ale że pamflet w przypadku Barańczaka stanowi pierwszy zwiastun przesilenia czy kryzysu dotychczasowej konfiguracji estetyk czy postaw pisarskich, zachwiania się *status quo* w obrębie form życia literackiego. Pojawia się w momentach, gdy jest już oczywiste, że niektóre owe formy się wyczerpały, a równocześnie, gdy trudno jeszcze stworzyć program pozytywny. Wtedy „negatywistyczna” poetyka pamfletu, wprowadzie z definicji niedopuszczająca deklaracji programowych, stanowi już jednak pierwszą spontaniczną formę manifestacji nowych tendencji czy postaw, manifestacji – podkreślmy – przez zaprzeczenie stanu dotychczasowego.

Oto ujawnia się zaskakujący paradoks Barańczakowych pamfletów. Im bardziej zdają się one wypowiedziami *ad personam*, im mocniej poruszały obserwatorów i czytelników tamtych lat jako manifestacja, jak komentowano, młodzieńczej arogancji, zadufania, politycznego zacietrzewienia, tym szerszych – i w gruncie rzeczy dalszych od kwestii personalnych – rejestrów i procesów literatury one dotyczyły. Można by nawet powiedzieć, że konkretne, rozważane w nich „tu i teraz” atakowanego autora czy tekstu stanowiło ów dynamizujący *casus belli* czy może – ukonkretniającą kanwę, dzięki której wypowiedź uzyskiwała stosowną energię, by do końca i bez reszty wyczerpać problematykę w istocie historycznoliteracką i wznieść się ku diagnozie najbardziej ogólnej, tyczącej stanu literatury w Polsce i kondycji pisarza polskiego. Spojrzenie na pamflety Barańczaka będzie zatem dla mnie odczytywaniem w jednorazowym, uwodzącym swoją partykularną konfliktowością wydarzeniu tego, co stanowi zapowiedź zbliżającego się albo już dokonującego przesilenia na obszarze całej literatury czy życia literackiego, a tym samym ma charakter powszechny i trwały w swoich skutkach.

Zamierzona tu przeze mnie próba interpretacji trzech wypowiedzi pamfletowych Barańczaka z lat 1967, 1975 i 1982 – a są to daty, jak nietrudno zauważyć, zapowiadające albo wręcz precyzyjnie wskazujące momenty historyczne ważne dla literatury polskiej – pragnie wykazać, że każdy z tych pamfletów ma w swej intencji i ustrukturuowaniu wpisane dwa różnie skierowane wektory. Ich współwystępowanie jest podstawowym warunkiem skuteczności strategii pamfletowej w tym szerszym sensie, jaki odnajduję w tekstach Barańczaka. Po pierwsze więc, każdy z tych pamfletów jest do pewnego stopnia skandalem, ekscesem krytycznoliterackim, stara się mieć możliwie personalny charakter. Po wtóre, równie silnie działa w nim ów mechanizm rozszerzenia, budowania nowego modelu, nowej konfiguracji literatury, która wyłania się spoza personalnego konkretnego. W procesie lektury

Interpretacje

tych tekstów mam zamiar w pewnym momencie oderwać się od owego konkretnego, aby „czytać” pamflet jako szerszą diagnozę stanu literatury i formułowany „przez zaprzeczenie” projekt zmian w jej obrębie, których rzecznikiem jest autor.

2.

W 1967 roku, kiedy ukazała się głośna i bulwersująca wielu recenzja Stanisława Barańczaka z tomiku poetyckiego Kazimieży Iłakowiczówny *Szeptem* (1966), autor ten miał 20 lat, a w swym dorobku jedynie kilkanaście wierszy i recenzji, drukowanych głównie w poznańskim miesięczniku „Nurt”. W swoim tekście o książce Iłakowiczówny, zatytułowanym *Z nowości literatury dziecięcej*², Barańczak posłużył się formą antyfrazy, potraktował tomik ironicznie, jako zbiorek utworów dla dzieci – czym oczywiście w intencji autorki on nie był – i omówił go, „komplementując” według tych właśnie kryteriów gatunkowych. Antyfraza w wersji takiego przewrotnego monologu krytycznego jest formą ironii szczególnie dotkliwą, nie tylko dotyczącą poszczególnych utworów, ale właściwie dyskredytującą całą tę poezję i jej założenia poznawcze.

W tym uogólnionym krytycyzmie recenzji Barańczaka chciałbym jednak wyodrębnić dwie warstwy. Warstwę polemicznej doraźności oraz – ukrytą pod ironiczną deprecjacją poetyckiego tradycjonalizmu Iłakowiczówny – szerszą konstrukcję myślową, koncepcję nowej – w sensie programowym – poezji. Chciałbym dostrzec w tym tekście wypowiedź młodego autora, który wewnętrznie dojrzał już do pewnej najbardziej generalnej rewolty przeciw poezji ufnej i bezkonfliktowej. Rewolty, która w latach najbliższych miała zagarnąć cały obszar polskiej poezji współczesnej i która z dzisiejszej perspektywy każe patrzeć na pamflet o wierszach Kazimieży Iłakowiczówny jako na wstępny i może jeszcze niezupełnie przez autora uświadamiany epizod tej szerokiej batalii, rozpoczętej wkrótce i rozgrywającej się już na ogólnopolskiej arenie.

Pamfletowa ironiczność tekstu Barańczaka nie od razu wydaje się oczywista i nie od razu była taka dla czytelników. Krytyk precyzyjnie wpisał się w styl tradycyjnej, nieco oddalonej od życia i egzaltowanej pedagogii (zwroty typu: „rozbudzanie w młodym czytelniku pierwocin estetycznych doznań”, „do takiego rozwoju muszą nieuchronnie powieść te nieskomplikowane zadania”). Zadbał także o pozory recenzenckiej powagi i kompetencji, rozpoczynając tekst wywodem historycznoliterackim o związkach Iłakowiczówny ze Skamandrem i o nurcie poezji dla dzieci trwającym w jej twórczości od międzywojnia. Wysokie kompetencje i szczerość intencji recenzenta nie budziły zatem na pierwszy rzut oka wątpliwości.

Można powiedzieć, że już w tym momencie zarysowuje się w pamflecie Barańczaka jedna z ważnych cech jego późniejszej twórczości, jaką jest dekomponowanie oficjalnych form komunikowania, przeciwstawianie się perswazji, a w istocie postulat programowej nieufności względem autorytetów. Bo przecież nie kurtu-

² S. Barańczak *Z nowości literatury dziecięcej*, „Nurt” 1967 nr 3, s. 57-58.

azja i zamiar delikatnego obejścia się z książką Iłakowiczówny przesądziły o zastosowaniu antyfrazy, polemiki nie wprost, skoro w liście do redakcji warszawskiej „Kultury”, w odpowiedzi na polemiczny głos Marii Rzepińskiej³, Barańczak powiada bez ogródek:

Nie miałem bynajmniej na celu „pomniejszenia poezji Iłakowiczówny”, gdyż poezja ta jest – moim zdaniem – wystarczająco już mała (nie ilościowo oczywiście); nie miałem również na celu „zredukowania” tej poezji „do wymiaru przedszkola czy ochronki”, ponieważ sądzę, że do takowego wymiaru twórczość p. Iłakowiczówny przystaje idealnie.⁴

Wydaje się, że poprzez zastosowanie antyfrazy Barańczak chciał w istocie stworzyć klasyczną sytuację zawierzenia czytelnika krytykowi. Można powiedzieć, że wszedł w rolę życzliwego recenzenta i najwyraźniej bawiło go budowanie atmosfery porozumienia z Iłakowiczówną i czytelnikami, wspólnego „frontu dydaktycznego” i wspólnoty wartości (miłość do dzieci, chrześcijaństwo bez konfliktów, w duchu św. Franciszka, przyjaźń dla zwierząt i prostych ludzi, „spokój nerwów i pogoda ducha”). Tym większy wstrząs stanowił dla tych czytelników moment, gdy z biegiem lektury przekonują się oni, że mają do czynienia w istocie z kpina, z intencją pamfletową, gdy nieodwołalnie tracą zaufanie zarówno do recenzenta, jak i do bliskiego im miesięcznika kulturalnego⁵.

Śledząc echa wystąpienia Barańczaka, zauważamy, że polemici piętnować będą zarówno bunt młodego krytyka przeciw autorytetowi poetki, jak i fakt, że zawiodło ich czasopismo publikujące taki materiał⁶. Obie te kategorie – „autorytetu” i „gazety” – okażą się niebawem kluczowe w deklaracjach stosunku do świata formułowanych przez twórców pokolenia Nowej Fali i kreowanie przez Barańczaka owego kryzysu zaufania staje się tu gestem nacechowanym programowo⁷.

³ M. Rzepińska *Spór o Iłakowiczównę*, „Kultura” (Warszawa) 1967 nr 19, s. 11 (list do redakcji).

⁴ S. Barańczak *Spór o Iłakowiczównę*, „Kultura” (Warszawa) 1967 nr 22, s. 11 (list do redakcji).

⁵ O tym, że zasłona poprawności z tekstu Barańczaka opadała w lekturze stopniowo, świadczą m.in. listy do redakcji warszawskiej „Kultury”. Maria Rzepińska stwierdza: „Przeczytałam ją [tj. recenzję] [...] jeszcze raz uważnie i doszłam do wniosku, że chodzi tu o tzw. «zjadliwą ironię»” (*Spór o Iłakowiczównę*), a dla Przemysława Bystrzyckiego (*O dobre obyczaje*, „Kultura” (Warszawa) 1967 nr 24, s. 11) intencja Barańczaka „stała się w pełni jasna” dopiero po przeczytaniu jego odpowiedzi na polemikę Rzepińskiej.

⁶ Píše m.in. Bystrzycki: „Autor recenzji nadużył lojalności podwójnie: w stosunku do wybitnej polskiej poetki – raz. Dwa – w stosunku do miesięcznika” (P. Bystrzycki *O dobre obyczaje*).

⁷ Dodajmy, że sprawa ma też inny, bardziej zabawowy kontekst, jakim jest wczesne zamiłowanie Barańczaka do żartobliwych gier z czytelnikiem. Ich przejawem były na przykład mistyfikacje w prowadzonej przez niego anonimowo w „Nurcie” w latach 1967-1974 rubryce porad literackich pt. *Kierunkowskaz*, gdzie – jak

Interpretacje

Z drugiej jednak strony zapowiedzi nowego tkwią także w samym tekście recenzji Barańczaka, która jest swoistym antytekstem, swoistym programem w negatywie. Możemy tu odnaleźć – jako swego rodzaju punkty orientacyjne – „negatywy” pojęć kluczowych dla koncepcji odnowy literatury i poezji, jaką wkrótce ogłosi Barańczak. Wokół tych słów, takich jak „ufność”, „ucieczka” (znamienne, że autor wyróżnił je drukiem rozspacjowanym), w grze zaprzeczeń czy pozornych uwiarygodnień ów antytekst się buduje i wystarczy tylko potraktować występującą w recenzji figurę dziecka jako w istocie odpowiednik bohatera pozytywnego albo czytelnika poezji „Orientacji Hybrydy” i właściwie mamy już gotowy, pisany z otwartą ironią tekst programowy, w którym właśnie nie u f n o ś ć, dotykane spraw trudnych, odpowiedzialność za świat, określane są jako wartości najcenniejsze i zarazem najbardziej deficytowe we współczesnej poezji:

W naszych pełnych niepokoju czasach – zdaje się twierdzić autorka *Szeptem* – jest tedy rzeczą najważniejszą, aby już od dzieciństwa kultywować w sobie ducha u f n o ś c i – wobec świata, za który nie my jesteśmy odpowiedzialni. Wszelkie objawy nieufności [...] to tylko symptomy dzieciennego negatywizmu. [...]. Z owych etyczno-pedagogicznych przekonań Iłakowiczówny wyrasta jeden z naczelnych motywów jej wierszyków – pamiętajmy, że cały czas mowa o poezji dla dzieci – mianowicie motyw u c i e c z k i, ucieczki od wszystkiego tego, czego najlepiej – [...] *nie ruszać* (*Do przyjaciół*). [...] To pewne, że obok rozwoju estetycznego i intelektualnego – a przecież do takiego rozwoju muszą nieuchronnie powieść te nieskomplikowane zadania, jakie Iłakowiczówna swoim młodym czytelnikom stawia – autorka *Szeptem* potrafi zapewnić współczesnemu dziecku coś, o co dzisiaj niezmiernie trudno: spokój nerwów i pogodę ducha.⁸

Sięgając po teksty programowe Barańczaka, dostrzegamy wyraźną „echowość” recenzji z *Szeptem* w stosunku do nich. Artykuł-manifest *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*⁹, opublikowany w tym samym co recenzja roku (1967), rozpoczyna się właśnie figurą poety-dziecka. Barańczak prezentuje młodopoezycki wierszyk pt. *Piosenka o goździkach*, a następnie komentuje: „od początku do końca mamy do czynienia z prostolinijnym opisem białoróżowych goździków, które swym łagodnym wyglądem i zapachem przypominają beztróskie d z i e c i ń s t w o”. Nieco dalej inne motywy, znane z recenzji: „wiersz ten wyraża usilne pragnienie odnalezienia azylu, pragnienie u c i e c z k i od wszyst-

wspomina po latach – kreował nawet nieistniejących korespondentów, a także własną biografię – jako starca, uczestnika literackich wydarzeń już w dwudziestoleciu. Zob. S. Barańczak *Mroki mojej literackiej młodości, albo: Byłem redaktorem „Kierunkowskazu”*, w: tegoż *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970-1995*, Znak, Kraków 1996.

⁸ S. Barańczak *Z nowości...*, s. 58. Spacje i kursywa w cytacie pochodzą od autora.

⁹ „Nurt” 1967 nr 10, s. 14-19. Tekst jest datowany na grudzień 1966, lipiec 1967. Przedrukowany został w tomie Barańczaka *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971). Tekst cytuję z pierwodruku w „Nurcie”. Podkreślenia w cytatach moje – J.K.

Kandziora Trzy pamflety Stanisława Barańczaka

kiego, co może zaniepokoić [...] postawa u f n o ś c i wobec świata i zadufania w samym sobie to przyrodzony atrybut poety”.

I wreszcie w dalszej, postulatywnej części tekstu-manifestu, przeciwstawiającej temu sentymentalizmowi nowy projekt literatury, czytamy:

W utworze nurtu romantycznego każda prawda znajduje swą kontrprawdę, każda demaskacja – kontrdemaskację; domeną tej literatury jest wątplenie i rozterka, nieufność, ale i bezustanne przebijanie się ku prawdzie. [...] W imię prawdy, w imię dochodzenia do niej, poddaje ona nieufnemu sprawdzeniu wszystko, co się za absolutną prawdę uważa, a co jakże często okazuje się tylko absolutyzowaną prawdą cząstkową.

Oto więc już nowa dynamika mowy, nowa dynamika narracji przełomu literackiego, zbudowana wokół pojęcia „nieufności”. Coś, co objawiło się w niewielkiej recenzji-pamflecie jako napomknienia, znaki rozpoznawcze, może nieodreagowana irytacja dwudziestoletniego „adepta” (jak określił Barańczaka Bystrzycki¹⁰), tu – w *Nieufnych i zadufanych* – jest już prawdą pokolenia, nowej formacji poetyckiej. A zarazem najważniejszą zasadą poezji samego Barańczaka, który rozpocznie wstęp-manifest do tomiku *Jednym tchem* (1970), pierwszego w pełni nowofalowego zbioru swoich wierszy, słynnym zdaniem: „Powinna być nieufnością”¹¹. „Nieufność”, a wraz z nią hasło „mówienia wprost”, lansowane przez Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego w książce *Świat nie przedstawiony* (1974), staną się już za chwilę pojęciami – hasłami założycielskimi nowej formacji poetyckiej.

3.

O ile obrońcy autorki *Szeptem* po ukazaniu się pamfletu Barańczaka i stawiającego kropkę nad „i” jego listu do redakcji „Kultury” domagali się radykalnego utemperowania młodego krytyka¹², o tyle osoba, która znalazła się w samym oku tego pamfletowego cyklonu – Kazimiera Iłakowiczówna – jako bodaj jedyna zauważyła, że tak na prawdę nie o nią najbardziej chodzi Barańczakowi. Z zadziwiającą intuicją i autodystansem stwierdziła w liście do Hamiltona, zacytowanym przez niego w felietonie: „W tym wypadku sędzę, że młodym kolegą polonistą z Poznania kierowała wielka żarliwość w stosunku do literatury, a nie chęć dokuczenia

¹⁰ P. Bystrzycki *O dobre obyczaje...*

¹¹ S. Barańczak *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, w: tegoż *Jednym tchem*, Zrzeszenie Studentów Polskich, Warszawa 1970, s. [3].

¹² P. Bystrzycki stwierdził np., że „nie musimy [...] w skomplikowanym i tak już życiu literatury naszego kraju zezwalać na ekscesy, które w odniesieniu do świata materii ścigane są przez prawo pod nazwą chuligaństwo” (*O dobre obyczaje...*), Hamilton zaś pisał: „Z panem Barańczakiem dyskutować niepodobna, trzeba go po prostu wyprowadzić jak najbezceremonialniej z łamów ‘Kultury’, na których znalazł się chyba przez czyjeś niedopatrzienie” (*Perswazje: Książka jako przedmiot użytkowy*, „Kultura” (Warszawa) 1967 nr 23, s. 12).

komukolwiek z naszego pokolenia”¹³. Ta refleksja Iłakowiczówny stawia na powrót przed pytaniem o rolę osób atakowanych w pamfletach Barańczaka jako pewnego rodzaju figur zastępczych, i pozwala postawić takie pytanie w odniesieniu do poety Ernesta Brylla, bohatera negatywnego następnego interesującego mnie pamfletu, opublikowanego w roku 1975.

Recenzja Stanisława Barańczaka *De profundis alla polacca: „W samym sercu gówna”*¹⁴ z tomiku Brylla *Zwierzątko* (1975) będzie bowiem kolejnym z pamfletów Barańczaka, który atakując, jak się wydaje w sposób jak najbardziej personalny, pojedynczego autora, znów w istocie okaże się zapowiedzią doniosłej dla całej polskiej literatury współczesnej zmiany jej konfiguracji etycznej i estetycznej, zarysowując w przestrzeni literatury kontury nowego, programowo jeszcze niezdefiniowanego zjawiska – etosu literatury niezależnej drugiej połowy lat 70. Uczyni to, zanim jeszcze w 1976 roku powstanie w Polsce KOR i inne środowiska opozycyjne, zanim pojawią się pierwsze czasopisma i książki drugiego obiegu, a środowisko pisarzy doświadczy wolności od cenzury i odnajdzie się w kraju, po raz pierwszy od niepamiętnych czasów, w przestrzeni odzyskanej godności. Zanim także on sam, Barańczak, w grudniu 1976 sformułuje projekt literatury niezależnej w programowym wstępie *Dłaczego „Zapis”* do pierwszego numeru niezależnego kwartalnika literackiego¹⁵.

Pamflet z 1975 roku na *Zwierzątko* Brylla będzie w istocie cechowało to samo poczucie deficytu wartości, rys gniewnej, zniecierpliwionej determinacji i oczekiwania przełomu, co tekst o *Szeptem* Iłakowiczówny, i warto tu przywołać kilka faktów, które złożyły się na emocjonalne napięcie wpisane w tekst o Bryllu.

W lutym 1975 odbywał się w Poznaniu kolejny zjazd Związku Literatów Polskich, po zakończeniu którego Barańczak wystąpił z PZPR¹⁶. Wcześniej, uczestnicząc w oficjalnym życiu literackim jako czołowy krytyk Nowej Fali, toczył potyczki z nasilającą się cenzurą wobec własnych, oraz – jako redaktor regionalnego miesięcznika literackiego – cudzych utworów¹⁷. Równocześnie w latach 1971-1974 pisał obszerny poemat *Sztuczne oddychanie*, nacechowany istic orwellowskim klimatem bezwzględności i osaczenia czasu PRL-u, który wydaje w 1974 roku w obie-

¹³ Hamilton [J.Z. Słojewski] *Perswazje: Spencer Tracy*, „Kultura” (Warszawa) 1967 nr 30, s. 12.

¹⁴ S. Barańczak *De profundis alla polacca: „W samym sercu gówna”*, „Kultura” (Paryż) 1977 nr 4. Tekst datowany „październik 1975”, został zdjęty przez cenzurę z „Twórczości” (informacja z noty edytorskiej w: S. Barańczak *Etyka i poetyka*, Znak, Kraków 2009, s. 399; z tej książki cytuję także fragmenty pamfletu).

¹⁵ S. Barańczak *Dłaczego „Zapis”*, „Zapis” 1977 nr 1.

¹⁶ M. Fik *Kultura polska po 1945. Kronika lat 1944-1981*, Polonia, London 1989, s. 558. Sam Barańczak relacjonuje te wydarzenia w rozmowie z Rafałem Grupińskim (*Wywiad ze Stanisławem Barańczakiem*, „Czas Kultury” 1987 nr 3).

¹⁷ Zob. S. Barańczak *Moje niecenzuralne dziesięciolecie*, „Aneks” (Londyn) 1981 nr 26.

gu samizdatowym¹⁸. Wreszcie w grudniu 1975 roku, w dwa miesiące po napisaniu pamfletu o Bryllu, stanie się Barańczak sygnatariuszem Memoriału 59 w sprawie zmian w Konstytucji, które to wydarzenie skonsolidowało opozycyjnie nastawioną część środowisk twórczych, ale i zapoczątkowało wzmożone działania represyjne cenzury (zapisy na nazwiska).

Tak więc ów rok 1975 był dla wielu pisarzy momentem ważnego wyboru moralnego i w tym kontekście właśnie: przewartościowań etycznych, tworzenia się nowych postaw, nowego paradygmatu opozycyjności wobec rządów autorytarnej partii, trzeba odczytywać strategię pamfletową w *De profundis alla polacca* Barańczaka. Poezja Ernesta Brylla, w szczególności omawiany tomik *Zwierzętko*, staje się w tej strategii antywzorcem postawy pisarza, swoistym *exemplum* koniunkturalizmu, lizusostwa, oportunistu, skrajnym przykładem postawy dworzanina, pisarza antyszambrującego na salonach władzy, przyznającego się zarazem do owych słabości, głoszącego filozofię przystosowania i wciągającego cały naród do współnictwa w oportunizmie, a także nadającego swym słabościom rys cierpienia i ofiary. Jasne jest, że negatywem takiej postawy może być tylko bunt, potrzeba wyrwania się z owej zapaści, program odmowy udziału w kłamstwie, odrzucenie profitów władzy, a zarazem przyjęcie postawy czynnej, postawy wyprostowanej, nie poddającej się determinizmom historycznym. I w istocie taki jest konstruktywny, projektujący i w pewnym sensie profetyczny horyzont pamfletu na *Zwierzętko*.

Istotą pamfletowych działań Barańczaka wobec poezji Brylla – bo te działania nas tu przede wszystkim interesują – będzie zatem zupełne wyłączenie tej poezji z porządku literatury i odczytanie jej jako swoistego antydekalogu. Barańczak poruszać się będzie w kręgu wartości wyłącznie etycznych, pewnych scenariuszy egzystencjalnych. Warto przyrzeć się mechanizmom interpretacyjnym zastosowanym wobec Brylla. Historia w osobie Barańczaka postawiła go nagle w ostrym świetle reflektorów i uczyniła figurą mijającej epoki, może dlatego, że, o ironio, nie omijał on dyskursu o historii, „rozdrapywał polskie rany”, tyle że czynił to z nadmierną już rutyną, będąc, jak pisał Błoński w szkicu o *Rzeczy listopadowej*, „Kasandrą na etacie”¹⁹.

W pamflecie Barańczaka można wyróżnić dwa przede wszystkim zabiegi krytyczne. Oba wynikają z potrzeby przeniesienia dyskursu o wierszach całkowicie na obszar etyki. Pierwszy z nich polega na utożsamieniu narratora wierszy z samym ich autorem, co oczywiście w drastyczny sposób stawia pro-

¹⁸ O bohaterze swojego utworu powie Barańczak po latach: „był dla mnie nie tyle uogólnieniem cech społeczeństwa, ile projekcją moich własnych cech w przyszłość, pełną niepokoju próbą przedstawienia sobie, kim mogę się wkrótce stać i czego za wszelką cenę muszę uniknąć” (*Autonomia i oparcie*, rozmawiali S. Chojnacki i P. Rodak [1990], w: tegoż *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*, red. K. Biedrzycki, Wydawnictwo „m”, Kraków 1993, s. 48).

¹⁹ J. Błoński *Kassandra na etacie*, w: tegoż *Odmarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 99.

Interpretacje

blem wyborów moralnych. W szczególności wyłączone zostaje przez Barańczaka czytanie ironii Brylla, a także zdolność rozpoznawania cudzego słowa i cytutowości wielu wierszy tego poety. A w tych właśnie obszarach jego tekstów buduje się cały szereg znaczeniowych odcieni: od owej ironii czy autoironii, poprzez rodzaj intelektualnej prowokacji, aż po realizację swoistej „retoryki bezradności”, by odwołać się do terminu Janusza Sławińskiego, użytego do opisu poetyki Różewicza. Tenże Sławiński, w podrozdziale *Bryll, czyli głos z głębi świata znikczemniałego* swojego syntetyzującego artykułu z 1984 roku²⁰, stwierdza że zwłaszcza od połowy lat 70. „w tekstach Brylla mówi do nas *homo sovieticus* w swojej odmianie mazowiecko-nadwiślańskiej” oraz że „nie doceniono należycie znaczenia perspektywy poznawczej, którą [Bryll] odkrył i wprowadził do ówczesnej poezji”²¹. Dla Sławińskiego zatem poetycka celowość działań autora *Zwierzątka*, nietożsamość kreowanego przezeń bohatera i osoby autora jest sprawą oczywistą, i to zapewne nie dlatego, że Bryll miał już wtedy za sobą akt bynajmniej nie oportunistyczny: publikację w stanie wojennym pod własnym nazwiskiem tomików poetyckich w drugim obiegu. Po prostu to, o czym mówi Sławiński, swoista cytatowość sytuacji lirycznych Brylla, dała się wyczytać z tej poezji, jeśli czyniło się to poza ciśnieniem literackiego przełomu²².

Tymczasem w połowie lat 70., czasu rodzenia się w środowiskach twórców imperatywu etycznej jednoznaczności, owa cienka, prowokacyjna ironia Brylla zdawała się grą nazbyt już finezyjną, chciałoby się rzec, frywolnym przekomarzaniem się z własnym i zbiorowym sumieniem, a dodatkowo sarmacka stylizacja nadawała całości rys zgoła dekadentcki. I tu gdzieś tkwią źródła drugiego, fascynującego przynajmniej, składnika strategii pamfletowej recenzji Barańczaka, jakim jest przekształcanie refleksji o wierszach w o p o w i e ś ć o b i o g r a f i i z d e p r a w o w a n e j. Lektura tekstu w jakiś dziwny, zgoła magiczny sposób doprowadza nas do przekonania, że ta osobliwa figura o niejasnym statusie ontologicznym, którą Barańczak nazywa „bohaterem *Zwierzątka*”, tożsama właściwie z Bryllem, polskim pisarzem, naprawdę ma na swym koncie konkretne występne czyny. Poruszająca jest ta kreatorska moc słowa, która sprawia, że mamy poczucie takiej obrzydliwości, iż właściwie nie zastanawiamy się, jaki biograficzny materiał stoi za tym pamfletem. Że jesteśmy skłonni uwierzyć, że taki materiał jest dosłownie na wyciąg-

²⁰ J. Sławiński *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956-1980*, w: tegoż *Prace wybrane*, t. V: *Przypadki poezji*, Universitas, Kraków 2001, s. 306-334.

²¹ Tamże, s. 329.

²² Szczegółową analizę ironicznego aspektu utworów Brylla, na przykładzie jednego z jego wierszy, przynosi artykuł Adama Poprawy *Ernesta Brylla „Wciąż o Ikarach głoszą” – manifest oportunistu czy ironia?* („Warsztaty Polonistyczne” 1992 nr 2). Autor trafnie wskazuje na złożoność sensów omawianego tekstu i stwierdzić trzeba, że podobne obserwacje nasuwają się przy lekturze innych utworów Brylla, takich jak *Kantyczka*, *Kołęda*, *Perła* czy *Tryumf* z tomu *Zwierzątka*, których swoistą cytatowość i ironię Barańczak pomija w trybie pamfletowej symplifikacji.

nięcie ręki, i nawet nie warto dokonywać tej czynności sprawdzenia, by się o tym przekonać. Słowa jakby przemieniają się w rzeczywistość samą:

tkwi po uszy w moralnych nieczystościach”, „pozbawiony jakiegokolwiek etycznej busoli”, „staje wobec [...] wielu okazji zwykłego zeszmacenia się, [...] nie potrafi się oprzeć”, „bierze bez oporów udział w zbiorowym kłamstwie”, „zdolał uczynić z kłamstwa swoją intratną profesję. Jest bowiem poetą dworskim”, „działa jako z góry zaprogramowany składnik systemu”, „wie, że z gnoju wyszedł i w gnój się obróci”, „[posiada] świadomość nieodwracalności własnego zaprzędania”, „jego rozpacz nad własnym upadkiem nie przepadza się w prawdziwą skruchę”, „staje [...] po stronie silniejszego”, „przykry zapaszek owej filozofii życiowej tłumiony jest [...] perfumami autoironii”, „świadomość własnego zakłamania bynajmniej nie pomaga bohaterowi podźwignąć się z gnojowiska”, „ważne, aby przetrwać”, „wszystkie chwytły dozwolone”, „Tom Brylla [...] jest najbardziej przerażającą książką poetycką, jaką zdarzyło mi się czytać w ostatnich latach.”²³

Równocześnie owo wyliczenie ma w sobie jakieś cechy targowiska niegodziwości, jakby w jarmarcznym widowisku, obwieszczonym krzykliwym tytułem, rozpoczyna się defilada wszelkiej moralnej ohydy, a figura „dworskiego poety” staje się tu diabłem czy Turoniem z jakiejś moralitetowej szopki. Piszę o tym rzecz jasna nie po to, żeby wprowadzać jakiś element oceny czy dyskredytacji, lecz by podkreślić archetypiczny w istocie charakter dokonywanej tu przez Barańczaka czynności oddzielania dobra i zła. A także, swoiście magiczny charakter czynności pisarskich, w których siła słowa zdolna jest przewyciężyć złe siły. Pamiętajmy, że realne i dotykalne zwycięstwo nad złem stanie się faktem dopiero w 1976 roku, po wystąpieniach robotniczych w Radomiu i Ursusie, kiedy powstaną w Polsce pierwsze formy niezależnej samoorganizacji społecznej i tego rodzaju egzorcyzmowanie nieprawości siłą samego słowa, z którym mamy tu do czynienia, już się u Barańczaka nie będzie pojawiało²⁴.

Na razie jednak jest koniec roku 1975 i nic nie wskazuje na tak zasadniczą zmianę. Tym silniej zatem odczuwana jest przez pisarza potrzeba wytyczenia w swoim tekście granic obszaru czystej negatywności, wobec której owa rodząca się opozycyjna etyka niepokorności określi się przez zaprzeczenie. Zauważmy, że „biografia zdeprawowana” bohatera pamfletu Barańczaka, ale i „biografia moralisty” należąca do autora pamfletu, zawieszone są jak gdyby w czasowej próżni, nie posiadają swojej historii, ukazane są jako stan archetypicznego trwania naprzeciw siebie dobra i zła, jak w jakimś mówiącym o wiecznych sprawach moralitecie. A przecież zarówno bohater tego tekstu, jak i jego autor, jakoś dochodzili do swojej obecnej postawy, oportunizmu z jednej, oraz buntu i kontestacji z drugiej strony. Ich biografie nie od razu były spełnione w swej podłości i szlachetności.

²³ S. Barańczak *De profundis...*, passim.

²⁴ Por. np. jego odmienny w tonie *List otwarty do pisarza Romana Bratnego* („Zapis” 1977 nr 2).

Interpretacje

Jak wyjaśnić „bezczasowość”, uniwersalność tych biografii? Powie Barańczak w wywiadzie z roku 1991, mając na myśli lata 60. i 70. w Polsce, że dla niego „istotą życia w społeczeństwie zniewolonym jest nie czarno-biały charakter stojących przed jednostką wyborów, ale wręcz przeciwnie, ich kompletna szarość, rozmazanie kryteriów, zatarcie granic między złem a dobrem, etyczna nijakość i nieokreśloność każdego wyboru”²⁵. Dodajmy, że szarość była także przekleństwem NN, bohatera *Sztucznego oddychania* (1974), który stanowił w jakiejś mierze, jak to już sygnalizowałem, projekcję lęków samego autora. Czas, w którym Barańczak pisze swój pamflet, połowa lat 70., to moment definitywnego odcięcia się od owej niedawnej przeszłości, owej szarości²⁶. Należało im przeciwstawić „pewne proste a podstawowe prawdy, choćby tak proste, jak ewangeliczne ‘tak, tak – nie, nie’, albo jak wezwanie pisarzy w rodzaju Sołżenicyna czy Havla, aby zwyczajnie przestać kłamać”²⁷. Z tych samych względów był to czas odrzucenia przez Barańczaka ironii Brylla, bo ona także była szarością, a czas walki nie będzie czasem dwuznaczności i cudzysłowów²⁸.

4.

Stan wojenny w Polsce po 13 grudnia 1981 roku odnowił problem wyborów i postaw etycznych pisarzy, uczynił go tematem niezależnego dyskursu społecznego,

²⁵ S. Barańczak *Przekraczanie granic*, rozmawiał D. Tołczyk, w: tegoż *Zaufać nieufności...*, s. 87.

²⁶ Z tych też zapewne powodów autor innego pamfletu na Brylla, Adam Michnik, umieszcza swojego bohatera w epoce paskiewiczowskiej, co oczywiście także w nieodwołalny sposób unieruchamia go poza zmiennością biografii i czyni zeń figurę od początku spełnioną, zdefiniowaną w swej podłości przez podręcznikową historię, podobnie jak nazwisko „Erazm Szczurowski”, nadane mu w tym pamflecie (*Poeta epoki paskiewiczowskiej*, „Puls” 1978 nr 2, s. 20-36; przedruk w: tegoż *Ugoda, praca organiczna, myśl zaprzeczna*, NOWA, Warszawa 1983, s. 67-84).

²⁷ S. Barańczak *Przekraczanie granic...*, s. 88.

²⁸ *Notabene* sam Barańczak przekonał się o zawodności poetyckiej ironii w połowie lat 80., kiedy posłużył się nią w wierszu *Dyletanci* (z tomu *Atlantyda*, 1986), dedykowanym Herbertowi. Opowiada po latach, że ten monolog dramatyczny, formułujący tezę, że Sierpień 1980 stworzyło „społeczeństwo dyletantów”, choć miał sens ironiczny, został przez czytelników przypisany autorowi. Tymczasem autor wszedł tu tylko w rolę obrońcy PRL-owskiego systemu: „Nikt nie zauważył, że teza w żadnej mierze nie jest moja, bo w wierszu nie ja przecież mówię”, i że jest ona „w prostej linii kontynuacją słynnego marcowego hasła «studenci do nauki, pisarze do pióra»”. Dalej stwierdza poeta, że w roku 1986 „nikt nie rozumiał tego typu ironii”, że „pewien kod, czy [...] pewne zasady gry, jaką jest lektura utworu literackiego, uległy zasadniczej zmianie”, „pojawiła się [...] potrzeba elementarnej powagi, [...] w sensie brania bezpośredniej i osobistej odpowiedzialności za wypowiedane słowa” (*Nie obrażać się na tłum*, rozmawiali K. Lars i S. Chwin [1992], w: tegoż *Zaufać nieufności...*, s. 118, 121).

jednak w nowej, rzecz można analitycznej i interwencyjnej formule. Oto minione pięć lat istnienia opozycji i niezależnego obiegu wydawniczego, z walnym w nich udziałem najwybitniejszych polskich pisarzy, a także ruch „Solidarności” lat 1980-1981, z wybitną w nim rolą twórców kultury, ostatecznie spolaryzowały społeczeństwo. Dotychczas obserwowana przeze mnie w twórczości Barańczaka właściwość pamfletu – jako wczesnej oznaki zmian, rodzenia się nowej formacji estetycznej czy etycznej – w stanie wojennym już się nie realizuje. Nie jest bowiem stan wojenny czasem narodzin nowych idei estetycznych czy dojrzewania nowych postaw kontestatorskich na obszarze literatury, które ów pamflet miałby przeczuć i zapowiadać. Te idee i postawy od dawna istnieją, doznały wręcz w ostatnich latach wzmocnienia i umasowienia. Inna wszakże cecha pamfletu Barańczaka, o której także mówiłem, nadal silnie jest obecna: dokonuje się w nim owa *schematyzacja, figuracja*, wywiedziona z konkretnej postawy twórczej i biografii bohatera pamfletu. Jednostkowa postawa staje się modelem, a zarazem kluczem dla zrozumienia szerszego zjawiska, w tym wypadku zjawiska kolaboracji pisarza z opresyjną władzą.

Bohaterem pamfletu Barańczaka z 1982 roku stał się Artur Sandauer, jedna z najwybitniejszych postaci powojennej krytyki literackiej, a bezpośrednim bodźcem dla powstania *Samobójstwa sandaueryzmu*²⁹ była, jak się wydaje, jego aktywność publicystyczna w pierwszej połowie 1982 roku. Obejmuje ona artykuł *Danse macabre à la Polonaise*³⁰, w którym krytyk ten dystansuje się wobec ówczesnych aspiracji wolnościowych społeczeństwa, snuje refleksje o narodowych wadach: naśladowaniu Zachodu, stadności zachowań, pijaństwie, i w rezultacie dołącza do grona publicystów popierających stan wojenny, owych – jak pisze Barańczak – „domorośłych historiozofów, którzy walczącemu o swoje elementarne prawa społeczeństwu – wytkną anarchię [...], zaś obłąkany reżym, który temu narodowi wytoczył wojnę, określa jako wcielenie politycznego rozumu”³¹. Obejmuje także owa publicystyka Sandauera cykl eseistyczny *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, którego ostatnie odcinki autor publikuje już w stanie wojennym, na łamach „Polityki”³². W pamflecie Barańczaka szczególnie często pojawiać się będzie krytyka zawar-

²⁹ S. Barańczak *Samobójstwo sandaueryzmu*, „Kultura” (Paryż) 1982 nr 10 i 11. Tekst datowany: Sierpień 1982. Wszystkie cytaty z przedruku w: tegoż *Książki najgorsze (1975-1980) i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Wydawnictwo a5, Poznań 1990.

³⁰ „Polityka” 1982 nr 22, s. 3.

³¹ S. Barańczak *Samobójstwo...*, s. 158.

³² Są to następujące rozdziały: *Lwów 1939-41. Front wschodni. Pierwsze lata Polski Ludowej*; *Na międzynarodowej szachownicy*; *Tematyka żydowska w literaturze powojennej* („Polityka” 1982 nr 17-19). Pierwszy z wymienionych rozdziałów oraz rozdziały wcześniejsze miały swój pierwotny wydruk jeszcze przed stanem wojennym, w „Życiu Literackim” 1981 nr 45-47, 50.

Interpretacje

tych w tych właśnie tekstach Sandauera stronicznych interpretacji dzieł, tendencyjnych ocen pisarzy i całych środowisk.

Dla potrzeb tego artykułu starałem się sprawdzić u źródła, tj. w tekstach autora *Bez taryfy ulgowej*³³, zasadność szeregu zarzutów i ocen szczegółowych Barańczaka, zawartych w *Samobójstwie sandaueryzmu* i odnoszących się do tekstów *stricte* krytycznoliterackich. Stwierdzić zatem mogę, że nie jest elementem strategii pamfletowej Barańczaka przypisywanie Sandauerowi błędów czy nadinterpretacji niepełnionych³⁴. Chciałbym jednak podkreślić, że nie jest moim celem ważenie racji autora *Samobójstwa sandaueryzmu* i budowanie zobiektywizowanej sylwetki Artura Sandauera³⁵, a jedynie zrekonstruowanie pamfletowej retoryki tekstu Barańczaka. Retoryki, która w stanie wojennym doznała szczególnego odnowienia i można ją nazwać *retoryką moralitetu*. Polegała ona na prostym piętnowaniu współpracy konkretnego pisarza z władzą stanu wojennego, ale na takiej konstrukcji tekstu, która wydobywa w pewnym sensie ponadczasowe przesłanki moralnego upadku bohatera oraz procesualność owego upadku.

Z tych też względów w tle niejako moich rozważań o pamflecie Barańczaka chciałem umieścić inny ważny tekst z okresu stanu wojennego, jakim jest esej Michała Głowińskiego z lipca 1982 pt. *Pisak 1863*, poświęcony Aleksandrowi Miniszewskiemu, także aktualizujący poetykę moralitetu³⁶. Rekonstruuje z przekazów historycznych dzieje upadku Miniszewskiego, „pismaka” epoki powstania styczniowego, Głowiński powtarza jakby w swym eseju ów moralitet we współczes-

³³ S. Sandauer *Pisma zebrane*, t. 1-4, Czytelnik, Warszawa 1985.

³⁴ Sam Artur Sandauer zareplikował na pamflet Barańczaka tekstem *Uderz w stół...* („Polityka” 1982 nr 45, s. 9).

³⁵ Ta zapewne przedstawiałaby się inaczej niż w obrazie Barańczaka. Zresztą sam pamfletista stwierdza: „Być może kiedyś, po latach, tolerancyjne spojrzenie jakiegoś historyka krytyki dostrzeże w działalności Sandauera tylko to, co stanowiło jego rzeczywiste osiągnięcia” (*Samobójstwo...*, s. 136), po czym wymienia w skrócie zasługi krytyka. W tym bilansie wielkości i małości Sandauera, poza pamfletem Barańczaka należałoby uwzględnić co najmniej następujące opracowania: T. Burek *Szkoła mitologiczna Artura Sandauera*, w: tegoż *Dalej aktualne*, Czytelnik, Warszawa 1973; A. Nasiłowska *Dyskurs krytyczny Artura Sandauera*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald i T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003; T. Nyczek *Artur Sandauer (14 grudnia 1913 – 15 lipca 1989)*, „Pamiętnik Literacki” 1992 z. 2; G. Wołowicz *Nowocześni w PRL. Przybós i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999; „*Śnił mi się Artur Sandauer*”. *Rozmowy i wspomnienia*, oprac. J. Baran, Centrum Kultury Żydowskiej na Kazimierzu, Kraków 1992.

³⁶ M. Głowiński *Pisak 1863*, w: tegoż *Pisak 1863 i inne szkice o różnych brzydkich rzeczach*, OPEN, Warszawa 1995. Pierwodruk eseju miał miejsce w pozacenzuralnej „Krytyce” 1985 nr 19/20, co poprzedziły – jak podaje autor w nocie bibliograficznej – dwukrotne ingerencje cenzury, uniemożliwiające publikację tekstu w miesięczniku „Znak”.

nej już scenerii stanu wojennego. Najbardziej kreatywna rola autora polega tu właściwie na wyjęciu losów swojego bohatera z ram owego historycznego moralitetu i stworzeniu współczesnemu czytelnikowi eseju takiej możliwości lektury, aby bez trudu odnalazł w postaci Miniszewskiego prefigurację współczesnych „pismaków”, w rodzaju Wiesława Górnickiego, Urbana czy Koźniewskiego, z ich dzisiejszą propagandową retoryką, chwającą wyroki historii, mądrość generałów, potępiającą wrogie podszepty Zachodu, gorące głowy młodych konspiratorów i igranie losem Polski³⁷.

Zadanie Barańczaka wiodło niejako w kierunku przeciwnym. Postać współczesną, Artura Sandauera, musiał on ułożyć w pewnym uniwersalnym kontekście, wpisać ją w ramy moralitetu. I tu, w sposobie realizacji owego zadania pisarskiego, rysuje się zasadnicza różnica między wczesnym pamfletem Barańczaka na Brylla z 1975 roku, a *Samobójstwem sandaueryzmu*. W pierwszym z tych tekstów dokonała się przede wszystkim typizacja pewnej postawy. Wydobyta z wierszy, nieruchomieje ona poza czasem i zostaje przedstawiona jako uosobienie niezmiennego zła, z którym odtąd będziemy walczyć. Natomiast pamflet z roku 1982 na Sandauera przywraca ujęcie diachroniczne. W świecie po przemianach końca lat 70. i czasu „Solidarności” – świecie, w którym wprowadzono stan wojenny, zło nie jest już, jak kiedyś, jedynym podmiotem historii, a tylko stara się odzyskać swój stan posiadania. Aby ta walka o ludzką duszę mogła być w pamflecie pokazana, bohater Barańczaka musiał „odzyskać” swój życiorys, jego linearność. W opowieści o Sandauerze dowiadujemy się przede wszystkim, co może się przytrafić pisarzowi, jeśli jego dotychczasowe życie nie przygotowało go dostatecznie na tę konfrontację ze złem, jeśli z jakichś powodów w jego życiorysie tkwiły zawiązki zła, które teraz sprzymierzyły się ze złem ogólniejszym i doprowadziły do katastrofy, moralnego upadku.

W taki schemat, ujęcie „od – do”, wpisana jest wieloaspektowa analiza praktyki krytycznej Sandauera. Barańczak umieszcza tę analizę między dwoma rozdziałami: „Wstęp: Sandaueryzmu miłe początki” i „Zakończenie: Sandaueryzmu koniec żałosny”, a więc uruchamia „historię upadku”. Pomiędzy tymi biegunami rozgrywa się demaskacja wyodrębnionych przez Barańczaka autokreacji Sandauera – na „uczonego erudyte”, „pedantycznego filologa” i „nieustraszonego weredyka”. Demaskacja ta przybiera m.in. formę ujawniania nierzetelności cytatów Sandauera, białych plam w jego obrazie literatury XX wieku, skrytych nadużyć interpretacyjnych wspierających tendencyjną tezę, kompozycyjnych symetrii, które stwarzają pozory precyzji, a w istocie gwałcą realną proporcję zjawisk, selektyw-

³⁷ Już po napisaniu tego szkicu dowiedziałem się z autobiografii Michała Głowińskiego, że w jego intencji współczesnym odpowiednikiem Miniszewskiego miał być w istocie Jerzy Urban, choć równocześnie postać dziewiętnastowiecznego „pismaka” sama w sobie stanowiła dla Głowińskiego bardzo interesujący temat, zainspirowany kontekstem stanu wojennego (*Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 424-425).

Interpretacje

ności w doborze krytykowanych autorów. Oscyluje pomiędzy krytyczną lekturą Sandauerowych interpretacji pojedynczych wierszy a ukazywaniem socrealistycznych źródeł całych struktur myślowych, między ujawnianiem bibliograficznego nadużycia (zarzut plagiatu wobec Herberta) a odkrywaniem oportunistów w pozorach niezależności.

Rzec można, że pamflet Barańczaka jest właściwie serią dowodów kłamstwa i przygwoźdzeń fałszu, a jego zasadą jest katalogowość, egzemplaryczność. Sięganie po przykłady, odsłanianie zafałszowań, dramaturgia odkrycia, precyzyjnej jego dokumentacji, jest tu swoistą strategią. Trucizna skrywa się w zakamarkach pisarstwa, chirurgicznie niejako trzeba ją wydobyć na powierzchnię. Właściwie mamy tu do czynienia ze swoistym ceremoniałem oczyszczania świata z nawarstwień fałszu. O ile źródłem *katharsis* dla czytelnika eseju Głowińskiego o Miniszewskim jest odkrycie, że tamte, z czasów powstania styczniowego, reguły kolaboracji są stare jak świat, i można je odnaleźć u dzisiejszych heroldów stanu wojennego, że sama historia ocenia to dzisiejsze zaprzaństwo, o tyle w pamflecie Barańczaka na Sandauera źródłem *katharsis* jest owo oczyszczanie świata, wydobywanie na światło dzienne przekleństw skrywanych za fasadą pozorów, przywrócenie elementarnej zgodności między stanem rzeczy (świata) i wiedzą o nim (co, jak wiadomo, jest istotą klasycznej definicji prawdy).

A równocześnie, jak sygnalizowałem, katalog występków i fałszów Sandauera umieszczony jest w pewnej moralitetowej procesualności. Aktualizuje ją owa rama kompozycyjna pamfletu, w której dzieje wielkości autora rozciągają się między „miłym początkiem” i „żałosnym końcem”. Ale nadto pamflet Barańczaka – zwraca na to uwagę sam autor – w swej precyzyjnej konstrukcji „stanowi pastisz esejów Sandauera z ich wstępem i zakończeniem, regularnym rozplanowaniem rozdziałów”³⁸, a jego tytuł – parafrazę tytułu eseju *Samobójstwo Mitrydatesa*. Sandauer nawiązał w nim do historii króla pontyjskiego, który uodpornił się na truciznę, przyswajając coraz to większe jej dawki, i tą metaforą krytyk zilustrował proces rozpadu tradycyjnych form literatury, wynikły z zatrucia ich „toksyną” ironii, co ostatecznie doprowadziło do powstania nowych estetyk dwudziestowiecznych. Metafora zostaje przez Barańczaka przejęta, przeformułowana i obrócona przeciw Sandauerowi. Czytamy w zakończeniu pamfletu: „Jeśli przyjąć, że zakłamanie zabija intelekt – Artur Sandauer, jak nowy Mitrydates, przyjmując coraz większe dawki zakłamania, uodpornił się na zatrucie jako człowiek, przy okazji jednak uśmiercił własną umysłowość. Nastąpił ostatni etap sandaueryzmu-metody i sandaueryzmu-legendy: publiczne samobójstwo”³⁹. Katalogowa struktura Barańczakowych demaskacji dokładnie zatem oddaje zwiększającą się dawkę toksyny fałszu, wnikać stopniowo w dzieła bohatera pamfletu, by ostatecznie fałsz świata tekstowego uczynić także fałszem życia.

³⁸ S. Barańczak *Samobójstwo...*, s. 152 (przypis).

³⁹ Tamże, s. 158.

5.

Pamflet na Artura Sandauera wolno postrzegać jako kontynuację tej dyspozycji Stanisława Barańczaka, jaką jest ingerowanie w zastaną konfigurację literatury. W tym sensie *Samobójstwo sandaueryzmu* także należy do sekwencji pamfletów tutaj omówionych. Tylko niektórzy autorzy, wśród nich Barańczak, mają owo poczucie odpowiedzialności za większy, niż własna twórczość, obszar literatury. Rzecz można, że i w tym swoim pamflecie posłużył się on światem tekstowym jednego autora, by sformułować diagnozę odnoszącą się do całej polskiej literatury. Oświeclając pewne aspekty działalności krytycznej Sandauera, chciał zarysować niebezpieczeństwo, które zagraża tej literaturze, jej autorom, w nowym momencie historycznym. Być może też, będąc już emigrantem, mając poczucie pewnego ryzyka operowania konkretem krajowego życia literackiego, autor pamfletu tym silniej odczuwał potrzebę ujawniania właśnie w świecie tekstowym, w jego niepodważalnej empirii, przesłanek, które doprowadziły Sandauera do akceptacji stanu wojennego.

Z drugiej jednak strony mam też silne wrażenie, że *Samobójstwo sandaueryzmu* jest jakimś zamknięciem pewnego etapu twórczości Barańczaka. Jako jedyny z trzech omówionych tu tekstów pamfletowych nie projektuje ono, poprzez polemikę, nowej estetyki ani też nowej koncepcji literatury i roli pisarza. A właśnie wtedy przecież, poczynając od lat 80., w poezji Barańczaka pojawia się nowa dykcja, zapoczątkowana *Tryptykiem z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980). W jego wierszach rodzi się nowa narracyjność, jednostkowe spojrzenie samotnego, oddzielnego od zbiorowości podmiotu oraz wielowymiarowy czas własnej biografii i pamięci, odmienny od czasu zbiorowego. W refleksji zaś krytycznej staje się Barańczak rzecznikiem poezji, która na przekór stanowi wojennemu i jego oczywistym podziałom, „na nowo cieniuje szarością to, co zdążyło się zredukować do kontrastu czerni i bieli”, przypomina, że „nie wszystko sprowadza się do absolutnych opozycji i podziałów”⁴⁰, a w wierszu ważna jest „obrona pojedynczości, przypadku, żywiołu życia przed kolektywizmem, [...] wyjątku przed regułą; obrona prawa do wątplenia przed szantażem utopii”⁴¹.

I tu też chyba kończy się w twórczości Barańczaka rola pamfletu, jako dramatycznej operacji tekstowej związanej z przełomami literackimi. Opuszczaniu własnego terytorium literatury po to, by odnaleźć terytoria nowe, będą już towarzyszyć inne formy samookreślenia się, inne drogi definiowania własnej estetyki i postawy twórczej. Poetyka pamfletu, z jego manifestacyjnym przewyżnianiem zastanych estetyk, demaskacją postaw pisarskich, zdobywaniem przyczółków i konfrontacją, była dla Barańczaka, rzec można, poetyką „wejścia”. Teraz, wraz ze zmianą estetyki i wrażliwości własnej, drogą samookreślenia się, utwierdzania

⁴⁰ S. Barańczak *Przekraczanie granic...*, s. 88.

⁴¹ S. Barańczak *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Aneks, Londyn 1988, s. 114.

Interpretacje

w nowej wrażliwości, będą wszelkie formy pisarstwa nastawione na dialog, nasłuch, spotęgowany odbiór innych fal poetyckich. Zapewne będzie to m.in. praca nad książką o Herbercie *Uciekinier z Utopii* (1984), w której kolejne interpretacje wierszy są upartym podważaniem stabilizujących się sensów, a Herbert jawi się w niej jako nosiciel historycznej pamięci, ale i dojrzały sceptyk, posiadacz wiedzy o bałamutności mitów, którą zamyka w różnych odcieniach ironii. Będzie to także praca przekładowa, spotkania translatorskie z poetami w rodzaju Gerarda Manleya Hopkinsa, Elizabeth Bishop, Philipa Larkina czy Jamesa Merrilla, w wyniku których do poezji Barańczaka przeniknie silny strumień epickości, narracyjności czy wzmożonej percepcji świata. I jeśli dalej śledzić rolę Barańczaka jako inicjatora odnowień poezji, literatury polskiej, to te właśnie formy dialogu z pisarzami okażą się w latach 80. najważniejsze.

Abstract

Jerzy KANDZIORA

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

Three pamphlets by Stanisław Barańczak

The article presents a pamphlet trend in the literary critical work of Stanisław Barańczak on the example of three texts from 1967, 1975 and 1982. The author claims that each of the pamphlets discussed transgresses the dimension of a casual personal attack, instead is a result of a specific pamphlet situation. Since it emerges in the critical point for Polish literature, it initiates the turning point of the dominant aesthetics, the change of writers' attitudes and is indeed an intervention into a configuration of literature as a whole of historical-literary character. By attacking the poetry of Iłakowiczówna (1967) Barańczak anticipates the emergence of a New Wave programme of poetry which was distrustful and engaged; in a pamphlet on Bryll (1975) he formulates through negation the ethical basis of new ethos of independent literature of the 1970s.; while unmasking the critical writings of Sandauer (1982), he joins the poetics of moral play, the diagnosis of collaborative attitudes of the writers in the times of the Martial Law in Poland.

Agnieszka GONDOR-WIERCIOCH

Transkulturowe rekonstrukcje historii – *Umiłowana* Toni Morrison i *The plague of doves* Louise Erdrich

Wszyscy wiedzieli, jak ją nazwano, ale nikt nigdzie nie znalazł jej imienia. Choć jest zapomniana, niezaliczona do żywych, nie można uznać ją za zaginioną, bo nikt jej nie szuka, a nawet gdyby jej szukano, to jak ją zawołać, skoro nikt nie zna jej imienia? Chociaż ona dopominała się, o nią nie dopominał się nikt. Tam, gdzie rośnie wysoka trawa, dziewczyna pragnęła miłości, ale krzyk protestu rozerwał jej ciało na kawałeczki, w całości pochłonął ją śmiech.

To nie była historia do opowiedzenia.

Toni Morrison *Umiłowana*¹

Here I come to some trouble with words. The inside became the outside when Shengwa played music. Yet inside to outside does not half sum it up. The music was more than music – at least what we are used to hearing. The music was feeling itself. The sound connected instantly with something deep and joyous. Those powerful moments of true knowledge that we have to paper over with daily life. The music tapped the back of our terrors, too. Things we'd lived through and didn't want to ever repeat. Shredded imaginings, unadmitted longings, fear and also surprising pleasures. No, we can't live at that pitch. But ever so often something shatters like ice and we are in the river of our existence. We are aware.

(Tutaj mam kłopot ze słowami. Coś ze środka wydostawało się na zewnątrz gdy Shengwa grał muzykę. Chociaż wyjście ze środka na zewnątrz nawet w połowie tego nie odda. Muzyka była więcej niż muzyką – przynajmniej więcej niż tym, czego zazwyczaj słuchamy. Muzyka była samym odczuwaniem. Dźwięk natychmiast łączył się z czymś

¹ T. Morrison *Umiłowana*, przeł. R. Gorczyńska, Znak, Kraków 2007, s. 357. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

Interpretacje

głębokim i radosnym. Tymi potężnymi momentami doświadczania prawdziwej wiedzy, które musimy maskować codziennym życiem. Muzyka dotykała też naszych ukrytych lęków. Rzeczy, które przeżyliśmy i nigdy nie chcielibyśmy powtórzyć. Pocięte wyobrażenia, tęsknoty, do których się nie przyznawaliśmy, lęk i także zaskakujące przyjemności. Nie, nie możemy żyć z taką intensywnością. Ale czasami coś roztrzaskuje się jak lód i stajemy w rzece naszej egzystencji. Jesteśmy świadomi.)

Louise Erdrich *The plague of doves*²

Jednym z najważniejszych celów współczesnej prozy etnicznej jest odzyskiwanie poprzez kreację literacką zagubionej historii własnej grupy kulturowej. Transkulturowanie, pojęcie wprowadzone przez kubańskiego antropologa Fernando Ortiza³ i rozwinięte później przez Ángela Ramę, stanowi znakomity sposób na odzyskiwanie historii, ponieważ pozwala na rekonstrukcję dwutorową czyli z perspektywy kolonizowanego i kolonizatora. Takie spojrzenie na historię jest charakterystyczne zarówno dla pisarstwa afroamerykańskiej noblistki Toni Morrison, jak i też dla jednej z najważniejszych przedstawicielek literatury Rdzennych Amerykanów (laureatki National Critics Award za *Love medicine* i finalistki Nagrody Pulitzera za *The plague of doves*) Louise Erdrich.

Rekonstrukcja transkulturowa zachodzi w sferze kontaktu, o czym pisze m.in. Mary Louise Pratt⁴. Pratt skupia się przede wszystkim na pisarstwie podróżniczym, zauważając, że analiza wyłącznie imperialnego dyskursu nie pozwala na właściwe odczytanie narracji podróżniczej i przez to możemy zniekształcić zarówno obraz Europejczyków piszących te teksty, jak też rolę rdzennej ludności podbijanych terytoriów. Jak pisze:

Jeśli analizujemy wyłącznie to, co zobaczyli i napisali Europejczycy, powielamy ich domniemy monopol na wiedzę i interpretację, który był niegdyś celem imperium. Dokonujemy tym samym ogromnego zniekształcenia stanu rzeczy, monopol bowiem taki nie istniał. Ludzie, którzy podlegali oddziaływaniu imperializmu europejskiego, również dochodzili do własnych wniosków poznawczych i interpretacyjnych, posługując się czasem, jak Guaman Poma, narzędziami samych Europejczyków.⁵

Transkulturowanie Pratt określa natomiast jako

sposób, w jaki podbite czy zmarginalizowane grupy ludności selekcionują i transformują wzory przekazane im przez dominującą lub metropolitalną kulturę. Podbite ludy nie są w stanie kontrolować tego, co spotyka je z rąk dominującej kultury, mogą jednak w pew-

² L. Erdrich *The plague of doves*, Harper Perennial, London 2008, s. 196. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

³ F. Ortiz *Contrapunteo Cubano*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1978.

⁴ M.L. Pratt *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturowanie*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011.

⁵ Tamże, s. 25-26.

nej mierze decydować, co sobie z niej przyswoją, jak tego użyją i jakie nadadzą temu znaczenie.⁶

Aby analiza wzajemnych relacji była precyzyjniejsza, Pratt proponuje odejść od tradycyjnego terminu „granicy kolonialnej” jako terminu naznaczonego europejską perspektywą ekspansjonistyczną na rzecz „strefy kontaktu”, który to termin przesuwając środek ciężkości i nasz punkt widzenia. Jak tłumaczy, „termin «kontakt» podkreśla interaktywne i improwizacyjne wymiary imperialnego spotykania się kultur, do tej pory tak łatwo ignorowane czy spychane na margines w opowiadanych z perspektywy zdobywców relacjach o podboju i dominacji”⁷.

Bardzo trudno byłoby znaleźć w dorobku Toni Morrison czy Louise Erdrich powieść, która w ogóle nie dotyczy rekonstruowania zagubionej bądź zniekształconej przez dyskurs imperialny historii Afroamerykanów czy Indian Anishinaabe (nazwanych przez białych osadników w Stanach Zjednoczonych Chippewa). Dlatego w przypadku próby rzetelnej analizy ich osiągnięć prozatorskich sięgnięcie po metodykę badań dotyczącą transkulturacji wydaje się bardzo przydatne. Odtworzenie historii własnych grup kulturowych odbywa się bowiem przy wykorzystaniu specjalnych strategii narracyjnych, których głównym celem jest kompensacja i dialog z historią oficjalną, a zatem również ze stereotypami i pewnymi mitami, które im towarzyszą. Powieści, które w dużej mierze dotyczą rekonstrukcji historii Afroamerykanów u Toni Morrison i Indian Anishinaabe u Louise Erdrich to, w przypadku tej pierwszej m.in. *Pieśń salomonowa*, *Jazz*, *Tar Baby*, *Odruch serca* i najsłynniejsza *Umiłowana*. Erdrich poświęciła poszukiwaniu indiańskiej historii sagę o Indianach z rezerwatu Turtle Mountain (*Tracks*, *Leki na miłość*, *The bingo palace*, *The last report on the miracle at little no horse*, *Four souls* oraz częściowo utwory *The beet queen* i *The tales of the burning love*) oraz powieść *The plague of doves*. Mając do dyspozycji taką ilość materiału można by pokusić się o szersze studium komparatystyczne dotyczące reprezentacji historii w wymienionych utworach, ale proponuję zacząć od *Umiłowanej* i *The plague of doves*, ponieważ te dwa utwory wydaje się łączyć najwięcej.

Po pierwsze, obie powieści dotyczą autentycznych wydarzeń historycznych mających rasistowskie tło i w obu przypadkach uczestnikami oraz częściowo agentami incydentów są reprezentanci grup kolonizowanych. W obu przypadkach też punktem wyjścia są zbrodnie, za które łatwo jest obwinić kolonizowanych, a nie kolonizatorów, zatem cała narracja musi być poprowadzona tak, aby wyprowadzić czytelnika od „pewności i nieomyłności” dyskursu imperialnego w stronę innych prawd, które tylko fragmenty odzyskanej historii Afroamerykanów czy Anishinaabe mogą odsłonić. Toni Morrison sięgnęła do zabójstwa dziecka przez matkę niewolnicę, a Louise Erdrich do linczu na Indianach oskarżonych o mord na białej rodzinie. W obu przypadkach zapisujący oficjalną historię dążyli do „wyciszenia”

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 27.

Interpretacje

incydentów czy to poprzez zrzucenie całej winy na dzieciobójczynię czy też nieukaranie sprawców linczu. Dodatkowo, w obu przypadkach mamy kwestię współwiny za zbrodnię; u Toni Morrison to Afroamerykanka jest sprawczynią, u Louise Erdrich Indianie giną, bo jeden z nich pod wpływem alkoholu informuje o ich wizycie w feralnym miejscu zbrodni białych mieszkańców miasteczka. Taka konstrukcja zdarzeń w powieści umożliwia ogląd rewizjonistyczny rekonstruowanych historii; to nie tylko biali kolonizatorzy mają ręce splamione krwią; kolonizowani również ponoszą odpowiedzialność.

Ponadto strategia ta, przyjęta jako punkt wyjścia w obu powieściach, nie tylko pozwala Morrison i Erdrich nie wpaść w pułapkę czarno-białych podziałów, lecz także stanowi znakomity pretekst do pokazania, na czym polega uwikłanie w historię i jak traumatyczne są konsekwencje przemilczenia. Nie sposób nie wskazać tutaj Faulknera jako prekursora takiego myślenia o Ameryce, chociaż oczywiście jego perspektywa dawała nam wgląd głównie w psychikę białych bohaterów, a u Morrison i Erdrich znacznie częściej nasz dostęp do fikcyjnej rzeczywistości filtrowany jest przez świadomość afroamerykańską, indiańską czy metyską.

Przyjrzyjmy się zatem faktom, które zainspirowały powieści. Toni Morrison oparła historię Sethe na prawdziwej historii niewolnicy Margaret Gardner, która w roku 1856 uciekła z mężem i dziećmi z plantacji w Kentucky do wolnego stanu Ohio. Niestety, na mocy Fugitive Slave Act z roku 1850 jej właściciel miał prawo odzyskać niewolników, jeżeli udałoby mu się ich złapać. I tak się stało, z tym, że Margaret próbowała zabić swoje dzieci i siebie, aby ocalić je od niewolnictwa. Zanim pojawił się biały właściciel, zdążyła jednak zabić tylko najmłodsze dziecko. W powieści Morrison Sethe również ucieka z dziećmi do Ohio i zostaje odnaleziona przez byłego właściciela. W panice zabija najmłodszą córkę, nazwaną Umiłowana, i musi ponieść konsekwencje swego czynu. Louise Erdrich z kolei wykorzystwała autentyczną historię linczu na Indianach z roku 1897, w trakcie którego tłum czterdziestu białych mężczyzn wdarł się do więzienia i porwał stamtąd trzech dorosłych Indian i trzynastoletniego chłopca (który, *nota bene*, nazywa się tak samo w powieści – Paul Holy Track) oskarżonych o mord na białej rodzinie. Indianie zostali powieszeni w miejscu, gdzie wieszano poćwiartowane bydło. Co charakterystyczne, zrównanie człowieka z bydłem ma miejsce również w powieści Toni Morrison, ponieważ właściciel Sethe opisuje ją w kategoriach krowy, a jej przyjacielowi, Paulowi D., zakłada wędzidło jak koniowi, zatem w obu powieściach rasizm ma podobne oblicze.

Kolejnym zabiegiem, który łączy powieściowe światy Morrison i Erdrich jest wykorzystanie strategii typowych dla przekazu ustnego (tradycja afroamerykańska i indiańska) i wielu narratorów (tradycja modernistyczna). Większość partii narracji to opowieści imitujące przekaz ustny, kluczowy dla obu tradycji. Wiarygodność opowiadających podkreślona zostaje poprzez typową dla przekazu ustnego fragmentaryzację narracji, niegramatyczność niektórych sformułowań (zwłaszcza w języku afroamerykańskich bohaterów Morrison) i różne porządki czasowe. Jest to proza, która poprzez swoją treść i formę dotyka tego, co niewypowiedziane,

zbyt traumatyczne, by mogło być wyrażone właściwie poprzez słowa. Czytelnik tylko zbliża się do prawdy stopniowo poprzez składanie w całość poplątanych wątków, w ten sposób poznajemy np. wydarzenia na plantacji „Sweet Home” w *Umiłowanej*. Wszyscy bohaterowie żyją w przeszłości, która czasem ich dosłownie pożera (jak Umiłowana Sethe), dlatego bez rekonstrukcji historii analiza postaci jest niemożliwa.

Na szerszym planie poprzez konstrukcję swoich fikcyjnych światów Morrison i Erdrich realizują postulat Lindy Hutcheon, zakładający, że przeszłym wydarzeniom trzeba nadać znaczenie zamiast powoływać je do życia⁸. Mamy w tej prozie dwa punkty odniesienia: przekaz ustny związany z cyklicznym podejściem do wydarzeń historycznych i narrację tekstową z towarzyszącym jej linearnym ujęciem historii. W *Umiłowanej* na jednym planie poznajemy historię Sethe, która musi stawić czoła konsekwencjom dzieciobójstwa (więzienie, odrzucenie przez społeczność, potworne wyrzuty sumienia, stopniowe popadanie w szaleństwo). Jest to ciąg przyczynowo-skutkowy, linearny, który jednak uniemożliwia dotarcie do istoty cierpienia Sethe. Drugi plan jest znacznie ważniejszy i dotyczy cyklicznego powrotu do traumy; plan ten zostaje „uruchomiony” poprzez pojawienie się ducha zabitej córki i kończy się rytualnym oczyszczeniem i powrotem na łono społeczności murzyńskiej.

Dwa plany wzajemnie się wzbogacają, a transkulturowa dotyczy dwóch sposobów zmagania się z historią jednostkową (indywidualne losy Sethe) i zbiorową (konsekwencje rasizmu nierozdzielnie związanego z niewolnictwem dla Afroamerykanów). Historia linearna mogłaby być relacją z punktu widzenia białego kolonizatora. Kolonizator rasista mógłby też zinterpretować czyn Sethe jako dowód na pewne ograniczenie umysłowe i prymitywizm Afroamerykanów; kolejny dowód na to, że paternalizm jest niezbędny, bo Murzyni są jak zwierzęta gotowe porwać się na własne dzieci. Kolonizator skruszony mógłby uznać, że istotnie potworność niewolnictwa mogła doprowadzić do skrajnych czynów, ale nic nie usprawiedliwia dzieciobójstwa i Sethe musi ponieść karę. W tej interpretacji nie mieści się też zapewne przypuszczenie, że Sethe zabiła dziecko z miłości, żeby uchronić je przed losem w jej mniemaniu gorszym niż śmierć.

Drugi plan opowiadania dotyczy perspektywy kolonizowanego, czyli jest to afroamerykańska recepta na uporanie się z historią. Tutaj najważniejsza jest słynna już koncepcja *re-memory* i lokalizacja źródeł zła oraz oczyszczenie przez sam akt opowiadania, w którym słowa mają magiczną moc zaklęcia lub modlitwy, o czym pisze m.in. Jerzy Kamionowski⁹. Cykliczne powracanie przez Sethe i innych byłych niewolników do traumy z przeszłości jest specyficznym rytuałem, który nie

⁸ L. Hutcheon *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge, London 1988.

⁹ J. Kamionowski *Stany Zjednoczone Amnezji: niekomunikowalność doświadczeń pierwotnych a pamięć głęboka w „Umiłowanej” Toni Morrison*, w: *W kanonie prozy amerykańskiej*, red. L. Pędich, Academica–Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2009.

Interpretacje

tylko umożliwia czytelnikowi wgląd w alternatywną wersję historii, ale też jest jedyną szansą dla głównych bohaterów na zejście z drogi autodestrukcji. Opętana Sethe omal nie umiera z głodu. To dorastająca córka Denver ratuje Sethe od ducha Umiłowanej; Denver, która odkrywa własne miejsce w całej historii i przywołuje na pomoc wspólnotę murzyńską. Uwzględnienie dwóch kodów wzmacnia też ogólne przesłanie powieści – oskarżenie rasizmu i jego konsekwencji.

Dla zrozumienia przenikania się dwóch kodów relacjonowania historii kluczowe jest zauważenie podwójnej symboliki Umiłowanej. Umiłowana może być zarówno przypadkową Murzynką nieznającą swej tożsamości, która trafia do domu tracącej zmysły Sethe, która z kolei identyfikuje ją ze swoją zabita córką lub może być też duchem córki zrodzonym z rozpacz i tęsknoty matki, duchem, który stopniowo wyrywa się spod kontroli i realizuje swoją zemstę. Tę interpretację można wytłumaczyć do pewnego stopnia religijnością Afroamerykanów, przywiezioną z Afryki, z której wywodzi się przekonanie o braku granic pomiędzy światem żywych i umarłych oraz wiara w destrukcyjną moc niektórych duchów, które chcą porwać żywych osłabionych przez chorobę (np. w powieściach Bena Okri czy Helen Oyeyemi). Skoro Umiłowana jest częścią doświadczenia Sethe może składać się również z elementów afrykańskich.

U Louise Erdrich historia linearna również nie oddaje w pełni traumatycznego charakteru wydarzeń z przeszłości. W wersji oficjalnej Indianie zostali zlinczowani za zbrodnię, której mogli się dopuścić, chociaż im tego nie udowodniono. Stopniowo czytelnik dowiaduje się, że istotnie byli niewinni i że jednemu z nich, Mooshomowi, udało się uratować życie. W tym miejscu Evelina Harp, wnuczka Mooshuma i rekonstruktorka historii linczu, zaczyna postrzegać mieszkańców miasteczka według czarno-białego podziału: jako niewinnych lub sprawców. Dopiero poznając losy i relacje innych mieszkańców Pluto, dowiadujemy się, że, po pierwsze, wszyscy są w jakimś stopniu połączeni ze zbrodnią i nie ma niewinnej rodziny, a po drugie, że Mooshum również kłamał, aby ukryć swój niechlubny, aczkolwiek niezamierzony udział w zbrodni. Te fakty wychodzą na jaw, tak jak w przypadku *Umiłowanej* Toni Morrison, za sprawą cyklicznych powrotów do samej traumy i uwzględnienia wszystkich głosów i wszystkich wersji narracji. Opowiadanie również i tutaj stanowi pewien rytuał i ma moc oczyszczającą – pozwala nie tylko na odkrycie prawdziwego sprawcy mordu, ale też napiętnowanie rasizmu i zdiagnozowanie jego katastrofalnych skutków. Taką funkcję pełni choćby historia sędziego Basila Couttsa, częściowo przez niego relacjonowana. Gdy Basil odkrywa prawdziwą tożsamość swojej kochanki Cordelli Lochran, zdaje sobie sprawę, że rasizm jest siłą napędową jej zemsty i ta refleksja pozwala mu na odcięcie się od toksycznego związku i rozpoczęcie nowego życia.

Największym osiągnięciem prozatorskim zarówno Toni Morrison, jak i też Louise Erdrich jest właśnie ten drugi kod znaczeniowy ich powieści, któremu w gruncie rzeczy podporządkowane jest wszystko inne. Jest to odkrycie własnego sposobu opowiadania, aby odsłonić przed czytelnikiem do tej pory niedostępne partie historii i doświadczenia. To nie mogą być historie linearne, bo, jak już

starałam się pokazać, ciąg przyczynowo-skutkowy nie wyjaśnia złożoności historii. Dlatego najważniejsza staje się alternatywna historia opowiedziana poprzez poetyckie obrazy, fragmenty świadomości, anegdoty będące częścią składową przekazu ustnego. To dzięki tym fragmentom powieści zyskują uniwersalne głęboko humanitarne przesłanie – głównym bohaterom, ofiarom i agentom zbrodni, zostaje zwrócone człowieczeństwo zawłaszczone wcześniej przez dyskurs rasistowski. Do takich fragmentów należą niewątpliwie części zamykające *Umiłowaną* ze słynnym powtórzeniem „To nie była historia do opowiedzenia” oraz wątek dotyczący życia Sethe z Umiłowaną. U Louise Erdrich mamy z kolei bardzo sugestywny opis muzyki Shamengwy i historię jego skrzypiec oraz tytułową, powracającą jak motyw, plagę gołębi. Myślę, że warto bliżej przyjrzeć się tym fragmentom, bo nie tylko stanowią przeciwwagę dla uporządkowanego, racjonalnego dyskursu imperialnego, ale są też dowodem na mistrzowskie opanowanie materii prozy.

Zakończenie *Umiłowanej* otwiera słynna charakterystyka samotności, która równoważy wcześniejsze rytualne uzdrowienie Sethe. To, że Sethe udaje się pozbyć ducha córki i uzmysłwić sobie, iż to Nauczyciel ponosi główną winę za zbrodnię, nie jest tożsame z odzyskaniem pełnego spokoju ducha. Niewolnictwo naznacza w taki sposób, że pełna „rekonwalescencja” okazuje się niemożliwa. Możliwe staje się za to wzajemne wsparcie Afroamerykanów, którzy przeszli przez podobną traumę, i tworzenie lepszej przyszłości dla dzieci, które na szczęście aż tyle nie przeszły i aż tyle nie pamiętają.

Sethe pozostaje jednak ze świadomością żywej pamięci, której częścią jest Umiłowana: „Ale jest również inna samotność, która lubi wędrować. Na taką kołysanie nie zda się na nic. Ta jest żywa, samodzielna. To coś suchego, rozpraszającego się, co wydaje dźwięk podobny do tupotu stóp nadchodzących z bardzo odległego miejsca” (s. 357). Jest to indywidualna, najbardziej bolesna część historii niewolnictwa, której nie znajdziemy w żadnym zapisie historii oficjalnej. Nawet jeżeli tylko Sethe słyszy kroki Umiłowanej i widzi jej ślady i jest przez to jedyną, która nie może zapomnieć o jej istnieniu, musimy liczyć się z tym świadectwem. Świadectwem, które nigdy nie będzie mieć siły przekonywania i wiarygodności zapisanych dokumentów, ale też świadectwem, które o wiele bardziej adekwatnie oddaje ludzkie uniwersalne poczucie straty i żal, którego nikt nie jest w stanie zracjonalizować i wyciszyć. Jest to bardzo muzyczny fragment narracji; kroki Umiłowanej powracają w nim jak akordy, a fraza „To nie jest historia do opowiedzenia” staje się refrenem. Doświadczenia muzyki również w pełni nie jesteśmy w stanie opisać, stąd niewątpliwie ta poetycka strategia.

Przy strumieniu na tyłach 124 ślady jej stóp przychodzą i odchodzą, przychodzą i odchodzą. Są takie znajome. Do tych śladów będą pasować zarówno ślady dziecka, jak i dorosłego. Ale wystarczy unieść stopę, a ślady znowu znikają, jakby nikt tamtędy nie przechodził.

Stopniowo wszystkie ślady giną i zapomina się nie tylko o odciskach stóp, ale i o tym, co tam w ogóle jest. Reszta jest pogodą. Nie oddech zapomnianej, niezaliczonej do

Interpretacje

żywych, lecz wiatr w okopach, wiosenne lody topniejące zbyt gwałtownie. Tylko pogoda. Z pewnością nie natarczywe domaganie się pocałunku.

Umiłowana. (s. 358-359)

Od interpretacji tego fragmentu zależy też interpretacja reakcji Sethe z Umiłowaną. Jak wspominałam, Umiłowana jednocześnie jest i nie jest zjawą; Sethe jednocześnie jest i nie jest szalona. Ta ambiwalencja w konstrukcji głównej bohaterki i najważniejszego w tej powieści wątku może dotyczyć ambiwalencji zapisywania historii kolonizatorów i kolonizowanych. Nie istnieje tak pojemna narracja, która byłaby w stanie pogodzić te dwie relacje. Umiłowana jest pewnego rodzaju anomalią i takie też miejsce pozostawiono historiom kolonizowanych w dyskursie imperialnym. Co gorsza, historia Umiłowanej jest jedną z tych historii, którą nie można się pochwalić, którą sami Afroamerykanie woleliby zapomnieć. Jednak „historie nie do opowiedzenia” są częścią naszego bagażu, bo gdy staramy się zaprzeczać ich istnieniu, fałszujemy historię i naprawdę stajemy się współwinni. Ludzie dotknięci traumą na zawsze pozostaną samotni w swoim doświadczeniu, ale nie usprawiedliwia to wygodnej strategii klasyfikowania ich jako tylko i wyłącznie ofiary szaleństwa.

Warto pamiętać w tym miejscu o szerszym kontekście historycznym powieści Morrison. To historia dedykowana przez autorkę „Sześćdziesięciu, i więcej, milionom”; niewolnikom, którzy zginęli w czasie przewozu z Afryki do Ameryki. Tym, o których historia w ogóle się nie upomniwała, bo nie zdążyli nawet dotrzeć do Nowego Świata, aby zaistnieć w jego oficjalnej historii. Umiłowana „niezaliczona do żywych” reprezentuje zatem także i te ofiary kolonializmu.

Louise Erdrich, aby opowiedzieć o tym, co ukrywa się pod podszewką oficjalnej historii, używa, między innymi, historii o skrzypcach Indianina Shamengwy, która jest podobna do strategii Tonii Morrison z zakończenia *Umiłowanej* poprzez koncentrację na muzycznym aspekcie opowiadania, różni się natomiast poprzez użycie przez Erdrich zabiegu transpozycji. Ten ostatni polega na wykorzystaniu określonych przedmiotów do specyficznej podróży w czasie i połączenia współczesnych wątków opowiadania z wątkami przeszłymi. Zatem mamy z jednej strony strategię uniwersalizującą; pokazanie instrumentu jako nośnika muzyki, która porusza bohaterów otwierając ich na bardziej intensywne doświadczanie rzeczywistości i która często zwraca im wspomnienia. Ciekawa natomiast może być strategia, która zmienia skrzypce z przedmiotu w podmiot narracji i chwilowe odsunięcie głównego bohatera, Shamengwy, na dalszy plan. Skrzypce pojawiają się w życiu 6-letniego Shamengwy po śmierci brata i przynoszą ukojenie w domu ogarniętym żałobą. Pomagają przełamać ciszę i samotność. Możliwe jednak, że budzą zbyt wiele wspomnień sprzed żałoby i dlatego zostają chłopcu odebrane. Zdesperowany Indianin wyrusza na wyprawę przypominającą „vision quest” i znajduje nowe skrzypce na dnie łodzi. W skrzypcach (co udaje się ustalić wiele lat później) znajduje się karteczka – zapis historii białych braci Henriego i Lafayette’a Peace’ów, ich oryginalnych właścicieli. Podczas wyścigu kajakami po jeziorze Lafayette tonie; Henri wysyła skrzypce w pustym kajaku, żeby „znalazły” brata. Skrzypce „odnaj-

dują” Shamengwę. Kilkadziesiąt lat później skrzypce zostają skradzione staremu już Shamengwie. Złodziejem okazuje się być Corwin Peace, potomek Henriego i Lafayette’a. Historia kończy się pojednaniem – Corwin zakochuje się w skrzypcach, a Shamengwa zgadza się nauczyć go grać na instrumencie.

Takie wykorzystanie transpozycji przedmiotu do rekonstruowania historii nie wydaje się być specjalnie nowatorskie, o ile nie weźmiemy pod uwagę indiańskiego komponentu tej strategii narracyjnej. Otóż skrzypce czy też inne przedmioty (np. malowany bęben czy fortepian w powieściach *The painted drum* i *The last report At Little No Horse*) zyskują częściowo taką moc jak przedmioty nieożywione w indiańskiej tradycji, czyli nie tylko mają moc opowiadania historii, ale mogą zmieniać rzeczywistość. Te ostatnie transformacje pokazane są bardzo subtelnie poprzez realizm magiczny, np. skradzione skrzypce nie tylko odnajdują swojego oryginalnego właściciela, ale też ratują go od wejścia na złą drogę (Corwin Peace zmienia się pod wpływem muzyki). Jednocześnie Erdrich tak ustawia narrację, że uprawomocniona jest również interpretacja nieindiańska – chociaż naszym życiem rządzi przypadek, możemy go dobrze wykorzystać.

Warto przy tym zauważyć, że historia przedmiotu, historia skrzypiec w *The plague of doves*, stoi w tak zdecydowanej opozycji do historii oficjalnej z kręgu dyskursu imperialnego, jak historia ducha z *Umiłowanej*. Podobnie jak w przypadku *Umiłowanej*, do głosu zostaje dopuszczony przedmiot, który w rozumieniu reprezentantów kultury Zachodu głosu nie ma, co z jednej strony jest komentarzem na temat spustoszenia, jakie zostało dokonane w trakcie kolonizacji (śmierć i/lub milczenie świadków), a z drugiej strony próbą włączenia do głównej opowieści o historii narracji reprezentującej inny kod kulturowy jako tej, która jest bardziej adekwatna, i tej, która może wypełniać luki w relacji przyczynowo-skutkowej, racjonalnej i do tej pory wskazywanej jako jedyna słuszna. Co warto zauważyć (i co jest też ewidentne w historii skrzypiec), Erdrich daleka jest od dowartościowywania którejkolwiek z grup kulturowych (czy to białych osadników czy Indian) z powodów sentymentalnych. Historie kolonizatorów również zyskują w jej powieściach drugie dno poprzez odkrywanie desperackiej, pełnej samozaparcia walki z przyrodą i samym sobą, jaka towarzyszyła procesowi kolonizacji. Poznajemy też bardziej ludzki wymiar kolonizacji, nie historię zysków i zdobyczy, ale właśnie historię strat (dowodem mogą być losy rodziny Peace’ów).

Metaforą, która najlepiej oddaje to wspólne zmaganie się z historią, rozumianą w tej powieści głównie jako spleciona sieć historii indywidualnych, a nie jednolita opowieść o historii miasta Pluto, jest tytułowa plaga gołębi. Tak jak historia skrzypiec Shamengwy, opowieść o pladze gołębi pokazuje przeplatanie się losów białych, Indian i Metysów, ilustrując przypadkowość i kruchość ludzkich losów i w gruncie rzeczy dość podobne lęki i aspiracje po obu stronach. Plaga gołębi nade wszystko dotyczy wspólnej historii. Jak możemy ją interpretować? Na pierwszym planie plaga odnosi się do wspólnych dla Indian i białych zmagania z nieubłaganą przyrodą (która jednak wymyka się spod kontroli na skutek działań białych ludzi nie Indian), a na drugim może być odczytana jako wspólne uwikłanie

Interpretacje

w mroczną historię prześladowania, okrucieństwa i zemsty, która „bulgocze” pod zastygłą warstwą oficjalnej historii postępu i podporządkowywania sobie przyrody i ludzi. Wszyscy chcieli zabić gołębie i wszyscy chcieli schwycić zabójcę – przemoc z jednej strony stała się spoiwem pomiędzy grupami etnicznymi, a z drugiej zaogniła i tak trudne relacje między nimi.

Erdrich nie po to jednak rekonstruuje historię, aby zaognić animozje, ale żeby pokazać wspólnotę odczuwania; wspólny bilans zysków i strat. Powieść zamyka narracja Cordelii Lochren, która u schyłku życia ma wrażenie, że staje się niewidzialna, unicestwiana przez czas, i próbuje pisać kronikę miasta Pluto wypełniając luki w częściowo opisanych już historiach. Cordelia jest jedyną osobą, która przeżyła morderczy napad wiele lat wstecz, za który zlinczowano potem indiańskich towarzyszy Mooshuma i zniszczono reputację białego żołnierza (posądzenie go o tę zbrodnię spowodowało usunięcie jego nazwiska z pomnika upamiętniającego poległych). Cordelia już wie, że ukarano niewinnych. Wie, że zemsta nie daje ukojenia. Stara Cordelia wydaje się być już wyleczona z rasizmu, ale jednak, porządkując rzeczy po zamordowanych członkach rodziny, po raz ostatni przywołuje obraz spłoszonych ptasich skrzydeł.

So why when I stroke my sister's valentine against the side of my face, and why when I touch the folded linen of her vest, and when I reach for my brother's overalls and the apron my mother died in that day and bundle these things with my father's ancient, laundered, hay-smelling clothes to my stomach, and press, and why, when I gather my family into my arms, do I catch my breath at the wild upsurge, as if a wind had lifted me, a black wing of air? And why, when that happens, do I fly toward some blurred and ineradicable set of features that seems to rush away from me as stars do? At blinding speeds, never stopping?

When Pluto's empty at last and this house is reclaimed by earth (...) when all that remains of Pluto is our collected historical newsletters bound in volumes donated to the local collections at the University of Dakota, what then? What shall I have said? How shall I have depicted the truth? (s. 308)

(Więc dlaczego, kiedy głaszczę twarz walentynką mojej siostry, i dlaczego, kiedy dotykam lnianej zakładki przy jej kamizelce i sięgam po kombinezon brata i fartuch, w którym tego dnia zmarła moja matka, i zwiżam te wszystkie rzeczy razem ze starymi, wypranymi i pachnącymi sianem ubraniami mojego ojca i przyciskam do brzucha, i dlaczego, gdy biorę moją rodzinę w ramiona, łapię oddech w dzikim uniesieniu, jakby unosił mnie wiatr, czarne skrzydło powietrza? I dlaczego, kiedy to się dzieje, lecę w kierunku rozmazanych i nieusuwalnych kształtów, które zdają się rozsypywać w pośpiechu jak gwiazdy? Z oślepiającą prędkością, nigdy się nie zatrzymując?)

Gdy Pluto wreszcie opustoszeje i ten dom zostanie przywrócony ziemi [...] gdy wszystko, co pozostanie z Pluto, to nasze zebrane wieści historyczne spięte w tomy i włączone do kolekcji regionalnych Uniwersytetu w Dakocie, co wtedy? Jak powinnam była opisać prawdę?)

„Co powinnam była powiedzieć? Jak opisać prawdę?”. Stawiając te pytania, Cordelia uzmysławia nam, że nie tylko Indianie zostają pozbawieni właściwego

miejsca w historii oficjalnej, ale również biali uczestnicy wydarzeń są pokrzywdzeni. Jej życie byłoby inne, gdyby wszyscy pochopnie nie uwierzyli w wersję przyjętą po lynchu. Zbyt często spisujący historię wybierają łatwe konkluzje. W powieści Erdrich Cordelia odgaduje tożsamość zabójcy swojej rodziny i jest to dla niej ogromna lekcja pokory, zwłaszcza że przypadkowo ratuje wcześniej temu człowiekowi życie. Tak jak w *Umiłowanej* Toni Morrison, społeczność może zaistnieć tylko wtedy, kiedy jej członkowie są gotowi stanąć do konfrontacji z własną bolesną historią. Sethe zostaje uzdrowiona, gdy murzyńskie kobiety zdają sobie sprawę ze wspólnego doświadczania traumy niewolnictwa, a Cordelia w momencie, gdy dostrzega wspólne uczestnictwo w historii przemocy i decyduje się na akt przebaczenia. To jest prawdziwa historia Pluto; jak pisze Cordelia „My last act as the president of Pluto’s historical society is this: I would like to declare a town holiday to commemorate the year I saved the life of my family’s murderer” (s. 311) („Mój ostatni postulat jako przewodniczącej towarzystwa historycznego Pluto jest następujący: wprowadzam święto miasta na pamiątkę roku, w którym uratowałam mordercę mojej rodziny”).

Morrison i Erdrich udała się rzadka sztuka spojrzenia na własną historię bez sentymentalizmu i zaangażowania ideologicznego. W obu przypadkach fikcja literacka umożliwiła konfrontację z przeszłością zawłaszczoną przez dyskurs imperialny i traumę. Chaos potęgowały koszmarnie fragmenty wspomnień, które dopiero poprzez formę literacką zostały ujarzmione jak konie ze słynnego wiersza Joy Harjo.

She had some horses who whispered in the dark, who were afraid to speak.
She had horses who screamed out of fear of the silence, who
Carried knives to protect themselves from ghosts.
She had horses who waited for destruction.
She had horses who waited for resurrection. [...]

She had some horses.

She had some horses she loved.
She had some horses she hated.

These were the same horses.¹⁰

(Ona miała wiele koni, które szeptały w ciemnościach, które bały się mówić.
Ona miała konie, które krzyczały z lęku przed ciszą, które
Nosily noże, w obronie przez duchami.
Ona miała konie, które oczekiwały zagłady.
Ona miała konie, które czekały na zmartwychwstanie. [...])

Ona miała wiele koni.

¹⁰ J. Harjo *She had some horses*, w: *Harper’s anthology of 20th century native american poetry*, ed. D. Niatum, Harper San Francisco, New York 1988.

Interpretacje

Ona miała konie, które kochała.
Ona miała konie, których nienawidziła.

To były te same konie.)

Konie, które jak wspomnienia mogą leczyć i mogą zabić, ale czy brak konfrontacji z własną przeszłością i tożsamością jest nie mniej ryzykowny?

Abstract

Agnieszka GONDOR-WIERCIOCH
Jagiellonian University (Kraków)

Transcultural reconstructions of history – Toni Morrison’s *Beloved* and Louise Erdrich’s *The plague of doves*.

Within a comparative analysis, the author interprets two American ethnic novels: *Beloved* by Toni Morrison and *The plague of doves* by Louise Erdrich. She stresses particularly the aspect of the reconstructions of Afro-American (Morrison) and Indian (Erdrich) histories which in both cases are presented in a revisionist way through justification of the marginal discourse of ethnic groups at the expense of the official history discourse written from the perspective of the colonisers. Both novels highlight simultaneously the dark sides of stories told from the point of view of the colonised (the point of departure is a crime with participation of ethnic minorities) and both point to the necessity of working out an adequate poetics which would allow to faithfully depict the traumatic past and the lost present.

Katarzyna BOJARSKA

Aby Warburg, na jakiego zażyliśmy.
Na marginesie konferencji *Fuga idei*.
Pasja, wiedza i pamięć w teorii obrazu Aby Warburga
oraz wystawy *Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach*¹

Amerykański badacz kultury wizualnej związany z University of Rochester, Douglas Crimp, zatytułował swój polemiczny, a dziś już kanoniczny tekst z 1999 roku, dotyczący Andy Warhola i kontestowanej w Stanach Zjednoczonych tożsamości *cultural studies* *Getting the Warhol We deserve*. Do tego właśnie artykułu nawiązuje tytuł niniejszego tekstu. Sam problem i dyskusja tak silnie osadzone na gruncie amerykańskim dziś wydają się dość przebrzmiałe. Chcę jednak przywołać w tym miejscu ów spór, jako że wydaje mi się on istotnym punktem odniesienia dla aktualnych dyskusji o miejscu i roli już nie amerykańskiego artysty popartu Andy Warhola, lecz niemieckiego historyka sztuki Aby Warburga. W obu przypadkach chodzi bowiem o to, jak wyjść poza wąski krąg rozważań w ramach historii sztuki ku szerszemu i bardziej pojemnemu polu studiów na kulturą i miejscem obrazów (i obrazowania) w historii. Zorganizowane przez Georgesa Didi-Huber-

¹ Konferencja odbyła się w dniach 4-5 marca 2011 roku w Museo Reina Sofia w Madrycie (Hiszpania). Wystawa *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* trwała od 26 listopada 2010 do 28 marca 2011 w tymże muzeum. Od 7 maja do 7 sierpnia 2011 odbywała się w ZKM Museum für Neue Kunst w Karlsruhe (Niemcy), a następnie od 30 września do 27 listopada 2011 w Sammlung Falckenberg w Hamburgu (Niemcy). Dziękuję Instytutowi Polskiemu w Madrycie oraz Instytutowi Badań Literackich za umożliwienie mi udziału w tych wydarzeniach.

Interpretacje

mana wystawa i konferencja zdają się doskonale skupiać większość zagadnień i problemów wynikłych z podobnych rozważań.

W amerykańskiej debacie lat 90. zarzucano studiom nad kulturą [*cultural studies*] filozoficzną miałość, luźne przywłaszczenie antropologicznego pojęcia kultury, i psychoanalitycznego pojęcia obrazu (Hal Foster), fałszywy populizm i zrównanie wszelkich wartości kulturowych (Martin Jay). Mówiono o „fałszywie populistycznym impulsie” i niedopracowanych modelach analitycznych i interpretacyjnych (Thomas Crow). Podporządkowanie historii sztuki historii obrazów, pisał Crow w odniesieniu do wstępu autorstwa Normana Brysona, Michael Ann Holly i Keitha Moxey’a do tomu poświęconego ich studiom nad kulturą, będzie oznaczało zautomatyzowanie interpretacji, nieuniknione błędne rozpoznanie i przedstawianie tego obszaru istotnych ludzkich dokonań. W podobnym duchu wypowiedziała się wybitna amerykańska historyczka i krytyczka sztuki, Rosalind Krauss². Choć niemiecka tradycja *Kulturwissenschaft* i anglosaska tradycja *Cultural Studies* różnią się znacznie, wydaje się, że tożsamości tych dyscyplin dotyczą podobne problemy i nurtują podobne wątpliwości, które wciąż trudno uznać za zamknięte czy rozwiązane. To właśnie swoisty kryzys dyscypliny trwający co najmniej od dekady można uznać za powód niemalejącego zainteresowania teorią obrazów Aby Warburga³.

W jaki sposób konfiguracje obrazów, które interesowały autora *Atlasu Mnemosyne*, mogą odnosić się do współczesności i dynamicznej zmiany, zazwyczaj o charakterze traumatycznym, jaka zachodzi we współczesnych społeczeństwach? Czym jest dziś dziedzictwo Aby Warburga, jaki status mają szaleństwo i wojna w wytwarzaniu wiedzy za pośrednictwem obrazów, w dynamice pamięci i zbiorowych wrzeź? Czym jest owa zbiorowość, która miałaby się komunikować za pośrednictwem wspólnych technik i taktyk obrazowania? Innymi słowy, do kogo należy to, o czym Warburg pisał we wstępie do *Atlasu*:

To w krainie orgiastycznych stanów zbiorowego uniesienia należy szukać tłoczni, która, o ile są one wyrażalne w języku gestów, z taką siłą wkuwa w pamięć formy wyrazu najwyższego wewnętrznego uniesienia, że owe engramy gwałtownych doświadczeń przeży-

² Zob. „October” 1996 no 77, s. 25-70.

³ Pierwsze polskie tłumaczenie (Ryszarda Kasperowicza) pism Aby Warburga ukazało się nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria w 2010 roku. Na tom założyły się teksty poświęcone sztuce włoskiego i niemieckiego renesansu, obrazom Botticellego, Dürera, freskom w Palazzo Schifanoia w Ferrarze oraz antycznym wyobrażeniom astrologiczno-magicznym i ich wpływowi na kulturę wizualną czasów Lutra. W roku 2011 ukazał się monograficzny numer kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” poświęcony twórczości i recepcji Aby Warburga, zatytułowany *Aby Warburg nasz bliźni* z artykułami m.in. Katii Mazzucco, Ulricha Raulffa, Benedetto Castelliego Guidi, Davida Freedberga, Benjamina H.D. Buchloha, Giorgio Agambena, a także Ewy Klekot, Pawła Mościckiego, Tomasza Szerszenia i Andrzeja Leśniaka.

Bojarska Aby Warburg, na jakiego zasłużyliśmy

wają w postaci zachowanego w pamięci dziedzictwa, determinując kształt tworzony przez rękę artysty zawsze, gdy usiłuje ona wyrazić najwyższe wartości języka gestów.⁴

Georgesa Didi-Hubermana można uznać z jednej strony za spadkobiercę Marca Blocha czy Luciena Febvre'a, szkoły Annales i takich teoretyków, jak Henri Focillon czy Pierre Francastel, z drugiej zaś takich badaczy obrazu jak Erwin Panofsky czy Aby Warburg. Autor *Obrazów mimo wszystko* nieustannie pozostaje w dialogu z tradycją filozoficzną zaczynającą się od Nietzschego, a sięgającą pism Benjamina, Bataille'a, Barthes'a, Foucaulta, Deleuze'a i psychoanalizy. Budowanie konstelacji między tymi teoriami – rodzaj atlasu idei – stanowi o jego wysublimowanej refleksji nad współczesnym i historycznym statusem obrazu. Didi-Huberman nie wydaje się zainteresowany pojedynczym obrazem a tym bardziej pojedynczym „dziełem sztuki”. Zajmują go obrazy jako zbiorowość, a szczególnie sposób, w jaki się je organizuje, czy też w jaki one się organizują, układają, spotykają, wzajemnie oświetlają, zderzają, komentują, negują *etc.* Otwartą jesienią 2010 roku w madryckim Museo Reina Sofia monumentalną wystawę *Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach?* można uznać za wynik wieloletnich studiów Didi-Hubermana nad koncepcją obrazów i obrazowości Aby Warburga. W 2002 roku ukazało się jego obszerne studium pod tytułem *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002)⁵. Didi-Huberman już wcześniej zajmował się zbiorami obrazów, jak w wypadku fotografii historii z paryskiego szpitala Salpêtrière, którym poświęcił książkę *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), czy jak wypadku czterech fotografii z obozu Zagłady w Auschwitz wykonanych przez członka Sommerkommando, o których traktują znane polskiemu czytelnikowi *Obrazy mimo wszystko* (wyd. fr. 2004).

Najbardziej intryguje, jak doświadczenia teoretyka i pisarza składają się i przekładają na twórcę wystawy, kuratora? I dlaczego zdecydował się sięgnąć po to medium? Czy wystawa miałaby być dla Didi-Hubermana sposobem myślenia, konstruowania teorii obrazów, myślenia o obrazach i myślenia obrazami? W 1997 roku

⁴ A. Warburg *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, przeł. K. Pijarski, „Konteksty” 2011 nr 2/3, s. 110.

⁵ Polskie przekłady książek Didi-Hubermana obejmują *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho Chi, Universitas, Kraków 2008 oraz *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Ha!art, Kraków 2011. Ostatni rozdział *Devant l'image* został opublikowany jako *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga* w przekładzie Mirosława Loby w „Artium Quaestiones” 2000 no 10. Warto również wspomnieć interesującą monografię autorstwa Andrzeja Leśniaka *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (Universitas, Kraków 2010), która skupia się na analizie figur dyskursu (m.in. obraz senny, anachronizm i przetrwanie), pozwalających na krytyczne przemyślenie historii sztuki jako dyscypliny. W czerwcu 2011 roku Didi-Huberman gościł w Polsce, w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej wygłosił wykład poświęcony twórczości Mirosława Bałki, w siedzibie „Krytyki Politycznej” – koncepcji ludu i statystów filmowych, zaś w krakowskim MOCAK-u – historycznym atlasom wizualnym.

Interpretacje

był autorem (wspólnie z Didier Seminem) wystawy *L'Empreinte* w Centrum Georges Pompidou w Paryżu, która przedstawiała około 300 obiektów będących wariacją na temat „odcisku” i odciskania. Punktem wyjścia tej obszernej prezentacji jest *Atlas Mnemosyne*, niekompletne repozytorium obrazów zbieranych w latach 1924-1929 przez Aby Warburga (1866-1929), który zdaniem Didi-Hubermana wykazywał podobne zamiłowanie do obrazów i podobną intuicję wizualną, co artyści tego okresu, twórcy awangardy, tacy jak Kurt Schwitters czy Laszlo Moholy-Nagy; fotografowie, jak August Sander, Karl Blossfeldt czy Hannah Hoch; filmowcy, jak Jean Painlevé; pisarze zainteresowani montażem literackim, jak Benjamin Fondane; czy surrealiści, jak Georges Bataille czy Man Ray.

Wystawa bardziej niż tradycyjny (i bardziej naukowy) format książki pozwala na performatywne oddanie Warburgiańskiej idei nieciągłego, nielinearnego czasu, w którym można zestawiać i zderzać dzieła sztuki i obrazy z różnych epok i miejsc, dokonać rekonfiguracji przestrzeni, inaczej skierować wektory i gdzie indziej położyć nacisk, wprowadzić nieciągłości tam, gdzie miała być ciągła, spojść tam, gdzie wcześniej wydawała się pęknięta czy niespojona. Didi-Huberman sytuuje *Atlas Mnemosyne* między pedagogiką a tym, co teatralne. Jednocześnie atlas to wizualny model form wiedzy, czy to w przypadku kompilacji geograficznych modeli topograficznych, czy ilustracji mających stanowić przykład nadmiaru rzeczy w sposób systematyczny albo problematyczny. Atlas to nieustannie ponawiane zadanie „układania” świata, który znajduje się w stanie ciągłego rozpadu. Montaż ilustracji reprezentuje zasadnicze medium artystyczne służące śledzeniu rozwoju historii, a także dekonstruowaniu logiki dziejów w celu powołania do życia ich alternatywnych czy potencjalnych modeli.

Atlas to zbiór obrazów, które w zamierzeniu mają przedstawić w sposób systematyczny czy też problemowy całą wielość i różnorodność rzeczy, które zostały zebrane na zasadzie powinowactw z wyboru (Goethe). Atlas obrazów (ilustracji) stał się gatunkiem naukowym (i dydaktycznym) w wieku XVIII, a zyskał na znaczeniu w wiekach XIX i XX. Istnieje wiele bardzo pięknych i różnorodnych atlasów (np. atlas stworzeń morskich Ernsta Haeckela), jak również znacznie mniej „pięknych”, jak na przykład *L'Atlas de l'homme criminel* Cesare Lombroso. Warburg, zdaniem Didi-Hubermana, całkowicie zrewolucjonizował nasze myślenie o obrazach i ich rozumienie. Odgrywa w historii sztuki rolę podobną do tej, jaką współczesny mu Sigmund Freud odegrał w psychologii: stworzył rozumienie sztuki na radykalnie nowe kwestie, w tym szczególnie na zagadnienia dotyczące pamięci nieświadomej. *Mnemosyne* należy uznać za dzieło paradoksalne, testament metodologiczny: zbiera on wszystkie przedmioty jego zainteresowań i badań, a jednocześnie jako swoista „maszyna interpretacyjna” stanowi odpowiedź na dwa zasadnicze doświadczenia: szaleństwa i wojny. To dokumentacja historii zachodniej wyobraźni i narzędzie rozumienia politycznej przemocy obrazów historii. Warburg postrzegał historię kultury jako prawdziwe pole konfliktu, „psychomachię” albo „tytanomachię”, „nieustanną tragedię”. Wiele XX-wiecznych artystów przyjęło podobną postawę i za pośrednictwem montażu reagowało na zachodzące „za

oknem” zmiany o charakterze nagłym i traumatycznym (za przykład niech posłużą fotomontaże Johna Heartfielda z lat 30. czy *Historia/e kina* Jean-Luc Godarda).

Wyobraźnia rodzi się z obrazu, a każdy obraz tworzy i otrzymuje w zamian więcej obrazów – oto kolejne założenia wystawy. Dzięki zestawieniom dzieł sztuki z materiałami dokumentacyjnymi, notatnikami, szkicownikami, materiałami roboczymi mamy wgląd w to, jak pracują, myślą i tworzą poszczególni artyści (i pokolenia twórców), pisarze i intelektualiści za pomocą obrazów w różnych momentach historycznych, w momentach różnych historycznych napięć i kryzysów. Niebanalną rolę odgrywa tu napięcie między płaszczyzną obrazu (na ścianie) a płaszczyzną stołu (montażowego). Didi-Hubermana fascynuje układanie i przekładanie rzeczy, budowanie i burzenie porządków. Stół, a co za tym idzie układy horyzontalne, nie służą ustalaniu sensów raz na zawsze, nie służą ostatecznym klasyfikacjom czy wyczerpującym organizacjom, definitywnemu katalogowaniu, ale raczej układom czasowym i znacznie mniej trwałym, potencjalnie zmiennym. Na płaszczyźnie horyzontalnej rzeczy „trzymają” się bez przyklejania, podczas gdy pokazanie takiej „kompozycji” na ścianie wymaga przytwierdzenia przedmiotów do podłoża, umocowania znaczeń. Autor wystawy przypomina słowa Bertolta Brechta (bohatera jego wydanej niedawno po polsku książki *Strategie obrazów. Oko historii I*), że prawdziwym tematem sztuki jest demontaż świata. W jakim sensie współcześni artyści mogą być uznani za „naukowców”, a raczej badaczy; a badacze za artystów?

Jeśli idzie o wybór artystów i strategii artystycznych, wystawa zdaje się ciążyć ku temu pokoleniu artystów, którzy doszli do głosu w latach 60. i 70. Jest tu On Kawara i jego atlas stworzony z kolekcji pocztówek, każda podpisana: miejsce, czas i data, różne miasta, w których się budził od 22 listopada 1971 do 7 lutego 1972, seria rozmazanych, niewyraźnych fotografii członków grupy Baader-Meinhof z *Atlasu* Gerharda Richtera; nieco bardziej humorystyczne wizje Marcela Broodthaersa i Johna Baldessariego – atlas w miniaturze ironicznie zilustrowany pustymi mapami wyizolowanych nacji, przedstawionych niczym dryfujące wyspy, wraz z legendą *La Conquête de l'espace* ('Podbój przestrzeni') Broodthaersa i znanym wideo Baldessariego *Teaching a plant the alphabet* (1972), obie realizacje wskazujące na absurdalność i arbitralność wszelkich taksonomii i klasyfikacji. Znalazło się tu miejsce na intymne systematyzowanie świata jak w niezwykłym „żałobnym” projekcie Hanne Darboven i na monumentalne projekty fikcyjno-dokumentacyjne, jakim jest bez wątpienia jest działalność libańskiej The Atlas Group (Walid Raad), ilustrowany atlas życia w obozie Thomasa Geve, który przeżył Auschwitz jako dziecko, *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego czy wielokrotnowa projekcja *Sichtbare Welt* ('Świat widzialny', 1997) Petera Fischliego i Davida Weissa – heterogeniczna kolekcja obrazów od cudów natury po zjawiska miejskie, które przenikają jedno w drugie, wynikają jedne z drugich. To przedsięwzięcie, jakim jest wystawa, ma iście melancholijny wymiar: z jednej strony mamy do czynienia z głodem wiedzy obrazowej, z drugiej zaś z nieokiełznaną masą obrazów i niemożnością zapanowania nad nimi; z nigdy niezapełniającą się pustką, nie-

Interpretacje

ustannym odsyłaniem jednych rzeczy do drugich, wiecznym brakiem, niemożliwym do nadrobienia dystansem⁶

We wszystkich prezentowanych tu projektach (literackich, artystycznych, filmowych i dokumentacyjnych) mamy do czynienia z opowiadaniem historii nie jako sekwencji wydarzeń odgrywanych przez jednostkowe podmioty, ale jako gry symulanicznych, osobnych, ale zależnych od siebie ram społecznych i nieskończonej ilości uczestników, zaś proces historyczny zostaje określony jako system nieustannych interakcji i permutacji formacji klasowych, ideologii, dyskursów i traum. Wystawa dzieli się zasadniczo na cztery części: *Wiedza poprzez obrazy*, *Składanie porządku rzeczy*, *Składanie porządku miejsc* i *Składanie porządku czasów*, które następnie podzielone zostały na kolejne „podrozdziały”. Konferencja, podobnie jak wystawa, składała się z czterech paneli: *Atlas i nowoczesność: ciężar świata*; *Wystawiać: potęgę obrazu w nowoczesności*; *Wiedzieć: myśl ikoniczna*; *Mnemosyne: obraz, przypomnienie i przetrwanie*.

Gęstość znaczeń i czułość obrazów, które wyznaczały jej ramy, stały się przedmiotem dyskusji dwudniowej, międzynarodowej konferencji poświęconej znaczeniu wiedzy obrazowej, która wydaje się właśnie dziś tematem bardzo ważnym i domagającym się krytycznego namysłu. Szczególnie dlatego, że nie sposób już aspirować do owej renesansowej wiary, za którą tak tęsknił Warburg, w ścisły związek między tym, co indywidualne a tym, co uniwersalne, między historią a mitem, między obrazem a rzeczywistością. Nie do utrzymania wydaje się też absolutna rezygnacja w obliczu ostatecznego odczarowania obrazu technologicznego w nowoczesności. Podstawowe pytanie brzmi zatem, jak się podłączyć do tego „popędu” widzenia i wiedzenia, jaki charakteryzował Warburga, co można zeń pozyskać dla dzisiejszej sytuacji? Jak ponownie połączyć te fragmenty tak, aby mogły nam one powiedzieć coś o doświadczaniu historii, cierpienia, bólu. Te pytania i ta misja zdają się łączyć artystów, pisarzy, historyków sztuki i literatury, ale także muzea (bardziej niż uniwersytety).

Na rolę instytucji najdobitniej wskazała w swoim wystąpieniu Elena Tavani, profesorka Uniwersytetu Naples L'Orientale, autorka wydanej niedawno rozprawy *Hannah Arendt e lo spettacolo del mondo. Estetica e politica* (2010), mówiąc o złożonych relacjach między atlasem a muzeum jako instytucją, która również zajmuje się produkcją wiedzy poprzez obrazy, a właściwie odpowiednie ich zbieranie i zestawianie. Postawiła kluczowe pytanie, dotyczące tego, jak muzeum myśli o sobie jako instytucji dydaktycznej, podmiocie moralnym, estetycznym i politycznym. Następnie zwróciła się ku kwestiom nieco bardziej teoretycznym dotyczą-

⁶ Szczególnie brakowało mi pisarza W.G. Sebald i amerykańskich artystek Zoe Leonard i Joan Jonas. Ta ostatnia w multimedialnej instalacji zatytułowanej *The shape, the scent, the feel of things* sięga po słynny wykład Aby Warburga z 1923 i głęboko odcisniętą pamięć amerykańskiego południowego zachodu. Jonas dotyka złożonej struktury przenoszenia w czasie i przestrzeni fragmentów opowieści i obrazów: między pokoleniami i między kontynentami. Dziękuję Lynne Cooke za zwrócenie mojej uwagi na tę instalację.

cym tego, co – za Kantem – znaczy zorientować się na coś w myśleniu, nastroić się na coś poznawczo i emocjonalnie. Wspominała o obrazach narzucających się mimo wszystko z siłą zaświadczenia o jakiejś rzeczywistości, jakichś zdarzeniach, o ciężarze symboli własnej kultury, ciężarze jej obrazów. Tavani poświęciła wiele miejsca w swoim wystąpieniu znaczeniu rytmu, swoistego pulsowania, w relacjach między obrazami (a także między obrazami a widzem). W arcyciekawy sposób włączyła do swych rozważań dzieło brytyjskiego malarza Francisa Bacona, gdzie przypadek i porządek, figuracja i de-figruacja tworzą wydarzenia wyobrażone i odсыłają do enigmatycznej czasowości wydarzenia jako takiego, gdzie wymierzanie dystansu od przedmiotu stanowi sedno kontaktu z rzeczywistością materialną, orientowania się i określania współrzędnych między ja a światem zewnętrznym (które badał Warburg).

Szefowa archiwum w londyńskim Instytucie Warburga, Claudia Wedepohl, autorka *Per monstra ad sphaeram. Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925* (2008) zaczęła swoje wystąpienie od przypomnienia, że po śmierci Warburga nie podjęto prób uporządkowania materiałów, które pozostawił, a sam Ernst Gombrich porzucił prace nad tym materiałem, pozostawiając w archiwum ślady kilku prób jego usystematyzowania. Parokrotnie próbowano zidentyfikować idee, jakie miały dominować w poszczególnych panelach (planszach?), ale ich czysto warsztatowy charakter znacznie to utrudniał. Udało się mimo to – na podstawie materiału zdeponowanego w archiwum – wydobyć pewne zasadnicze założenia m.in. wyszukiwanych przez Warburga gestów – skamielin związanych z opłakiwaniem, śmiercią, grozą i zestawianie tego, co starożytne z tym, co chrześcijańskie. Pierwsze próby to rodzaj typologii mającej związek z psychologią czy archeologią; próba opisanie przedstawień ruchu: poruszeń fizycznych i emocjonalnych, ruchu wewnątrz i na zewnątrz, od antycznych pomników po kulturę popularną początków XX wieku. Warburga, zdaniem Wedepohl, interesowało przede wszystkim przedstawienia antropologicznych i psychologicznych powtórzeń na poziomie systematycznym – relacji między przedmiotem i podmiotem, kulturowej geografii i historycznej narracji, pamięć zapisana w obrazach (struktura ludzkiego umysłu) i w systemie ich produkcji.

Sigrid Weigel, autorka m.in. *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (2008), *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte* (2004), dyrektorka berlińskiego Centrum für Literatur und Kulturforschung, poświęciła znaczną część swojej prezentacji dynamice percepcji, temu, co nazwała „włóczęgą” oczu (spojrzenia?), jaką wymusza warburgiański *Atlas* (ale też wystawa): w górę i w dół, w lewo i w prawo, w tę i z powrotem. W ten sposób wytwarza się swoisty *Denkraum* – wspólna przestrzeń myśli, widzenia, odkrywania i ponownych odczytań. Wskazywała na znaczenie ikonologii interwału (między-przestrzeni) i ruchu wahadłowego percepcji, wymuszonego rozmieszczeniem obrazów i techniką montażu. Ta włóczęga to także powracanie form wiedzy o obrazach przednowoczesnych w nowoczesności i ponowoczesności, powracanie również (a może przede wszystkim) poprzez ciało. Przywołała Freudowską koncepcję pamięci, „zapisywania się” obrazów i wskazała

Interpretacje

na fakt, że bez wyobraźni nie istniałoby żadne podobieństwo między rzeczami i żadne ich pokrewieństwo. Na zakończenie przywołała trzy inne modele porządkowania zależności między rzeczami: mapę astronomiczną, drzewo genealogiczne i encyklopedię, by na ich tle wykreślić cechy szczególne atlasu, jako metodologicznego modelu dla *Kulturwissenschaft*.

O potędze obrazu w nowoczesności mówił Christian Jacob, autor *Lieux de savoir* (vol. 1. *Espaces et communautés*) (2007) i dyrektor paryskiego Centre national de la recherche scientifique, na przykładzie studiów nad Marsem prowadzonych przez Giovanni Schiaparellego i jego następców w USA. Szczególnie frapująca wydała się codzienna gimnastyka oka mająca posłużyć zobaczeniu takich szczegółów, które pozostają niewidoczne dla oka „niewyćwiczonego”. Dyrektorka Max Planck Institute w Berlinie, Lorraine Daston, autorka *Wonders and the order of nature: 1150-1750* (1998) i współredaktorka (z Elizabeth Lunbeck) *Histories of scientific observation* (2011) mówiła o miejscu takich koncepcji, jak obiektywność i pewność w nauce w odniesieniu do stanów afektywnych. Namiętność (pasja, furia) przychodzi z zewnątrz i podczas gdy to my posiadamy emocje, pasje posiadają nas, szczególnie pasje wzmocnione przez pamięć, tę szczególną energię przechowywaną i czekającą na właściwy moment historyczny, żeby się aktywować i eksplodować. Zdaniem Daston poskramianie tej przytłaczającej energii pasji tworzy przestrzeń myśli, w której dochodzi (raz za razem) do świadomie ponawianego wysiłku ustanawiania dystansu. Być w uścisku pasji, pochwyconym przez siłę zewnętrzną, oznacza bowiem nie odróżniać świata od siebie (co tak charakterystyczne dla doświadczania traumy). Historia nauki mówi o wielu przypadkach namiętności w badaniach naukowych, o niepokromionej żądzy wiedzy i ciekawości, która zdolna jest przytłoczyć duszę znacznie bardziej niż wszelka inna namiętność niż wszelka inna żądza. Niezaspokojona ciekawość (naukowa) jest niczym narkotyk, a oko, które nie może zaspokoić się żadnym widokiem, tylko potęguje ten proces.

Autor książki *Aby Warburg and the image in motion* (2007), Philippe-Alain Michaud, kurator filmu w Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, sięgając do Nietzschego przywołał koncepcję historii rozumianej jako powtórzenie: ponowne doświadczanie, a także pochylił się nad relacją teorii i praktyki oraz związanej z tym kwestii aktywizmu (wielcy mężowie nie tylko myślą, ale również działają). Według Michauda, Warburg po powrocie z Ameryki w 1923 roku chce działać i podejmuje historię sztuki z perspektywy aktywisty: nie chodzi mu o reprodukcję, ale o zmianę praktycznego subiektywizmu fikcji teoretycznej. *Atlas Mnemosyne* pomyślany jest i stworzony do „wystawiania”, a nie jako książka, jako scena, na której dochodzi do inscenizacji wiedzy. W *Atlasie* nie ma podróży Warburga, może dlatego, że on sam jest podróżą, skonstruowaną niczym filmowa opowieść o duchach dla dorosłych. Prezentację Michauda zakończył pokaz pracy wideo egipskiego artysty Hassana Khana zatytułowanej *Klejnót* (2010).

W dyskusji panelowej zamykającej pierwszy dzień obrad powróciły najbardziej nurtujące pytania: jak zestawiać ze sobą rzeczy niewspółmierne i czy dziś to pytanie ma jeszcze sens skoro owo zestawianie niewspółmiernego jest tak wszech-

obecne, czego kultura popularna i przestrzeń Internetu są najlepszym przykładem. Podkreślano „osobność” *Atlasu Mnemosyne* wobec innych modeli zbieractwa: Warburga interesuje kwestia wielości czy różnorodności i pojedynczości zarazem. Nie chodzi jednak o gromadzenie czy kolekcjonowanie tego samego. Najistotniejsze wydało się ponawiane pytanie o to, jaką wagę jesteśmy dziś skłonni przykładać do *Atlasu* i jak wygląda nasze zainteresowanie tekstami wykładów i notatkami Warburga. W tekstach bowiem usiłuje on nadać *Atlasowi* jednoznaczne znaczenie, dąży do jego ostatecznego wyjaśnienia i objaśnienia. Tymczasem projekt ten wydaje się tak pociągający i tak interpretacyjnie płodny właśnie dlatego, że nie został ukończony (podobnie jak *Pasaże* Waltera Benjamina).

Drugi dzień obrad otworzyła Aurora Fernandez Polanco, profesor teorii i historii sztuki na Universidad Complutense w Madrycie, autorka licznych tekstów poświęconych świadectwu i pamięci. Mówiła ona o pamięci ciała we współczesnych praktykach artystycznych i wystawienniczych, szczególnie dotyczących historii kolonializmu. Omówiła tę problematykę na przykładzie niezwykle intrygującej wystawy (rozumianej jako przestrzeń wytwarzania refleksji) *Tentativa Artaud 1974, Signometraje – av. Republica 475*, pokazanej w roku 2008 w Museo de Nacional de Bellas Artes w Santiago de Chile. Maurizio Ghelardi ze Scuola Normale Superiore w Pizie (Włochy) poświęcił swoją prezentację patosowi zwycięzcy, usiłując odpowiedzieć na pytanie, czy na podstawie materiałów, którymi dysponujemy, możemy dziś odtworzyć logikę metody Warburga, konstruowaną przeciw metodzie Wölfflina.

Architekt Juan Jose Laknesta poświęcił swoją pasjonującą prezentację wielowarstwowej architekturze *Atlasu Mnemosyne* i roli obrazu ocalałego (*l'image survivante*) w architekturze, zaś Javier Amaldo, kurator Museo Thyssen-Bornemisza w Madrycie mówił o patosie cierpienia i zniszczenia, pamięci szaleństwa i szaleńca. Profesor historii sztuki na University of Birmingham Mathew Rampley, autor *The Remembrance of things past. Aby M. Warburg and Walter Benjamin* (2000), mówił o idei polityczności w teorii obrazu Warburga i jej desublimacji. Wskazywał na uproszczone rozumienie polityczności w analizach florenckiej sceny artystycznej doby renesansu, mówił też o „politycznych” uwikłaniach Warburga w jego teraźniejszość – o antysemityzmie, asymilacji, dystansowaniu się autora *Atlasu Mnemosyne* od korzeni żydowskich, zbieraniu materiałów wizualnych dotyczący prześladowań Żydów, szczególnie pogromów w Europie Wschodniej. Rampley wskazał ponadto na problem abstrahowania Warburga i jego teorii od pewnego konkretnego kontekstu historycznego i mitologizowanie go we współczesnych debatach i ze współczesnych perspektyw. W dyskusji zamykającej drugi dzień obrad podkreślał z całą mocą fakt, że warburgiańskie migracje obrazów są jednak ograniczone do pewnej przestrzeni kulturowej, i że to, co dzieje się na wschód od Łaby, do tej przestrzeni nie należy, a także, że jedynym ciałem, na które Warburg w ogóle nie zwraca uwagi (ani w obrazie, ani w teorii), jest jego własne ciało. A zatem ów podmiot poznający, a właściwie „montujący” pozostaje całkowicie odcieleśniony, to „nagie” oko. Tymczasem z dzisiejszej perspektywy to właśnie sposób, w jaki

Interpretacje

posiadanie ciała (ciała w pasji) na horyzoncie poznania i procesów poznawania zmienia percepcję i doświadczenie świata zewnętrznego, wydaje się tak istotny.

Wystawa i konferencja poświęcone dziedzictwu *Atlasu Mnemosyne* Aby Warburga przekonały mnie, że poszukujemy w jego teorii obrazów koncepcji, której potrzebujemy i na którą zasługujemy nie dlatego, że stanowi ona ziszczenie pewnej metodologicznej, anarchicznej fantazji, która pozwoliłaby nam dziś potwierdzić nasze własne wybory badawcze (i wzmocniłaby pozycję Warburga jako ojca założyciela), ale dlatego, że znosi ona wyraźne granice między twórczością naukową a artystyczną, wskazuje na fakt, że wszelkie modele wiedzy (unoszenie świata na własnych barkach) są skonstruowane i konstruowalne (a więc również możliwe do obalenia), a ich pretensje do dominacji i wyłączności – historycznie i politycznie motywowane. Historia sztuki, podobnie jak historia, jest dyscypliną uwikłaną i wikłającą się w mechanizmy władzy, dlatego też nauka o obrazach, ich wytwarzaniu i recepcji w szerszym kontekście kulturowym ma dziś niebagatelne znaczenie.

Abstract

Katarzyna BOJASKA

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

**Aby Warburg we deserve. Some notes on the margin
of the conference *Fugue of Ideas: Passion, Knowledge and Memory*
in Aby Warburg's *Theory of the Image* as well as the exhibition *Atlas*.
*How to carry the world on one's back?***

In the context of the exhibition and conference held in Muse di Reina Sofia i Madrid, the author analyses the possible answers to the following questions: in what way the configurations of images which very of interest for the author of the *Atlas Mnemosyne* could relate to contemporaneity and the dynamic change, most often of traumatic character, which takes place in contemporary societies; what is the nature of today's heritage of Aby Warburg and what role do the madness and war play in the production of knowledge through images, in the dynamics of memory and collective impressions as well as what is the shape of the collective which is supposed to communicate through the common techniques and tactics of image-making.

Patrycja CEMBRZYŃSKA

Zbigniew Sałaj – język w drewnutni

(1) Język (anatomicznie) to twór mięśniowy jamy gębowej, wieloczynnościowy narząd używany głównie do podsuwania pokarmu pod zęby oraz do artykulacji mowy.

(2) Język, jako mowa, to ukształtowany społecznie system budowania wypowiedzi, używany w procesie komunikacji interdyscyplinarnej.

(3) Drewnutnia – zadaszone, przewiewne miejsce lub zabudowana szopa, służące do suszenia oraz rozdrabniania drewna przeznaczonego na opał.

Zbigniew Sałaj

I.

Mapa rozmieszczenia kubków smakowych na języku – od jakiegoś czasu uważana wprawdzie za anachroniczną, choć wciąż popularna i często reprodukowana – pokazuje wrażliwość poszczególnych części języka na określone smaki. Receptory smaku słodkiego znajdują się na koniuszku języka, kwaśnego po bokach, podczas gdy na przykład korzeń języka najintensywniej odczuwa substancje gorzkie. Potęga smaku to jednak także potęga słowa artykułowanego przy udziale języka. Tak, bez wątpienia – mowa to kwestia smaku. „Zęby są po to, by szarpać, język, by mieszać wodę: taka jest prawda o tym, co ustne. [...] Tylko dzięki mądrej ekonomii, dzięki jakiemuś wypadkowi w procesie ewolucji, organ służący do przyjmowania pokarmu jest czasem używany po to, by wydobyć z niego pieśń”¹.

Na postumencie leży wielki język zrobiony z zadrukowanych arkuszy papieru, a dokładniej – z ulotek przedwyborczych, wyrzuconych do kosza po zakończonej kampanii (Język, 2007). Zbigniew Sałaj przyciął je do odpowiedniego kształtu, skleił „u nasady” w ten sposób, że kartki wciąż można przerzucać, a teksty pozo-

¹ J.M. Coetzee *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Znak, Kraków 2003, s. 67.

Interpretacje

stają czytelne. Na zdjęciu zrobionym na ostatnim etapie pracy nad papierowym językiem widać wióry porzucane po podłodze – tworzą sporą kopkę, białą-czerwoną, bo taką właśnie kolorystykę miały ulotki. Odnosi się wrażenie, że dość krwawo przebiegała „obróbka skrawaniem”, dzięki której język powstał – i chodzi tutaj zarówno o język-przedmiot, który „wystrugał” artysta, niszcząc znalezione teksty, jak i o język polityki, agitacji – grafomański, pełen słów kalekich; w końcu „kaleczyć język” to mówić z błędami, używać nieadekwatnych sformułowań, przekreślać słowa, bełkotać².

Zbigniew Sałaj przeniósł *Język* do drewnutni. Ustawił wśród polan zrobionych z książek. Język mowy politycznej – pozbawiony finezji i pełen gotowych formułek – jest drętwy, „drewniany”, w drewnutni więc jego miejsce. Utworzony z „materii tekstu”, czyli z liter i słów ułożonych w zdania (innymi słowy – z języka jako systemu wypowiedzi), spoczął na piedestale. Wydaje się trochę podobny absurdalnym pomnikom Cleasa Oldenburga – makulaturowy antypomnik organu, który miełe słowa po próżnicy. Kłamie? Kiedyś za kłamstwo karano dzieci właśnie noszeniem wielkiego języka z papieru; gdy uczeń mówił nieprawdę, musiał zawiesić go na szyi i z nim paradować – taki język był powodem wstydu, znakiem napiętnowania.

Papier to żywioł biurokracji, a biurokracji właśnie przychodzi wprowadzać w życie postulaty, które formułują ulotki wyborcze. Tej partii albo innej – nieważne. Istotne, że schemat wygląda zawsze tak samo – niby celem pozostaje człowiek, ale ostatecznie przygniata go papierowa nadbudowa. Agitacyjny ferwor prędzej czy później prowadzi ku biurokratycznej rutynie. W tym świecie jeden papier potrzebuje kilku innych. Osobnego papierka wymaga nawet sprostowanie błędu. Karykaturzyści zawsze pokazują urzędników pogrążonych w bieli kartek – obraz nie tak bardzo daleki od rzeczywistości, biorąc pod uwagę rozrastającą się administrację publiczną i ciasnotę pomieszczeń. Na półkach archiwów piętrzą się teczki i skoroszyty. Odpowiedni dokument reguluje, kiedy ulec mogą likwidacji. I cokolwiek się dzieje, w papierach musi być porządek. W scenie *Biurokrata na wakacjach* Konstanty Ildefons Gałczyński przedstawił amatora kąpieli, który woła ratunku, a urzędnik ze stoickim spokojem zadaje mu kolejne pytania, aż słyhać „gl... gl... gl... gl... gl... gl...” i człowiek tonie. To pochłonęła go rzeczywistość formularzy – żywem pożarł go papierowy język.

Stos papierów, jakby gotowych na podpałkę (ale któż się na to odważy?), opisał w powieści *Zamek* Franz Kafka. A gdzie u Kafki pojawiał się papier, tam też zaraz pojawiały się bałagan i gnuśność. Urzędniczy brud czekał na ogień oczyszczenia, choć ten nigdy nie przychodził:

² Ulotki, które wykorzystał Zbigniew Sałaj, należały do LiD-u [Lewica i Demokracji] – partii, którą powołało do życia kilka ugrupowań centrolewicowych przed wyborami samorządowymi 2006 roku, ale „kaleki” jest w zasadzie język każdej władzy – kaleki i okaleczający rzeczywistość. *Język w drewnutni* to tytuł wystawy artysty w poznańskiej Galerii AT, która miała miejsce w 2010 roku. W tekście analizuję pokazywane wówczas prace.

Wójtowa otworzyła zaraz szafę, a K. i wójt przyglądali się. Szafa była zapchana papierami. Przy otwieraniu dwa wielkie pliki akt, obwiązane sznurkiem, jak się wiąże drewno na podpalke, wypadły z szafy i potoczyły się po podłodze, tak że wójtowa odskoczyła z przerażeniem na bok.

– To musi być gdzieś na spodzie – mówił wójt, wydając polecenia z łóżka. Wójtowa zagarniając akta obu rękami, wrzuciła posłusznie wszystko do szafy, by dotrzeć do leżących na spodzie dokumentów. Papiery zapełniły już pół pokoju.³

W dalszej części tyrady wójta pojawiają się równie sugestywne obrazy. Zobaczywszy najpierw toczącą się lawinę dokumentów i związane dratwą arkusze przypominające szczapy opałowe, a następnie usypisko akt, które z miejsca w miejsce przerzuca wójtowa, przenosimy się wyobraźnią do stodoły, gdzie – jak się okazuje – wójt wyniósł część dokumentów. Zabezpieczył czy skazał na zmarnowanie? Przecież to drugie; w końcu stodoła to mało odpowiednie, mało bezpieczne dla papieru miejsce; dokumenty mogą tutaj zamoknąć, albo przeciwnie – łatwo może strawić je ogień. Nasuwa się analogia stodoły opisanej w *Zamku* do drewnitni Sałaja, gdzie litera wytraca cały swój złowrogi potencjał.

– Wiele pracy zostało wykonane – rzekł wójt kiwając głową – a to przecież tylko drobna częśćka. Większość tych papierów schowałem w stodole i znaczna część oczywiście zginęła.⁴

Papierowy język na postumencie, zrobiony z politycznych agitek, wokół którego poniewierają się polana, staje się znakiem protestu przeciwko podporządkowaniu języka aparatowi biurokratycznemu, który zalewa nas papierem, ponieważ (tu parafrazując słowa Tadeusza Sławka) pismo traktuje jako „obszar tworzenia zależności”⁵. Niełatwo zatem pokazać język władzy i biurokracji (co czyni to Sałaj). Trudność wynika między innymi z faktu, że ta druga reifikuje człowieka – redukuje go do papierka. Trzeba zachowywać się zgodnie z tym, co zostało zapisane w kancelarii, zgodnie „z literą” postawioną na papierze i zaparafowaną przez osobę upoważnioną – tylko przepis ma rację bytu, jedynie istniejąc „międzykancelaryjnie”, znając swoje miejsce, żyje się tutaj naprawdę. Fenomen biurokracji – jak podkreśla Tadeusz Sławek – wiąże się bowiem z opanowaniem sztuki pisma. Sztuki, która pozwala sprawnie zarządzać ludźmi – i to na odległość⁶. Wystarczy poczta – na papierze znajdują się wszystkie istotne wskazówki, jak postępować. Pozwalają zaplanować nad chaosem, rozumianym jednak nie tylko przestrzennie, ale również czasowo. Biurokracja poskramia czas, bo jego marnotrawienie oznacza anarchię.

³ F. Kafka *Zamek*, przeł. K. Radziwiłł i K. Truchanowski, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 77.

⁴ Tamże.

⁵ Tak pisze o fenomenie biurokracji Tadeusz Sławek – zob. T. Sławek „*Wszystko z wszystkiego*”. *Wrocławska kontynuacja poezji*, w: tegoż *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 102.

⁶ Por. Tamże, s. 101-102.

Interpretacje

2.

Raz na dwanaście godzin wskazówki kilkudziesięciu zegarów, które Zbigniew Sałaj umieścił na jednej, prostokątnej tarczy, tworzą łańcuch alfabet (*Alfabet*, 2008). Na chwilę czarna tarcza przekształca się w zapisaną białymi literami tablicę, by w przeciągu kilku minut znów zmienić się w zupełnie nieczytelny ciąg znaków. Chaos staje się porządkiem, a ten znów chaosem. Na podobnej zasadzie zbudowany został *Moment* (2007) – tykające wskazówki zegarów, ustanowionych jeden koło drugiego na białej planszy, układają się w napis „moment”.

Jak określić zegarową mechanikę kół zębatach, jeśli nie jako triumf biurokracji? W tekście *Maszyna czasu. Technika i iluzja obecności* Tadeusz Sławek pisze:

Zegar – ruch nie znoszący sprzeciwu. Tyrania czasu, odwieczny temat poetów i filozofów, jest nie tyle samowładztwem tarczy i wskazówek jako metaforycznych znaków czasu, ile mechanizmu jako wielkiej metonimii. Mechanizm ten zawdzięcza swoją metonimiczność kołu, które wraz ze słowem pisany stanowi podstawę europejskiego centralizmu politycznego i nieuchronnej ekspansji systemu biurokratycznego. Ruch trybów mechanizmu zegarowego znajduje ścisłą paralelę w wizji społeczeństwa podporządkowanego zasadzie hierarchiczności i stopniowania. Zasada sąsiedztwa, wedle której każdy uczestnik społeczności przekazuje swoje dokonania innym, tworząc w ten sposób łańcuch czynów, jest niczym innym jak transpozycją ruchu mechanizmu zegara.⁷

Z łańcucha czynów powstaje właśnie *Alfabet* Sałaja; poszczególne elementy muszą tylko zgrać się odpowiednio, jeden zegarowy mechanizm musi zharmonizować się z pozostałymi. Dwa razy na dobę nadchodzi taki moment, gdy czarna plansza staje się czytelna jak stronica książki. Pojawia się na niej abecadło – rzędy liter, na których wspiera się biurokracja. We wspomnianym przed chwilą tekście Tadeusz Sławek przypomina, że zegar i księga to dwa modele świata. Zauważa ponadto, że historia i rozwój zegara przyniosły upodobnienie tarczy do strony książki. Z tarczy odczytujemy czas. Tak przynajmniej odruchowo twierdzimy – i tu drobne sprostowanie – bo w rzeczywistości zegar: po pierwsze – „mierzy sztuczny porządek kultury”, po drugie – mierzy swój własny czas i sprawność mechanizmu: „Powiadamy, że podziałka godzinowa i minutowa odmierza czas, gdy w istocie odmierza ona tylko sprawność i regularność działania samego mechanizmu, jego wahaniec i «tykań» wychwyty”⁸.

Alfabet Sałaja uświadamia nam biurokratyczny charakter porządku kulturowego. Patrząc na rzędy zegarów, nakręconych każdy z osobna, każdy inaczej, zaczynamy uświadamiać sobie „naturę” czasu, czy też raczej – naszą (kultury) grę z czasem, a więc to, że dane są nam tylko czasy lokalne (i lokalne sensory), które wprawdzie stale sąsiadują ze sobą, ale spotykają się zaledwie na moment, bo tylko z rzadka udaje im się „wynegocjować” czas wspólny, tylko czasem udaje im się

⁷ T. Sławek *Maszyna czasu. Technika i iluzja obecności*, w: tegoż *Między literami...*, s. 114.

⁸ Tamże, s. 109, 113.

ustalić wspólny sens, który jednak również musi się rozpaść, ponieważ i on stanowi zaledwie pewną lokalność. Moment artykulacji sensu wyłania z „przedartykulacyjnego chaosu”⁹, a następnie do niego powraca. *Alfabet* „rozsypuje się”. Moment odchodzi w przeszłość. Znow słychać tylko tykanie, choć regularne, rytmiczne – niczym bicie serca, to żadna logika nie rządzi tajemniczymi, białymi znakami, które na nowo pojawiły się na czarnej płaszczyźnie.

Kosmos cofa się ku chaosowi, a jednak mechanizm wciąż miarowo tyka. Tyka – paradoksalnie – poza zegarem (i poza/przed jakimkolwiek sensem). Tyka jak gdyby dla siebie. Zegar w pewnym sensie wprowadza nas w błąd, „mydli oczy”. Bo oto okazuje się, że „wskazywanie czasu jest jego funkcją niemalże »mimowolną«”¹⁰. W każdym razie, charakteryzuje zegar pewna dwoistość. Wskazówki zataczające koło to pochwała porządku centralistycznego, to język godzin i minut, które wyrrywają człowieka z ciągłości czasu, z natury, której godziny i minuty są obce. Pod tarczą znajduje się jednak mechanizm, układ trybików, które napędzają się wzajemnie, lecz próżno szukać punktu centralnego, zawiadującego ruchem:

W zegarze kryje się jakby spór dwóch obrazów świata – czytamy w tekście Tadeusza Sławka – przedkopernikańskiego z jego ścisłym porządkiem planet i unieruchomioną centralnie zmienia (tarcza i wskazówki) oraz konkurencyjny wizerunek świata jako ciągłości materii pozbawionej centrum a więc automatycznie także i podstaw do przeprowadzenia jakiegokolwiek operacji porządkującej. W zegarze zdarza się skończony świat tarczy i wskazówek z nieskończonym światem mechanizmu.¹¹

Alfabet stwarza możliwość ucieczki od dominacji tarczy, wyrażającej hierarchię i ład, a w skrajnej formie – biurokrację. Mechaniczne abecadło bliskie wydaje się pod wieloma względami „zegarowym poematom” Stanisława Dróżdża z 1978 roku. Dróżdź konfrontował w nich widza z szeregami cyferblatów, pozornie takich samych, ale nie do końca: niektóre wskazówki poruszały się normalnie, inne chodziły do tyłu, jeszcze inne stały w miejscu. Czasem tarcza wyposażona była w dwie wskazówki godzinowe, czasem – dwie minutowe, albo nie posiadała ich w ogóle. Tylko tykanie słyszało się zawsze¹². I Dróżdź, i Sałaj pokazują, że świat wiecznie się staje. To muzyka, akustyczny (tykający) żywioł, który jednakże za pomocą pisma próbuje się okiełznać, „przyszpilić” owo stawanie się, sformalizować je choćby na moment, nadając mu kształt – co *Alfabet* uświadamia szczególnie sugestywnie – „literalny”. Skoro jednak przeznaczeniem wskazówek abecadła Sa-

⁹ Sformułowanie T. Sławka – tamże, s. 117.

¹⁰ Tamże, s. 120.

¹¹ Tamże.

¹² Zob. katalog wystawy retrospektywnej artysty: *Stanisław Dróżdź – początek koniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna*, red. E. Łubowicz, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Agencja Reklamowo-Wydawnicza Fine Grain, Wrocław 2009; Tadeuszowi Sławkowi, cytowanemu wyżej, właśnie twórczość Dróżdża służy za przykład.

Interpretacje

ła ja jest ułożyć się w litery – nawet jeśli tylko na chwilę – wówczas uświadamiamy sobie, że w rzeczy samej skazaliśmy się na pismo.

3.

Alfabet można jednak odczytać inaczej – jako moment sensu w nieskończoności bezsensu, w bezkresie paplaniny, a tym samym jako świadectwo erozji sensu, choć nie tak, jak rozumieją to poststrukturaliści, a prościej – dosłownie. Wówczas bezsens okazuje się znakiem czasu – bezsensem tu i teraz, będącym konsekwencją nadprodukcji tekstów. Drewnutnia, gdzie książki zmieniają się w materiał opałow, oferuje zaś ocalenie przed chaosem papierowej tandety. Książki znikają w ogniu. Zamiast pseudointelektualną pożywką stają się źródłem ciepła domowego ogniska, przy którym zbierają się członkowie rodziny.

Drewnutnia to wspomnienie z dzieciństwa, kiedy ciekawsze od książki było tańcie się w kałuży, a świat wokoło wydawał się nieodgadniony. Wyobraźnię pobudzały bezkresne kujawskie pola, a na nich wielkie, drewniane, jeszcze okorowane kłody ułożone w mygłę. Bale cięte potem na polana. I stara szopa, gdzie ojciec artysty rąbał polana na opał. Ulubione miejsce zabaw i obserwacji, bo to tutaj, niczym podczas nabożeństwa, dochodziło do przemienienia. Oczom ukazywały się utajone stany rzeczywistości: „Odbywała się – pisze Zbigniew Sałaj – dziwna msza, podczas której drewniane polana otwierały się jak książki. Układane z nich stopy przypominały biblioteczne regały wypełnione wonnymi ciałami”.

Biblioteka przypomina umarły las. Przemysł papierniczy nie może przecież obejść się bez drewna. Gdyby nie celuloza, jeden z głównych jego składników, nie byłoby książek. Zbigniew Sałaj odwraca proces produkcji papieru i tworzy z książek polana. Pierwsze pojawiły się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych.

Jak powstają? Artysta bierze książkę, zrywa okładkę, dzieli wolumin na mniejsze części, z których każdą przekształca w klin, stopniowo, centymetr po centymetrze skracając szerokość kolejnych stron. Następnie skleja kartki i łączy powstałe kliny w polano. Książka → polano → materiał opałow. Mimo dość daleko idących przekształceń, niektóre polana wciąż zachowują pewne cechy książki – można je otwierać i wówczas ukazują się oczom rzędy liter. Niemniej tekst (napisany przy użyciu alfabetu łacińskiego) pozostaje nieczytelny – wygląda na zaszyfrowany, albo napisany w jakimś zapomnianym języku.

Drewnutnia Sałaja stanowi poniekąd alternatywną wizję Biblioteki Babel Jorge Luisa Borgesa – podobną tej, którą wyobrażała sobie Elizabeth Costello, bohaterka powieści J.M. Coetzego. Wystarczy bowiem spojrzeć wokoło: na miliony wydawanych książek i czasopism, na tony zadrukowanego papieru – to za dużo, dużo za dużo, przecież „napisane” nie znaczy automatycznie „czytane”, nie znaczy „obecne”, a tym bardziej nie znaczy „ważne”. Bycie oszczędnym w słowach wyszło z mody. Pisz się, bo inni piszą, a najbardziej lubi się pod tym, co się napisało, podpisywać w nadziei na swoje pięć minut. Ale kto powiedział, że biblioteki mają rację bytu w czasach, kiedy z jednej strony literatura okazuje się

makulaturą, z drugiej – książka znajduje się w kryzysie, bo pojawiły się elektroniczne nośniki tekstu?

[biblioteki] nie będą trwały wiecznie. – mówi Costello – Także i one zmurszeją, rozpadną się, a książki na półkach zamienią się w proch. Zresztą nawet już wcześniej, gdy kwas przeżre papier i trzeba będzie zwolnić miejsce, te brzydsze, nieczytane i niechciane książki zostaną wywiezione, ciśnięte w ogień i wszelki ślad po nich zostanie usunięty z głównego katalogu. I będzie tak, jakby nigdy nie istniały.

To jest alternatywna wizja Biblioteki Babel, która niepokoi mnie bardziej niż wizja Jorge Luisa Borgesa. Nie biblioteka, w której współlistnieją wszelkie wyobrażalne książki z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, ale biblioteka, w której książki naprawdę napisane i wydane są nieobecne. Nawet wymazane z pamięci bibliotekarzy.¹³

Wymazane, bo stały się martwe niczym kłody drewna. Książki, których nikt nie czyta – tkwią na półkach, pokrywają się kurzem, zagracają przestrzeń. Książki, których nikt nie kupuje – zalegają księgarskie lady i w końcu przepadają, odchodzą w niepamięć. Papierowe polana powstały właśnie z książek skazanych na zatracenie, upchanych w księgarskich magazynach po tym, jak nie znalazły swoich nabywców. Nie zainteresował się nimi nikt poza artystą, który to, co miało iść na przemiał, odzyskał, wprowadzić nie po to, aby czytać, ale wykorzystać jako surowiec wtórny i obrobić – zamienić w przedmiot artystyczny, odsemantyzować tekst, literę przekształcić w znak czysto plastyczny. Jeśli Sałaj rozprawia się z mitologią książki, dzieje się tak między innymi ze względu na zalew tekstowej papki, z którą coraz częściej mamy do czynienia, ponieważ niewidzialna ręka rynku dosięga również literaturę, a co za tym idzie, zaspokojenie potrzeb przeciętnego czytelnika-konsumenta staje się ważniejsze niż dobry smak.

Italo Calvino pisał o zasiekach Książek Nigdy Nie Przeczytanych. Ich ilość oszałamia zwłaszcza wtedy, gdy za punkt odniesienia czytelnik przyjmie samego siebie i pomyśli choćby tylko o książkach, które chciałby przeczytać, ale z różnych powodów nie przekłada tego zamiaru na rzeczywistość. Jednak wśród Książek Nigdy Nie Przeczytanych znaleźć można, co więcej, hektary Książek Których Równie Dobrze Możesz [czytelniku] Nie Czytać¹⁴. Powód – nie warto! Gdy rozejrzeć się wokoło, odnosi się wrażenie, że właśnie tych ostatnich wciąż przybywa. Nie pozostaje zatem nic innego, jak uciec od książki i poszukać azylu w drewnutni.

4.

Są również książki – choć czasownik „być” brzmi w tym kontekście może nieco niefortunnie – którymi zawładnęła siła czasu. Wśród nich zaś takie, które zostały bezpowrotnie utracone, bo papier – jak w *Księdze ksiąg utraconych* pisał Stuart Kelly – „od początku był bezbronny”: „Można go podrzeć na strzępy i zmiać,

¹³ J. M. Coetzee *Elizabeth Costello...*, s. 26.

¹⁴ I. Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 9.

Interpretacje

zapłamić i zetrzeć. Niezliczone istoty żywe, od pasożytów i grzybów po owady i gryzonie, mogą go zjeść, potrafi on nawet zjadać sam siebie, spalając się we własnych kwasach”¹⁵.

Największym wrogiem papieru pozostaje jednak ogień. Palili książki cenzorzy – na sumieniu fanatyków i biurokratów (także kościelnych) znajdują się teksty, które poszły z dymem, bo nie pasowały do obranej linii politycznej, świadczyły o nieopanowaniu przez autora „sztuki pisma” zadekretowanej instytucjonalnie. Teksty płonęły też z innych powodów, nie zawsze „za karę”. Na przykład na zsyłce w Kazachstanie wypalił kilka książek Michaił Bachtin – co zresztą, z jakąś perwersyjną satysfakcją odnotowuje Kelly – wypalił więc Bachtin Biblię, zużywając stronicę do robienia skrętów, wypalił też, jak mówią, swoją rozprawę o Fiodorze Dostojewskim¹⁶. Książkowe mądrości, doświadczenie w nich zapisane, okazały się nieprzydatne dla zesłańca. Ale ogień trawił książki także wtedy, gdy nie podobały się ich autorom. Szczególny pod tym względem wydaje się przypadek wspomnianego już tutaj Franza Kafki. Pobudza wyobraźnię obraz pisarza, który pali to, co napisał, by się ogrzać, a w swoim „testamencie” poprosi przyjaciela Maksa Broda, by wrzucił w ogień – do czego końcem końców nie doszło – wszystkie bruliony, rękopisy i listy, które zostawia¹⁷. Na pytanie „dlaczego?” próżno szukać jednoznacznej odpowiedzi. Intryguje jednak hipoteza, że w jego decyzji nie było nic z szaleństwa, teatralnego pozerstwa czy fałszywej skromności, tylko przeświadczenie, że książka – czy słowo pisane w ogóle – nie przynosi nikomu ni szczęścia, ni pożytku, bo język to władza: nazywania, etykietowania, przekształcania (czasem nieodwracanie) świata wokoło, a to, co napisane, czego cofnąć nie można, bo zostało przelane na papier, odciska się raną w rzeczywistości¹⁸. Nie wiadomo kiedy, nie wiadomo jakie słowo stanie się zarzewiem ognia; i nie wiadomo, jak wiele ów ogień pochłonie ofiar. Nie wiadomo też, które słowa zagłuszają te ważniejsze, choć ciszej wypowiedziane, które bardziej nabałagania, a że nabałagania to rzecz pewna.

Bez wątpienia, historia tekstów pogrążonych w niebycie to w dużym stopniu historia książek zamienionych w polana. Jednak w księdze ksiąg utraconych powinny znaleźć się również dzieła, których nie daje się odczytać. Kelly w swoim „katalogu” akurat je pomija, wierząc, że odszyfrują je przyszłe pokolenia, jak to miało miejsce w przypadku Kamienia z Rosetty, dzięki któremu w XIX wieku zdolano odczytać egipskie hieroglify. Jednak chyba warto uświadomić sobie, że istnieje widmowa biblioteka zahibernowanej literatury, czekająca na odkrycie lub

¹⁵ S. Kelly *Księga ksiąg utraconych*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 11-12.

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ Pomijam „twórczy” wkład Maksa Broda w redakcję utworów Kafki, wydanych po śmierci pisarza.

¹⁸ W tym kierunku zmierza także interpretacja Kelly’ego – por. tamże, s. 373-378.

zniszczenie. I łatwo zgadnąć, że wraz z upływem czasu zwiększa się niestety prawdopodobieństwo tego drugiego. Drewnitnia czeka. Niemniej los polan nie jest jednoznacznie przesądzony; nie każde musi trafić do pieca. Wejście do drewnitni może jednak przynieść niespodziankę; zamiast składziku nad drewno odkrywamy uśpioną bibliotekę. Wystarczy przyrzeć się uważnie celulozowym klockom, które powstały w pracowni Sałaja, a wówczas okaże się, że otwarte polano, pokryte literami, przypomina tekst poddany szyfrowej obróbce. Nerozłupane nie wzbudza zainteresowania, co najwyżej praktyczne – może posłużyć jako materiał na rozpałkę. Dopiero gdy dobrać się do jego środka, zaczyna intrygować; wygląda bowiem niczym zabytek piśmiennictwa, napisany w jakimś wymarłym języku, pozostawiony przez zamierchłą cywilizację, o której niewiele wiadomo, jakkolwiek mamy wrażenie, że pozostajemy jej spadkobiercami.

Niszczycielska siła czasu skazuje na zapomnienie. Zegarowy alfabet Sałaja również o tym przypomina. Zanim nastąpi ów moment, kiedy abecadło pojawi się na tablicy, wskazówki tworzą nieczytelne znaki, które przywodzą na myśl litery runiczne. Jeśli ktoś wyczeka odpowiednio długo, nie tracąc przy tym cierpliwości – i jeśli będzie miał szczęście i żaden z zegarów nie zacznie śpieszyć się albo opóźniać – rozwikła zagadkę szyfru i czarna tablica rozjaśni się sensem. Jeśli! Trudno uciec od trybu warunkowego, gdy na horyzoncie czasu maluje się raczej wielka niewiadoma. Łatwo przegapić ów wyjątkowy moment, kiedy wybije godzina literatury (z łac. *litteratura* – pismo, pisanie). W bezmiarze czasu giną arcydzieła. Ginią dzisiaj także, częściej niż kiedykolwiek wcześniej, w zalewie papierowej tandety. I bez wątpienia słusznie zauważa Kelly, że to, co nazywamy zachodnim kano- nem literackim (ale przecież nie tylko o kanon literacki się rozchodzi), powstało z przypadku, nie z konieczności.

To czubek skały, który szczęśliwym zbiegiem okoliczności sterczy nad oceanem strat. Melancholijny pochód okaleczonych popiersi, spękanych waz, portretów, z których łuszczy się farba, nieostrych fotografii, przesuwających się w swej niepewnej, chwiejnej chwale. To oni są naszą przypadkową, czysto przypadkową, doprawdy, diabelnie przypadkową tradycją, która wcale nie musiała tak wyglądać. Ci, którymi zawiądnęła niszczycielska siła Czasu, nie mieli takiego szczęścia.¹⁹

Ich dorobek znalazł się w drewnitni. Na uśmiech losu będzie mogła liczyć tylko niewielka garstka utraconych dzieł. Tylko niektóre odrodzą się niczym Feniks z popiołów.

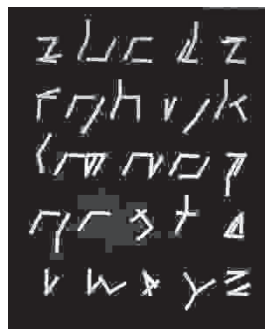
¹⁹ Tamże, s. 15-16.



Il. 1 Zbigniew Sałaj
Alfabet 1



Il. 2 Zbigniew Sałaj
Alfabet 2



Il. 3 Zbigniew Sałaj
Alfabet 3



Il. 4 Zbigniew Sałaj
Alfabet 4



Il. 5 Zbigniew Sałaj
Alfabet 5



Il. 6 Zbigniew Sałaj *język 4. Obróbka*



Il. 7 Zbigniew Sałaj *język*

Interpretacje

Abstract

Patrycja CEMBRZYŃSKA

Zbigniew Sałaj – a language in a woodshed

Library reminds of a dead forest. Paper industry cannot do without wood. If not for the cellulose, one of its main ingredients, there would be no books. Zbigniew Sałaj reverses the process of paper production and makes logs out of books. Everywhere books no one reads – sit on the shelves, get covered in dust, clutter the space. Books no one buys – sit on the bookstore's counters and finally disappear, fall into oblivion. Somewhere there literary masterpieces are being born and then deadened by pulp fiction. Paper logs were made from these doomed books. Sałaj's woodshed provides an alternative vision of Jorge Luis Borges' Babel Library. Is there a *raison d'être* for the libraries any more in the times when literature more and more often proves to be waste-paper?

Dociekania

Magdalena RUTA

„Cóż winna jest ziemia, [...] że ciemne upiory są tutaj nieśmiertelne [...]?”. Polacy w powojennej literaturze jidysz (1945-1968)

Mniemałem, iż więcej niż zdrajców gatunek
Ten znaczył, kto wówczas przynosił ratunek,
I dla nich to właśnie w Twe progi wróciłem
Gotowy Cię kochać z Twym kurzem i pyłem.¹

Cóż winna jest ziemia, że rządzą nią szakale i kruki,
Że ciemne upiory są tutaj nieśmiertelne,
Że kłamca, morderca i oszust truczną pluje?²

Polska i Polacy w literaturze jidysz XIX i XX wieku – zarys problemu

Izraelski uczony Israel Bartal zauważył, że obraz „goja”³ w nowoczesnej literaturze hebrajskiej i jidysz przełomu XIX i XX wieku ulegał modyfikacjom w za-

- ¹ A. Suckewer *Cu Pojln*, w: tegoż *Jidisze gas*, Farlag Matones, Niu Jork (Nowy Jork) 1948, s. 157-165; wersja polska: *Do Polski*, przeł. M. Tuszewicki, „Cwiszn-Pomiędzy” 2010, nr 1-2, s. 24-32.
- ² K. Segal *Gezegehung*, w: tegoż *Gezegehung*, [b.w.], Jezuśalaim (Jerozolima) 1979, s. 92-93; wersja polska: *Pożegnanie*, przeł. M. Ruta, w: *Archiwariusz zabitego Miasteczka. Rzecz o Kalmanie Segalu*, red. T. Chomiszczak, Oficyna Wydawnicza Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Grzegorza z Sanoka w Sanoku, Sanok 2008, s. 116-117. Wszystkie przekłady z jidysz, o ile nie zostało to zaznaczone odrębną uwagą, są mojego autorstwa.
- ³ „Goj” – termin, którym Żydzi określali osoby pochodzenia nieżydowskiego. Dosłownie oznacza „nie-Żyda”, „innowiercę” i posiada zabarwienie pejoratywne. Zob. *Goj*, hasło w: A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Książka i Wiedza, Warszawa 1994, s. 101-102.

leżności od warunków historycznych i społecznych, wyrażając konkretne obawy, wątpliwości i reakcje obronne Żydów zrodzone na skutek spotkania ze światem chrześcijańskim⁴. Tradycyjna społeczność żydowska miała wypracowane relacje z nie-Żydami, czemu towarzyszył utrwalony w powszechnej świadomości system stereotypów etnicznych⁵. Świat nieżydowski reprezentowany był przez *purycę* – dziedzica-hulakę oraz chłopca-prostaka, których cechowała gwałtowność i opilstwo. Jedynym odstępstwem od tego negatywnego stereotypu, jakie dopuszczała tradycyjna wyobraźnia ludowa, była postać zaprzyjaźnionego goja, względnie gojki (w literaturze często jest to chłopka, która pracuje dla Żydów⁶). Przejście do nowoczesnej społeczności „oświeconej” czy też „narodowej”, jakie dokonało się w ciągu kilkudziesięciu lat we wspomnianym okresie, powiązane było z wypracowaniem nowego modelu stosunków ze światem zewnętrznym w oparciu o założenia *haskali* – żydowskiego oświecenia, propagującego przymierze maskili z oświeconą inteligencją nieżydowską. Na początku XX wieku, kiedy umacniał się nowoczesny antysemityzm, wypracowane przez *haskalę* apologetyczne spojrzenie na oświeconego nie-Żyda wciąż zajmowało w piśmiennictwie żydowskim centralne miejsce. W duchu *haskali* uznawano antysemityzm za reakcyjną antytezę postępowego programu społeczeństw polskiego i rosyjskiego, czego odbiciem w literaturze były konwencjonalne portrety antysemitów, tworzone w opozycji do postaci oświeconych nieżydowskich inteligentów lub rewolucjonistów. Bartal podkreśla, że, niezależnie od społeczno-politycznych ideologii i trendów literackich przełomu XIX i XX wieku, oba sposoby patrzenia na nie-Żyda – uwarunkowane ideologią *haskali* spojrzenie apologetyczne oraz tradycyjne spojrzenie pełne rezerwy – współwystępowały w literaturze jidysz i hebrajskiej, aczkolwiek kontekst historyczny i społeczno-polityczny wpływał na zmianę proporcji, w jakich się pojawiały⁷. Zdaniem uczonego ten fenomen – literacki, ale także społeczny i polityczny – był refleksem dwuznacznego charakteru spotkania Żydów z nowoczesnym społeczeństwem Europy Wschodniej. W ten sposób w literaturze żydowskiej ujawniał się konflikt między obawą, obrzydzeniem i pogardą do wzbudzającego strach goja, a przyciąganiem i admiracją wyłamującego się z tradycyjnych wizerunków oświeconego nie-Żyda⁸.

⁴ I. Bartal *Non-Jews and Gentile Society in East European Hebrew and Yiddish literature 1856-1914*, „Polin” nr 4 (1989), s. 53-69.

⁵ Tegoż *Relations between Jews and Non-Jews. Literary Perspectives*, w: *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe* z dnia 17.11.2010; dostęp online: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Relations_between_Jews_and_Non-Jews/Literary_Perspectives (dostęp 17.01.2011).

⁶ Zob. tamże oraz D. Roskies *Ukraińcy i Polacy w żydowskiej pamięci zbiorowej*, „Akcent” 1992, nr 2-3, s. 92.

⁷ I. Bartal *Non-Jews and Gentile Society...*, s. 68.

⁸ I. Bartal *Relations between Jews and Non-Jews*.

Zanim zrekonstruujemy ogólne tendencje w portretowaniu Polaków w jidyszowym piśmiennictwie powojennej Polski, zastanówmy się, jakie czynniki przyczyniły się do ich ukształtowania? Niewątpliwie decydującą rolę odegrał charakter relacji polsko-żydowskich w okresie Zagłady oraz tuż po wojnie. Poza tym duży wpływ zdają się także mieć przekonania polityczne pisarzy, jak również doświadczenia poczynione w czasie wojny – czy to na terenie okupowanej Polski, gdzie przeżyli nieliczni, czy też w odległych republikach ZSRR, gdzie ocalała znaczna grupa twórców. Przypomnijmy, że do roku 1950 przewinęła się przez Polskę stosunkowo liczna grupa żydowskich pisarzy – tuż po wojnie w rejestrach Związku Pisarzy i Dziennikarzy Żydowskich zapisanych było około czterdziestu członków, przy czym z roku na rok, na skutek ruchów emigracyjnych, zmieniał się skład osobowy. Sytuacja „ustabilizowała” się dopiero na początku lat pięćdziesiątych, kiedy to środowisko pisarskie skurczyło się do kilkunastu osób, w mniejszym lub większym stopniu sympatyzujących z nową władzą.

W ciągu 23 lat istnienia literatury jidysz w Polsce portret Polaków ulegał pewnym przemianom, które w dużej mierze wynikały – zwłaszcza po roku 1949 – z podporządkowania twórczości polityce. W latach 1945-1949, kiedy jeszcze możemy mówić o stosunkowo dużej wolności słowa, relacje polsko-żydowskie czasu wojny, jak i okresu tużpowojennego były jednym z ważniejszych tematów powstającej literatury. To właśnie na łamach literatury dokonano swojego rodzaju rozliczenia win i zaniedbań popełnionych przez Polaków w czasie wojny⁹. Powstająca wówczas proza i poezja zaświadczały o skali negatywnych emocji, które w wielu przypadkach znajdowały ujście w dramatycznych decyzjach o wyjeździe. O obojętności czy wręcz wrogości Polaków z goryczą piszą twórcy rozmaitych orientacji politycznych: Awrom Suckewer, Chaim Grade, Mendel Man, Rejzl Żychlińska, Awrom Zak, Dawid Hofnung czy komuniści Mojsze Knaphejs i Binem Heller. Zwłaszcza w poezji tego ostatniego uderza niczym niezłagodzony, oskarżycielski ton. Oskarżenia podnoszone przeciw tym, którzy na Żydów

⁹ Krytyka postaw Polaków wobec Żydów w czasie wojny i tuż po niej pojawia się jedynie w literaturze, natomiast nie ma na ten temat dyskusji na łamach głównych tytułów prasowych, np. organu CKŻP „Dos Naje Lebn” czy miesięcznika poświęconego literaturze i sztuce „Idisze Szriftn”. Nawet po takich wydarzeniach jak pogrom w Kielcach dyskurs prasowy ograniczał się do roztrząsania kwestii, czy Żydzi powinni z Polski wyjeżdżać. Stanowisko „Dos Naje Lebn” w tej sprawie Joanna Nalewajko-Kulikow streściła jednym zdaniem: „«[T]ak» dla emigracji z powodów osobistych czy nawet ideologicznych, ale «nie» dla emigracji jako jedynie słusznego programu głoszonego przez syjonistów”. Zob. J. Nalewajko-Kulikow „Syjonistyczna z lekkim zabarwieniem PPR-owskim”. „Dos Naje Lebn” (1945-1950) – gazeta Centralnego Komitetu Żydów w Polsce, w: *Żydzi a lewica. Zbiór studiów historycznych*, red. A. Grabski, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2007, s. 264. Na temat zawartości „Idisze Szriftn” w pierwszych latach po wojnie zob. M. Ruta *Der Einfluss von politischen Veränderungen auf die jiddische Kultur in Polen in den Jahren 1946-1949 im Spiegel der Monatschrift „Yidishe Shriftn”*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2007 nr 5, s. 65-75.

donosili, a potem okradali trupy pomordowanych i zajmowali opustoszałe domy, ulegają wzmocnieniu w perspektywie całej twórczości Hellera – poety bardzo do Polski przywiązanego¹⁰, ale niezmiernie rzadko piszącego o Polakach. W kontekście nieobecności nie tylko wielkich nazwisk z polskiej historii czy kultury, ale przede wszystkim nieobecności jakichkolwiek pozytywnych wzmianek o relacjach żydowsko-polskich czy to przed wojną, czy też po niej – wszelkie uwagi krytyczne nabierają mocy, świadcząc o skrywanym dystansie czy nawet niechęci do tych, którzy swoją obojętnością przyzwolili na tragedię Żydów. To zapewne te negatywne emocje spowodowały, że portret Polaków w wierszach Hellera poświęconych Zagładzie jest bardzo jednostronny i daleki od obiektywizmu. Dla dopełnienia obrazu dodajmy, że w literackiej narracji tamtego okresu nie brakuje relacji o pomocy ze strony Polaków, jednak są one mniej liczne. Tu należy przywołać przede wszystkim wypowiedzi naocznych świadków epoki: autora opowiadań Dawida Hofnunga oraz twórcy słynnego poematu *Cu Pojln (Do Polski)* Awroma Suckewera. Zwłaszcza ten poemat, dzisiaj znany już chyba wielu osobom w Polsce, jest znakomitą przykładową literackiego rozrachunku tego rodzaju. Fragment przypominający o zasługach Polaków dla prześladowanych został użyty jako pierwsze motto, jednak konkluzja całości jest nader pesymistyczna i można zawrzeć ją w jednym zdaniu – powojenne pogromy rozwiąły wszelkie żydowskie nadzieje na poprawę stosunków z Polakami, a zarazem były ostatnim sygnałem, że na polskiej ziemi nie ma już miejsca dla Żydów:

[...]
 Rdza wstydu paląca pożera mnie, dławi,
 Że nawet po wojnie, jak złe polskie zjawy,
 Pod wczoraj zaledwie zgaszonymi dachy
 Haniebnie się roją jadowite strachy.
 I chociaż niełatwo malować pocie
 Obrazy przyszłości, wyraźnie już przecie
 Pojmuję, że choćby Cię miano i zbawić,
 Przeszłości nie uda się nigdy naprawić!¹¹

W latach 1950-1955 wpływ na literacki portret Polaków ma narzucona przez komunistyczne państwo metoda twórcza, propagująca optymistyczną wizję świata i klasowy podział społeczny. W tym czasie temat konfliktu polsko-żydowskiego przynajmniej pozornie znika z literatury, natomiast sami Polacy pojawiają się jako neutralny element krajobrazu socjalistycznej rzeczywistości. Tak sprawa wygląda przynajmniej w wydawnictwach z serii *Biblitek fun szlogler un racjonalizatorn*

¹⁰ Na temat obrazu ojczyzny w poezji Hellera i innych twórców omawianej epoki zob. M. Ruta *The Image of Homeland in the Poetry of Polish Jews Rescued in the East (1939-1949)*, w: *Jews and Slavs*, t. 21: *Jews, Poles and Russians. Jewish-Polish and Jewish-Russian Contacts*, red. W. Moskovich, I. Fijałkowska, (b.w.), Jerusalem–Gdańsk 2008, s. 151-172.

¹¹ A. Suckewer *Do Polski*, s. 28.

(Biblioteka przodowników i racjonalizatorów), np. w reportażu *Icchok Fetner* Jan-kewa Zonszajna¹², jak również w poezji Hellera, Hadasy Rubin, Segala, Mojsze Szklara, Eliasza Rajzmana i innych. Jednak już w roku 1956, kiedy przez Polskę przetacza się fala wystąpień antysemickich, antagonizm polsko-żydowski ponownie wkracza na łamy literatury, zwłaszcza poezji. Kolejny raz do głosu dochodzi rozczarowanie niezmienną, mimo Zagłady i nowego ustroju, wrogością wobec Żydów, a nawet przerażenie siłą atawistycznej wręcz nienawiści, która w micie o żydokomunie znalazła dla siebie trwałą pożywkę. Wśród autorów poruszających ten temat są Hadasa Rubin, Dawid Sfard czy Mojsze Szklar.

Koniec lat 50. i lata 60. ubiegłego wieku przynoszą przytłumienie nastrojów antysemickich, co powoduje, że i w literaturze temat ten ulega pewnemu wyciszeniu. Temat antysemityzmu sporadycznie powraca w poezji, natomiast proza wytycza sobie inne priorytety – nie tyle reaguje na bieżące jego przejawy, ile mówi o nim w szerszym kontekście. Kalman Segal i Lili Berger więcej uwagi niż prozaicy pierwszej połowy lat 50. poświęcają Zagładzie, jednocześnie częściowo przełamując typowy dla literatury jidysz sposób pisania o niej. Ich narracja wciąż prowadzona jest z żydowskiego punktu widzenia, tzn. z wnętrza doświadczonej społeczności, jednak wyciszeniu ulega antagonizm polsko-żydowski tak żywo odczuwalny jeszcze w roku 1956, ukazywany w poezji jako wynik irracjonalnej, atawistycznej nienawiści do Żydów. Segal i Berger odstępują od punktu widzenia ofiary skupionej tylko na swoich cierpieniach, koncentrując się raczej na moralnych aspektach okupacyjnych relacji polsko-żydowskich, przenosząc uwagę z płaszczyzny etniczno-społeczno-politycznej na płaszczyznę etyczną. Wrażenie to potęgowane jest powołaniem do literackiego istnienia wielu pozytywnych postaci Polaków, wśród których są nawet autorytety moralne pomagające odzyskać żydowskim rozbitkom utraconą tożsamość, jak w powieści Berger *Nochn mabl (Po potopie)*. Podkreślimy jednak, że zaludnienie literackiego świata pozytywnymi postaciami nie pociąga za sobą eliminacji obrazów negatywnych – w prozie tamtego okresu nie brakuje drastycznych świadectw obojętności, a nawet wrogości wobec Żydów w czasie wojny – zwłaszcza w twórczości Segala, chociaż przyznać trzeba, że jest ich zdecydowanie mniej niż w twórczości tużpowojennej.

Dla zilustrowania naszkicowanych tutaj tendencji przedstawię trzy opowiadania odnoszące się do różnych etapów XX-wiecznej historii Polski. Są to: *Lecter weg (Ostatnia droga)* Efraima Kaganowskiego – utwór, którego akcja rozgrywa się tuż przed wybuchem wojny, tekst o Zagładzie pt. *Miszpoche Lifszyc gejt in geto (Rodzina Lipszyców idzie do getta)* Jeszaje Szpigla oraz opowiadanie *Ojslendisz waliute (Zagraniczna waluta)* Lejba Olickiego, które jest socrealistyczną próbą opisanego życia w powojennej Polsce.

¹² Więcej o tym zob. J. Nalewajko-Kulikov *Czy socrealizm miał odmianę żydowską? Kilka uwag o twórczości pisarzy jidysz w powojennej Polsce*, w: *Socrealizm: Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 171-177.

Dociekania

Ostatnia droga

Opowiadanie komunistycznego prozaika Efraima Kaganowskiego *Lecter weg* (Ostatnia droga) ukazało się w roku 1948 w drugim numerze almanachu literackiego *Idisze szriftn*¹³. Jego tematem jest krytyka systemu politycznego sanacyjnej Polski i nasilającego się pod koniec lat 30. antysemityzmu aprobowanego przez władze państwowe. Wydaje się, że wśród powojennych opowiadań tego prozaika jest to jedyny tekst mówiący o polskim antysemityzmie. Opowiadanie ukazuje parę godzin z życia niejakiego B. – asymilowanego Żyda zwolnionego właśnie z pracy w banku przez dyrektora-chrześcijanina, który uległ antysemitkiej propagandzie nawołującej do ratowania Polski przed żydowskimi wrogami. Przemierzając ulice Warszawy, B. zastanawia się nad swoją sytuacją. Jest absolwentem polskiej szkoły „błyszczącej tłuszczem nadmiernego szowinizmu”, w której jako uczeń „wchłoniął w siebie cały ten olej, jakim posmarowana była machina ubóstwiania i czczenia Rzeczypospolitej oraz jej twórców”¹⁴. Czuje się polskim patriotą, gdyż jego przodkowie od stuleci związani byli z polską ziemią. Uważa się za zasymilowanego Żyda, który od lat nie ma z żydostwem nic wspólnego. I oto jemu – człowiekowi oddanemu pracy i ojczyźnie, zakochanemu w „świecie bogatych chrześcijańskich form” – wypomniano żydowskość i pokazano, że z jej powodu jest zbędny. Gdy w drodze z pracy do domu został pobity przez młodzieżowe bojówki wykrzykujące antysemityczne hasła, zrozumiał, że cały znany mu świat ulega strasznej przemianie. Pracodawcy tylko szukają pretekstu, aby pozbyć się Żydów ze swojego otoczenia, zaludniający ulicę tłum „kulturalnych” obywateli ukazuje wrogie lub co najmniej obojętne na żydowską krzywdę oblicze, wreszcie policjanci – funkcjonariusze praworządnego państwa – odmawiają egzekwowania prawa, dowodząc napadniętemu Żydowi, że skoro został pobity, musiał dać ku temu jakiś powód... Zapytany przez policjanta o przyczynę napadu, zaskoczony B. odpowiada, że został pobity „za nic”. Taka odpowiedź skłania stróża prawa do wylegitymowania go:

Dyżurny długo przyglądał się [paszportowi], kartkując go, aż nagle ożywił się:
– Co tu jest napisane?... Szymon Sz... Jak się nazywał pana ojciec?... Mojsze... Tak, Mojsze... „Za nic”... Tak, tak, Mojsze... „Wyznanie żydowskie”... Czarno na białym... Za nic!... Czego by pan chciał... Abyśmy chronili każdego z was?... Nie, mój panie... Za nic nie biją... u nas... Polska jeszcze nie jest jakimś dzikim odludziem...”¹⁵

Ten dzień jest dla B. początkiem kryzysu tożsamości, gdyż do upokorzenia wywołanego zwolnieniem z pracy za przynależność narodową dochodzi poczucie obcości i wykluczenia ze znanego mu dotąd świata. B. zastanawia się, co tak naprawdę oznacza osławiona polska kultura bycia, której Żydzi uczyli się ongiś od polskiej

¹³ *Idisze szriftn. Literarisz zamlbuch*, Związek Literatów i Dziennikarzy Żydowskich, Łódź 1948, s. 7-13.

¹⁴ Tamże, s. 7.

¹⁵ Tamże, s. 13.

Ruta Cóż winna jest ziemia...

szlachty. Nie może pojąć, dlaczego praworządność, jaką wpajano mu w polskiej szkole, oraz niezwykła uprzejmość Polaków dotyczą wszystkich, tylko nie Żydów, którym na każdym kroku okazuje się ostentacyjne lekceważenie i pogardę. Gdy B. zaczyna analizować wieści dochodzące z Niemiec, w tym informacje o utworzeniu obozu w Zbąszyniu¹⁶, narasta w nim strach. Przestrzeń rodzinnego miasta zaczyna nabierać nieprzyjaznych właściwości, a tłum na ulicy staje się w jego oczach niemal śmiertelnym zagrożeniem. Przerażony antyżydowskimi okrzykami rozochoczonej młodzieży, pobity „za nic”, zlekceważony przez policję, czuje się jak robak postawiony naprzeciw ślepej, mechanicznej siły, która miażdży wszystko, co napotka na swojej drodze, w tym takich intruzów jak on. Ten narastający strach przed polskim tłumem, przed niepewnym losem w nieprzyjaznej przestrzeni zdaje się antycypować atmosferę okresu Zagłady, kiedy żaden Żyd nie będzie miał się gdzie schronić. Za kilka lat tak o tej atmosferze samotności i zaszczucia napisze poeta:

Wszystkie drogi prowadziły do śmierci,
Wszystkie drogi.
Wszystkie wiatry oddychały zdradą,
Wszystkie wiatry.
Na wszystkich progach ujadły złe psy,
Na wszystkich progach.
Wszystkie noce syciły się naszym strachem,
Wszystkie noce.¹⁷

Wydaje mi się, że tekst Kaganowskiego ukazujący w hiperbolicznym skrócie antysemitką atmosferę ostatnich miesięcy w przedwrześniowej Polsce, nie był li tylko odpowiedzią na postulaty doktryny socrealistycznej, by prezentować tamten czas w negatywnym świetle. Był to przede wszystkim oskarżycielski głos w dyskusji nad jakością relacji polsko-żydowskich w czasie wojny. W kontekście losu, jaki spotkał Żydów w czasie wojny, można interpretować tytuł tego opowiadania, *Ostatnia droga*, niemal dosłownie, jako zapowiedź tego, co miało nadejść. Autor wiedział, że na końcu tej drogi – ostatniej żydowskiej drogi przez obojętne, a nawet wrogie przestrzenie Polski – będzie getto, które oznacza śmierć.

Rodzina Lifszyców udaje się do getta

Na przekór dominującej tuż po wojnie tendencji ukazywania nie najlepszych relacji polsko-żydowskich w czasie Zagłady chciałabym przypomnieć niezwykle

¹⁶ W Zbąszyniu, mieście w województwie wielkopolskim, od listopada 1938 do wiosny 1939 znajdował się obóz przejściowy dla 6 tysięcy polskich Żydów wydalonych z Niemiec. Zob. *Zbąszyń*, hasło w: A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska *Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2000, s. 375.

¹⁷ R. Żychlińska *Got hot bahalt n zajn ponim*, w: teje *Cu lojtere bregn*, Idisz Buch, Łódź (Łódź) 1948, s. 7.

ciekawe opowiadanie Jeszaje Szpigla *Miszpoche Lifszyc gejt in geto* (Rodzina Lipszyców udaje się do getta), opublikowane w 1947 roku¹⁸. Spośród powojennych tekstów „polskich” Szpigla jest to prawdopodobnie jedyny utwór poświęcony postaci nieżydowskiej. Jego akcja rozgrywa się w okupowanej Łodzi, a fabuła obejmuje kilka dni z życia żydowskiej rodziny, która na mocy niemieckich zarządzeń przenosi się do getta. W obszernym fragmencie narrator przybliży czytelnikowi postać służącej, która towarzyszy swoim pracodawcom w przeprowadzce. Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie to, że służąca Marianna Siwek to Polka tak przywiązana do żydowskiej rodziny, u której pracowała całe lata, że postanawia dzielić z nią losy. Marianna Siwek jest kobietą bardzo pobożną. Jeszcze przed wojną nie raz słyszała, jak w kościele księża pomstowali na Żydów, oskarżając ich o chęć wzbogacenia się i zagarnięcia Polski. I chociaż księży darzyła szacunkiem, nie mogła uwierzyć w ich nauczanie, ponieważ to, o czym mówili, nie zgadzało się z tym, co widziała – nie mogła zrozumieć, w jaki sposób jej pracodawca może spiskować przeciw Polsce, lub w jaki sposób robi to jego chora żona i małe dzieci.

Gdy wybuchła wojna, a Żydzi zostają zmuszeni do noszenia żółtych łat, Marianna czuje się nieswojo, bo jest jedyną osobą, która łaty nosić nie musi. Wtedy po raz pierwszy modli się żarliwie, aby Jezus przebaczył Żydom i zlitował się nad nimi. Już w czasie przeprowadzki do getta doświadcza niemal mistycznej wizji – wydaje jej się, że podążający do dzielnicy zamkniętej tłum Żydów to procesja prowadzona przez samego Jezusa. Po raz drugi doświadcza podobnej wizji już w getcie, gdy Icchak Lipszyc – jej pracodawca – namawia ją, by uciekała. W odpowiedzi na jego nalegania:

Marianna jeszcze niżej skłoniła pochyloną głowę. Nie podnosząc oczu, utkwionych w podłogę, czuła dotyk zimnych palców Żyda na swej łopacie.

Nagle – przed jej oczyma wzbił się słup ognia i napełnił światłością całą izbę. Upadła przerażona i przylgnęła twarzą do podłogi. Przed nią stała postać Syna Bożego i mówiła coś ławym łagodnym głosem. Na piersiach jej błyszczała złota gwiazda żydowska, od której rozchodziły się promyki i pasemka światła. Te czerwone pasemka układały się w kształt serca, ociekającego kroplami krwi. Lecz gwiazda żydowska błyszczała nadal i okalała oblicze postaci bladzielonym światłem...

Służąca leżała krzyżem na podłodze i błagała:

– Panie mój... nie odejdę stąd... Pójdę za tobą... Całować będę Twe stopy... Panie Przeświety...

Żyd stanął w kącie i osunął się tam na worek. Był smutny i wycieńczony. Również na jego plecach widniała podobna gwiazda, jak jutrzienka na zimnym niebie. – – ¹⁹

¹⁸ J. Szpigiel *Miszpoche Lifszyc gejt in geto*, „Idisze Szriftn” 1947, nr 9, s. 5-6. Pod tekstem dopisek: „Łodzer geto 1941”. Polski przekład tego opowiadania w tłumaczeniu Horacego Safrina ukazał się w „Mostach” z 1948 roku.

¹⁹ J. Szpigiel *Rodzina Lipszyców udaje się do getta*, przeł. H. Safrin, „Mosty” 1946, nr 21 (143), s. 7.

Ruta Cóż winna jest ziemia...

Wizja, w której postać gospodarza utożsamia się w oczach służącej z postacią Jezusa noszącego na piersiach żółtą gwiazdę, wzbogaca jej czysto ludzką decyzję, wypływającą z przywiązania i wierności, o dodatkowy, religijny wymiar. Marianna czuje, że tym bardziej musi zostać w getcie, gdyż chce towarzyszyć Jezusowi w nieszczęściu.

Myliłby się ten, kto sądziłby, że Szpigel próbuje w tym opowiadaniu idealizować relacje polsko-żydowskie. Przeciwno takiej interpretacji przemawia fragment, w którym narrator przekazuje informacje o treści nauczania katolickiego na temat Żydów w przededniu wojny. Nauczania, które nałożone na religijnie umotywowane uprzedzenia do Żydów za zamordowanie Jezusa, znajdowało podatny grunt w umysłach prostych ludzi. Takich, jak na przykład ci, o których mówi przedwojenny wiersz Mojsze Knaphejsa *Rojbfejgl* (Sępy)²⁰. Oto antysemici:

Jak sępy przybywają w niedzielę z miasta
I od chaty do chaty chodzą w gości.
Rozpalają pożar w sercach chłopów –
Gniazdo nienawiści i niepokoju.
Święta Matka drzemie spokojnie
W świętym blasku,
Święta Matka nie wie i nie widzi,
Że butelki wódki i wina
Już czekają na stole,
By wzniecić pragnienie
Mordu i krwi.
[...]
Zataczając się pijany [chłop] idzie środkiem ulicy,
U boku zatknięty nóż.

Jednak Marianna Siwek potrafi zweryfikować nauczanie płynące z ambony dzięki osobistym kontaktom z żydowską rodziną, które pozwoliły jej nawiązać serdeczne relacje z pracodawcami. Służąca jest wcieleniem zaprzeczanej dobrej gojki, której żydowska wyobraźnia ludowa przyznała wyjątkowe miejsce obok stereotypowego, wrogiego Żydom chłopu-prostaka. Jednak postać ta daleko wykracza poza stereotypowy wizerunek. Cechy charakteru oraz niezwykła szlachetność czynu, który przecież oznaczał dobrowolne przyjęcie upokorzenia, a może nawet śmierci, czynią z niej osobę duchowo piękną, która jednocześnie niełatwo poddaje się interpretacji. W wizji Marianny następuje utożsamienie żydowskiego pracodawcy, a tym samym całego żydowskiego tłumu, z Jezusem Żydem, niewinnie dręczonym i niewinnie posłanym – jak jego żydowscy bracia – na śmierć²¹. Czy to

²⁰ M. Knaphejs *Rojbfejgl*, w: tegoż *Megilas Jid*, Idisz Buch, Warsze (Warszawa) 1948, s. 45-46.

²¹ Motyw cierpiącego Chrystusa jest istotnym wątkiem w literaturze żydowskiego ekspresjonizmu. Jak pisze Karolina Szymaniak we wstępie do dzieła *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów* (red. Karolina Szymaniak, słowo/obraz terytoria,

przypadek, że tę zbieżność losów odczytała osoba prosta, do której bardziej przemawiają fakty niż ideologiczna indoktrynacja? Jak wcześniej wspominałam, postać dobrego goja czy też gojki jest silnie zakorzeniona w tradycji żydowskiej. Na tle całej zbiorowości nie-Żydów, która jest postrzegana jako nieprzyjazna i wroga, tym bardziej uwidaczniają się pozytywne cechy pojedynczych jej przedstawicieli. „Dobrzy gojowie pozostają wierni swojej religii czy poglądom, ale mimo cechującej ich często prostoty umysłu – a może właśnie dzięki niej – charakteryzuje ich głębokie człowieczeństwo i wrażliwość na krzywdę” – pisze Monika Adamczyk-Garbowska²². Właśnie ta cecha dobrego goja została wykorzystana przez Szpigla – Marianna Siwek dzięki niezwyklej wrażliwości serca potrafiła dostrzec więcej niż zwykły człowiek. Widziała to, czego może nie chciał widzieć ogół Polaków – ogrom żydowskiego cierpienia.

Trudno powiedzieć, czy Szpigla zainspirowała czyjaś historia, czy też sam ją wymyślił. Pisarz konstruuje postać swojej bohaterki w roku 1941, przebywając w samym centrum wykluczonego świata. Fikcyjna Marianna Siwek przybywa do getta z zewnątrz, w pewnym sensie stając się jedynym pomostem, który łączy środek getta ze światem, a świadomość uwięzionego w zamkniętej przestrzeni pisarza ze światem mentalnym ludzi spoza muru. Wydaje mi się, że nie popełnimy wielkiego błędu, jeśli spróbujemy odczytać ten symboliczny gest, jakim jest wprowadzenie Polki do wnętrza gettowego królestwa, jako próbę przywrócenia Żydom ludzkiej godności, a zarazem rehabilitacji społeczeństwa polskiego, a może nawet całej chrześcijańskiej Europy. To właśnie postawa takich osób jak Marianna – jak pisał Suckewer w poemacie *Do Polski* – mogła stać się fundamentem odnowionej przyjaźni pomiędzy oboma narodami.

„Przeciw Żydom jestem gotów pomóc każdej władzy”

Opowiadanie Lejba Olickiego – nestora literatury jidysz w powojennej Polsce – pt. *Ojslendisz waliute* z roku 1951 mówi o życiu Szmuela Kowieńskiego, który po

Warszawa 2005, s. 22 oraz przyp. 42), „Jezus z Nazaretu [...] to z jednej strony cierpiący Żyd, brat w niedoli, z drugiej – ktoś obcy, ktoś, kto należy do nieżydowskiego świata”. Pisarzem, który jako pierwszy wprowadził ten motyw do literatury jidysz, był Mojsze Broderzon, reprezentant łódzkiej grupy awangardowej Jung Jidysz, jeden z literackich patronów Jeszaje Szpigla. Więcej na ten temat w S. Wolitz „*Di Khalyastre*”. *The Yiddish Modernist Movement in Poland: An Overview*, „Yiddish” 1981, nr 3, s. 5-20. Postać Chrystusa pojawia się również bardzo często w literaturze Zagłady (zob. np. opowiadanie Szolema Asza *Chrystus w getcie*) i jest interpretowana jako „wzniosły symbol męczeństwa”. Na ten temat zob. A. Molisak, A. Sekuła *Wątki biblijne w literaturze o Zagładzie. Wybrane przykłady, w: Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska i in., Universitas, Kraków 2005, s. 131-134.

²² M. Adamczyk-Garbowska *Polska Isaaca Bashevisa Singera. Rozstanie i powrót*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1994, s. 122.

repatriacji z ZSRR zamieszkał z rodziną w Warszawie, gdzie podjął pracę w żydowskiej szkole. Pewnego dnia Szmuel otrzymał listy od krewnych z Ameryki, do których dołączone były dolary. Dzięki kontaktom z krewnymi udało mu się zgromadzić pokaźną sumę, o której nie powiedział żonie – wysoko postawionej działaczce partyjnej. Jednak ten sekret męczył go, tym bardziej że w październiku 1950 roku wydano rozporządzenie o konieczności wymiany waluty pod groźbą kary śmierci. Powodowany strachem Szmuel wymienił pieniądze w banku, po czym o wszystkim opowiedział żonie. Wyraził przy tym skruchę oraz gotowość wstąpienia do partii, gdyż uznał swój czyn za przejaw dojrzałości ideowej. Opowiadanie kończy się w sposób niejednoznaczny, gdyż z jednej strony żona odmawia mężowi rekomendacji do partii, ale z drugiej strony zapewnia go, że zostanie przyjęty, bo wszyscy znają go jako dobrego nauczyciela i uczciwego człowieka, a o dolarach nikt się nie dowie (sic!).

Według krytyki wadą konstrukcyjną utworu jest m.in. to, że główna postać funkcjonuje w oderwaniu od środowiska, epoki, zachodzących przemian (np. nie wyraża sympatii dla nowego ustroju ani nienawiści do wrogów socjalizmu), a nawet otoczenia żydowskiego i jego problemów (np. nie bierze udziału w powojennej walce PPR z syjonistami, ani nie określa swojego stanowiska wobec emigracji Żydów z Polski)²³. Jednak to, co dyskwalifikuje opowiadanie jako próbę sprostania wyzwaniom socrealizmu, jest dla nas źródłem ciekawych informacji. Właśnie to oderwanie od polskiej rzeczywistości i od Polaków, którzy powinni tworzyć społeczne tło tego przydługiego opowiadania, może rzucać światło na charakter relacji polsko-żydowskich w czasach stalinowskich. Znaczące jest bowiem to, że temat ten, który jeszcze parę lat wcześniej był ulokowany w samym centrum powojennej literatury jidysz, nagle znika, jakby stał się z jakiegoś powodu nieważny²⁴.

Nieobecność szerokiego tła społecznego jest tym bardziej widoczna, że autor wprowadził do opowiadania trzy epizodyczne postaci reprezentujące polskie społeczeństwo – dozorcę, pomoc domową panią Teofilę oraz reprezentantkę arystokracji – które wcale nie są reprezentatywne dla ogółu. Dozorca ukazany został w sposób stereotypowy, zgodnie z wyobrażeniami zakorzenionymi w żydowskiej

²³ Jak zauważył dogmatyczny krytyk Michał Mirski, opowiadanie Olickiego jest niezbyt udaną próbą pisania o współczesnej Polsce. Według niego twórca, mimo doświadczenia, nie jest wystarczająco dojrzały, by pisać o „nowym człowieku”. Na pewno na takie miano nie zasługuje bohater opowiadania – przedwojenny, małomiasteczkowy inteligent, którego nękają nieustanne wątpliwości. Krytyk zarzuca autorowi, że darzy swojego bohatera sympatią, a nawet zjednuje mu sympatię czytelników, chociaż Kowieński to człowiek antypatyczny, pełen złych cech, o nieczystych intencjach. Zob. M. Mirski *Wegn L. Olickis „Menczn in klem”*, „Idisze Szriftn” 1952, nr 3.

²⁴ Można się również zastanawiać, czy brak opisu aktywności środowiska żydowskiego nie wskazuje na niechęć autora do zabierania głosu w dyskusjach ideologicznych i światopoglądowych, a co za tym idzie – do jednoznacznego określania swojego stanowiska.

świadości ludowej. Jest to prymitywny antysemita, wiecznie pijany i wulgarny. Wiele o jego niechęci do Żydów mówi relacja pani Teofili, która idąc pewnej niedzieli do Kowieńskich do pracy, spotkała go trzeźwego na podwórzu. Korzystając z tego, że raz na rok mąż jest trzeźwy, dozorczyńni chciała go zabrać do kościoła. W reakcji na to dozorca wypalił, że nie on, lecz pani Teofila powinna iść do kościoła, zamiast pracować w niedzielę u Żydów. Wywiązała się nieprzyjemna dyskusja, zakończona antyżydowskim wybuchem stróża: „To o n i zamęczyli naszego Boga!”. W innym miejscu opowiadania narrator relacjonuje myśli Kowieńskiego, w których ważną rolę odgrywa tenże dozorca. Zmagający się ze strachem przed karą za ukrywanie waluty, ale i z pokusą, by ją ukryć, Szmuel rozważa swoją sytuację, wyobraża sobie, co się może stać, gdy wybierze jedną lub drugą opcję. W jednym z przewidywanych wariantów pijany i pozbawiony skrupułów stróż staje się uosobieniem niebezpieczeństwa, które może mu zagrozić, gdyby ktoś dowiedział się o ukrywanych dolarach. Wyraźnie świadczą o tym słowa dozorczy: „Coś mi pan podejrzanie wygląda, panie Kowieński, czy przypadkiem nie chowa pan za pazuchą jakiejś obcej waluty do sprzedania?!... Przeciw Żydom jestem gotów pomóc każdej władzy...”²⁵ (podkreślenie moje).

Odbiegając od postaci stróża, chciałam zwrócić uwagę na ostatnie sformułowanie. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że w całym opowiadaniu nie ma ani słowa na temat relacji polsko-żydowskich w czasie wojny, czy można interpretować deklarację stróża o gotowości do współpracy z każdą władzą przeciw Żydom jako ukryte oskarżenie Polaków o szmalcownictwo? Nie przesądzam tego, jedynie sygnalizuję taką możliwość – możliwość przemycania pewnych ocen czy sformułowań na marginesie głównego wyводу, co zdają się potwierdzać pojedyncze wskazówki rozrzucone po tekście. Wskazówkę podobnej natury otrzymujemy na przykład w miejscu, w którym autor opisuje scenę wymiany waluty w banku. W pewnym momencie pojawia się tam niezwykle elegancka kobieta, zapewne jakaś arystokratka, domagająca się widzenia z dyrektorem, gdyż ma do wymiany większą sumę. To druga z epizodycznych postaci reprezentujących „etnicznych” Polaków. Wyraźnej fascynacji elegancją i urodą kobiety towarzyszą uwagi narratora o ironicznej reakcji ludzi na jej widok. Jednak nie jej wygląd przyciąga szczególną uwagę protagonisty. Uderza go zupełnie coś innego – jej spojrzenie, spojrzenie kobiety bogatej, kapryśnej, żyjącej w dobrobycie. Zestawia je ze spojrzeniem napotkanego wcześniej Żyda, który zrobił na nim wrażenie człowieka zdruzgotanego Zagładą. Oczy damy „z pewnością nigdy nie widziały nic strasznego, to znaczy – czegoś takiego, co wywołałoby w nich strach... Te oczy wobec smutnych oczu Żyda stojącego w kolejce w holu...” – tu myśl Kowieńskiego się urywa, a czytelnik pozostaje z nierozwiązaną zagadką, do jakich wniosków doprowadziło Szmuela porównanie bogatej, kapryśnej, apodyktycznej Polki z nieszczęśliwym Żydem.

²⁵ L. Olicki *Ojslendisz walute*, w: tegoż *Menczn in klem*, Idisz Buch, Warsze (Warszawa) 1951, s. 70.

Wróćmy jednak do charakterystyki trzeciej postaci reprezentującej społeczeństwo polskie – pani Teofili, pomocy domowej Kowieńskich, która jest z jednej strony takim nowoczesnym wcieleniem zaprzyjaźnionej dobrej gojki, a z drugiej – wariantem oświeconego nie-Żyda. W pewnym sensie mamy tutaj do czynienia z sytuacją analogiczną do opisaną przez Bartala, który mówił o żywotności i współwystępowaniu – nawet w dobie nowoczesnego antysemityzmu – zarówno stereotypów ludowych, jak i konstruktów wypracowanych przez XVIII-wieczną haskale. Analogicznie jak w twórczości klasyków początku XX wieku ordynarny antysemityzm ludzi pokroju stróża zwalczany jest przez Olickiego przy pomocy konstruktu osobowego odpowiadającego oświeconemu nieżydowskiemu intelektualistcie czy też prożydowsko nastawionemu rewolucjonistcie. To właśnie postać służącej jest szczególnie ważna dla autora, o czym świadczy fakt, że narracja konsekwentnie prowadzona z punktu widzenia żydowskiego protagonisty zostaje jeden jedyny raz przełamana, by ukazać nam jej punkt widzenia. Oto fragment, w którym narrator przytacza rozmyślenia pani Teofilii o pracodawcy:

[...] całkiem miły człowiek z tego pana Kowieńskiego – zawsze sam czyści sobie buty, nawet sam nalewa sobie herbatę i siedzi razem ze mną, pomocą domową, przy jednym stole. Nie jest wcale gorszy od pani Kowieńskiej... Gdyby tylko nie należeli do tej partii, o której mówią, że ujmuje się jedynie za ludźmi pracy... Hm... faktycznie diabeł nie jest taki straszny, jak go malują... w kościele. A może... a może ten diabeł wcale nie jest diabłem?... Żydzi i komuniści – stróż wciąż na nich gada, ale to on sam jest pijany i wulgarny...²⁶

Na temat Polaków autor nie wypowiada się wprost ani razu, a to, co chciał o nich powiedzieć, zawarł w portretach służącej, stróża i paniusi. Kluczem do odczytania tej warstwy tekstu są właśnie rozmyślenia pani Teofili. Zauważmy, że zabieg ujawnienia jej myśli spełnia od razu dwie funkcje: umożliwia czytelnikowi żydowskiemu spojrzenie na Żydów oczyma osoby z zewnątrz, a jednocześnie przybliża nastroje panujące wśród przeciętnych Polaków-katolików. Z opowiadania Olickiego – podobnie jak z opowiadania Szpigla – dowiadujemy się, że ludzie, którzy dobrze poznali Żydów, nabierają o nich – ku swojemu zdziwieniu – dobrego mniemania, gdyż przekonują się, że nie jest prawdą to, co się powszechnie na ich temat mówi. A mówi się źle. Z rozmyślań pani Teofili wynika, że źle mówi się o Żydach „w kościele”, co sugeruje, że negatywną opinię o Żydach autor przypisuje wszystkim katolikom, czyli większości Polaków... Czyżby to ich reprezentantem miał być stróż-pijanica? Zauważmy ponadto, że rewizja stosunku pani Teofili do Żydów na podstawie jej własnych doświadczeń oznacza dyskredytację „kościół”, oskarżenie hierarchii i wiernych o szerzenie nieprawdy, „podjudzanie” i propagowanie wrogości wobec Żydów zaledwie kilka lat po wojnie, a może nawet sprzyjanie temu, co działo się w czasie wojny... Oczywiście te wnioski to tylko hipotezy, jednak nic w opowiadaniu nie wyklucza możliwości takiej interpretacji.

²⁶ Tamże, s. 69.

Nieśmiertelne polskie upiory

Zaprezentowane opowiadania zostały napisane przez twórców o różnym światopoglądzie i innych doświadczeniach z okresu wojny: bezpartyjny Szpigiel spędził ją w łódzkim getcie, a lewicowo nastawieni pisarze: Segal, Olicki, Żychlińska, Knaphejs i Kaganowski – w ZSRR. Najwybitniejszy z ich grona Awrom Suckewer łączył w swojej biografii oba rodzaje doświadczeń – do jesieni 1943 roku przebywał w wileńskim getcie, a od roku 1944 w ZSRR. Mimo wielkiej różnicy doświadczeń autorzy przywoływanych tekstów – przede wszystkim chodzi o prozaików – posłużyli się w zmaganiach z postawami wrogimi Żydom mechanizmami wypracowanymi zarówno przez tradycyjną wyobraźnię ludową, jak i przez twórców żydowskiego oświecenia. W tle wszystkich trzech opowieści przewija się antysemitka narracja snuta przez Kościół katolicki, która znajduje posłuch wśród przeciętnych Polaków. Przeciwwagą dla szalejącego antysemityzmu ma być w opowiadaniach Szpigla i Olickiego postać polskiej służącej – osoby prostej, ale niezwykle wrażliwej, która dzięki osobistym kontaktom staje się rzecznikiem „żydowskiej sprawy”.

Przywołane teksty powstały w różnych epokach i też innych epok dotyczą, stąd też ich przesłanie jest nieco inne. Chronologicznie najwcześniejszy jest tekst Szpigla, pisany w czasie, w którym dokonywała się przygotowana przez Niemców żydowska Zagłada. Tak więc jego tekst może być odczytywany jako zapis nadziei, że to bezprecedensowe wydarzenie może coś zmienić pomiędzy Żydami a Polakami – świadkami żydowskich cierpień. Tekst Kaganowskiego, najbardziej radykalny w swoim pesymizmie, powstał tuż po wojnie i chociaż odnosi się do epoki przed apokalipsą, wyraźnie do niej nawiązuje, bez złudzeń oceniając żydowskie szanse w środowisku polskich sąsiadów. Pesymizm ten widoczny jest nawet w technikach portretowania reprezentantów społeczności nieżydowskiej – Kaganowski odwołuje się przy tym do podstawowych stereotypów wypracowanych przez wylęknioną wyobraźnię ludową. Gburowatość polskiego tłumu w jego opowiadaniu jest kontynuacją prostactwa i okrucieństwa polskich chłopów, a dwuznaczne zachowanie policjanta może być odczytane jako nowoczesna wersja kapryśnej postawy *purycy* – polskiego pana, który Żydów jednocześnie chronił i poniżał. Wreszcie tekst Olickiego – napisany w okresie socrealizmu, kiedy podkreślanie narodowego separatyzmu oraz wyjątkowości żydowskiego losu nie było wskazane – wyraźnie sygnalizuje istnienie skrywanych animozji i obaw, których nie zlikwidowały rozwiązania administracyjne ani ideologiczne deklaracje nowych władz.

Nadzieje Szpigla nie spełniły się, o czym mówią bez złudzeń autorzy pozostałych opowiadań i wierszy – Kaganowski, Olicki, Knaphejs, Suckewer, Segal oraz Żychlińska. Wszyscy opuścili Polskę: Suckewer już w 1946, Kaganowski, Knaphejs i Żychlińska w 1948, Szpigiel w 1951, Olicki w 1959, a Segal w 1969 roku. Ich śladem podążyło wielu innych – zwłaszcza po pogromie w Kielcach oraz w okresie Marca 1968. Z ojczystej ziemi wygnały ich, jak pisze Segal, nieśmiertelne polskie upiory.

Ruta Cóż winna jest ziemia...

Abstract

Magdalena RUTA
Jagiellonian University (Kraków)

“It is not the land’s fault [...] that the dark demons seem immortal here.” Polish people in postwar Yiddish literature (1945-1968)

Israel Bartal wrote that in modern Hebrew and Yiddish literatures of the turn of the 19th century the image of „goy” underwent modifications depending on the historical and social conditions, expressing fears and defensive reactions of the Jews originating in the encounter with the world of Christianity. Ethnic stereotypes fixed in Jewish consciousness were most often of negative character. The situation changed when the maskilim (representatives of the Jewish Enlightenment), having undertaken the modernisation of traditional way of life, worked out a new model of the relationship with the outside world. In Jewish Enlightenment literature there emerged at that time a new type of a non-Jew – it was a representative of the enlightened non Jewish intelligentsia, supporting the efforts of the reformers. The survey offered by the author of the image of a Pole in short stories published after 1945: Efroim Kaganowski’s *Letster veg*, Yeshaye Shpigel’s *Mishpokhe Lipshits geyt in geto* as well as Leyb Olitski’s *Oyslendishe valiute* provides a confirmation of the co-existence of the two ways of presenting non-Jews. However, the conditions in which these stories were written decided on the character of the images presented there: there dominate negative images alluding to rather bad Polish-Jewish relations from the time of the war and soon after.

Magda Sara SZWABOWICZ

Literatura polska w zwierciadle hebrajskojęzycznej krytyki literackiej

Fakt, że Warszawa była jednym z najważniejszych ośrodków literatury nowohebrajskiej, nie jest w Polsce powszechnie znany. Jednak przeciwstawiana statycznej Odessie Warszawa z przełomu wieków XIX i XX uznawana jest przez krytyków za dynamiczną i otwartą na nowe środki wyrazu centrum literatury nowohebrajskiej¹. O ile jednak w pierwszych latach XX wieku kultura hebrajska w Polsce przeżywała swój „złoty wiek”, o tyle okres międzywojenny to czas jej zmierzchu².

¹ O głównych ośrodkach rozwijającej się literatury hebrajskiej pisał wybitny znawca literatury hebrajskiej Josef Klauzner. Wśród ośrodków polskich wyróżnił trzy najważniejsze: centrum galicyjskie, podolsko-wołyńskie i warszawskie. Nawiązując do Odessy – pierwszego i kluczowego centrum literatury nowohebrajskiej – i zestawiając ją z Warszawą, podkreślił istotną różnicę dzielącą te ośrodki. Odessa miała być „statyką” literatury hebrajskiej, Warszawa jej „dynamiką”. Metaforycznie rzecz ujmując – literaturę hebrajską tworzoną w Odessie określić można jako pochodną Halachy, pisał Klauzner, a tę pisaną w Warszawie wywieść by można od Hagady. Zob. J. Klauzner *Szloszet ha-merkazim szel ha-sifrut ha-ivrit ha-chadasza be-Polanja* („Trzy ośrodki literatury nowohebrajskiej w Polsce”), „Moznaim” 1940 nr 3-4 t. 11.

² O utracie pozycji hebrajskiego centrum kulturalnego w Polsce zob. m.in.: H. Hever *From Exile-without-Homeland to Homeland-without-Exile. Hebrew fiction in interwar Poland*, w: *Producing the modern Hebrew canon. Nation building and minority discourse*, New York University Press, New York–London 2002; G. Shaked „*We-hakvaj nitna lahem ha-jecholet lehamzech...*” *Le-sugijat merkazej-ha-miszne ba-sifrut ha-ivrit bejn sztej milchamot ha-olam* („Jeśli tylko dana by im była możliwość by kontynuować...” – o kwestii zastępczych ośrodków literatury hebrajskiej w okresie międzywojennym”), „Tarbic” 1982 nr 3, Ch. Shmeruk *Hebrew-Yiddish-Polish*.

Do pozycji Warszawy jako centrum kulturalnego Żydów przyczyniła się w dużej mierze prasa hebrajskojęzyczna. O prasie hebrajskiej w Polsce w jej szczytowym stadium, czyli na przełomie XIX i XX wieku pisała Shoshana Ronen³. Moje badania dotyczyły literackich czasopism hebrajskojęzycznych, które ukazywały się w Warszawie w okresie międzywojennym. Są to, kolejno: „Arachim” (‘Wartości’, 1919), „Ha-Tkufa” (‘Epoka’, 1918-1950), „Kolot” (‘Głosy’, 1923-1924), „Alim” (‘Liście’, 1925-1927), „He-Atid” (‘Przyszłość’, 1925-1935), „Sne” (‘Krzew gorejący’, 1929), „Nisan” (1930), „Reszit” (‘Początek’, 1932-1934), „Amudim” (‘Strony’, 1936), „Tchumim” (‘Granice’, 1937-1938), „Tiszrej” (1938)⁴. Uwzględniłam również prasę informacyjną, czyli dziennik „Ha-Cefira” (‘Jutrzenka’, 1862-1931, z przerwami), „Ha-Jom” (‘Dziś’, 1925-1926) oraz tygodnik „Ba-Derech” (‘W drodze’, 1932-1937)⁵.

Problematyka omawianych czasopism jest różnorodna – przeważa w niej wątek syjonistyczny i związane z nim wiadomości o postępach ruchu osadniczego w Palestynie. W periodykach o charakterze informacyjnym pisano o polityce, gospodarce i sytuacji Żydów w Polsce i Europie. W czasopismach literackich, jak przystało, drukowano prace historyczne, teksty publicystyczne o szerokiej tematyce, eseje, analizy twórczości wybitnych pisarzy, a także fragmenty twórczości prozaików, poetów i dramaturgów. Jednym z interesujących mnie tematów, który równocześnie zdaje się być wart przybliżenia polskiemu czytelnikowi, jest wizerunek Polski, a uściślając – literatury polskiej w wymienionych periodykach. O czym, o kim i dlaczego pisali hebrajscy pisarze?

Już na początku muszę zaznaczyć, że liczba odniesień do Polski jest niezwykle skąpa, a większość z nich ma charakter krytyczny. Dominują tu dwie figury – Polska jako biedny kraj Galutu i uciśnionych Żydów oraz Polska niegdyś gościnna i liberalna, teraz wroga i antysemitka. Znikoma jest także ilość referencji do lite-

A trilingual jewish culture, w: *The Jews of Poland between two world wars*, ed. I. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz, Ch. Shmeruk, University Press of New England, Hanover and London 1989.

³ W swojej analizie Ronen uwzględniła takie czasopisma jak: „Ha-Asif”, „Luach Achiasaf”, „Ha-Dor”, „Sefer Ha-Szana”, „Reszafim”. Shoshana Ronen (*Żyd piszący po hebrajsku w Warszawie – dlaczego?*, „Teksty Drugie” 2009 nr 6).

⁴ Zob. S. Werses *Kitwej-et iwriim le-sifrut* (‘Hebrajskie czasopisma literackie’), w: *Bejn szej milchamot olam* (‘Między wojnami światowymi’), ed. Ch. Shmeruk, S. Werses, Wydawnictwo Uniwersytetu Hebrajskiego „Magnes”, Jerozolima 1997.

⁵ Zob. O „Ha-Cefira” zob. M. Fuks *Prasa hebrajska w Warszawie „Hacefira” (1862-1931)*, w: *Prasa żydowska w Warszawie 1823-1939*, Państwowa Akademia Naukowa, Warszawa 1979; o „Ha-Cefira” i „Ha-Jom” zob. N. Cohen *Sifrut we-itonut iwrit be-Warsza* (‘Literatura i prasa hebrajska w Warszawie’), w: *Sefer, sofer we-iton: merkaz ha-tarbut ha-jehudit be-Warsza 1918-1942* (‘Książka, pisarz i gazeta: centrum kultury żydowskiej w Warszawie 1918-1942’), Wydawnictwo Uniwersytetu Hebrajskiego „Magnes”, Jerozolima 2003.

ratury polskiej, co świadczyć może nie tylko o braku koegzystencji literatury polskiej i hebrajskiej, ale i dystansie dzielącym obie kultury⁶.

Wzmianek o Polsce w części zbadanych periodyków właściwie nie ma⁷, najbardziej zaś reprezentatywny materiał o Polsce zawierały czasopisma „Alim” i „Ha-Tkufa”⁸. Warto też wspomnieć o syjonistycznym dwutygodniku „He-Atid”, gdzie w poszerzonej w latach 30. sekcji literackiej często ukazywały się tłumaczenia młodych poetów polskich: Józefa Wittlina, Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego czy Władysława Broniewskiego. Do grona publicystów zajmujących się literaturą polską i jej przekładem zaliczali się: Jehuda Warszawiak, Aharon Cejtlin, Malkiel Lusternik, Josef Lichtenbojm, Szmuel Dawid Bunin i Chanan Neszer.

Wśród tekstów dotyczących literatury polskiej zainteresowanie budzą rozmowy z pisarzami – Januszem Korczakiem⁹ i Juliuszem Kaden-Bandrowskim¹⁰, które były inicjatywą redaktora „Alim” – Jehudy Warszawiana. W krótkiej rozmowie z Korczakiem Warszawiak poruszył temat sytuacji literatury polskiej i języków Żydów polskich. Korczak przewidywał zanik hebrajskiego i jidysz w Polsce, wyrażał też nadzieję, że dzięki dużej ilości emigrantów z Polski, literatura polska będzie znana w *Erec-Israel*¹¹.

⁶ Jak podaje Shoshana Ronen, podobnie kwestia związków z Polską – jej językiem i literaturą – przedstawiała się w prasie hebrajskiej przełomu XIX i XX wieku: „Periodyki hebrajskie stanowiły rodzaj odizolowanych wysp w polskiej przestrzeni, a ich przesłanie przeznaczone było nie dla bezpośredniego otoczenia, ale dla publiczności żydowskiej czytającej po hebrajsku w całej Europie i Palestynie” (S. Ronen *Żyd piszący po hebrajsku...*, s. 190).

⁷ Wiele odniesień do Polski zawierały natomiast periodyki typowo informacyjne – tygodnik „Ba-Derech” i dziennik „Ha-Jom”, w których ukazywały się aktualności dotyczące gmin żydowskich oraz wydarzeń politycznych i kulturalnych w Polsce. Sporadycznie pojawiały się w nich odniesienia do literatury polskiej – tekst pośmiertny, szkic historyczny, krótki artykuł o polskim pisarzu.

⁸ Należy zaznaczyć, że w części czasopism posługiwano się polską czcionką. Po polsku podawano podstawowe informacje: datę i miejsce wydania, nazwę i adres wydawnictwa, nazwisko redaktora oraz konto bankowe. Informacje te zawierały czasopisma: „Alim”, „Amudim”, „He-Atid”, „Reszit”, „Tiszrej”, „Ba-Derech” i „Ha-Jom”. W nich też zazwyczaj pojawiały się polskie i polsko-hebrajskie reklamy. W tych samych czasopismach znajdowały się odniesienia do polityki, wydarzeń kulturalnych i literatury polskiej.

⁹ *Sicha im Janusz Korczak* (‘Rozmowa z Januszem Korczakiem’), „Alim” 1925 nr 1. Wraz z rozmową ukazał się fragment opowiadania *Herszele* (tytuł polski *Herszek*) Korczaka w tłumaczeniu Warszawiana.

¹⁰ *Ba-sifrut ha-polani ha-chadasza, sicha im Julisz Kaden-Bandrowski* (‘W nowej literaturze polskiej. Rozmowa z Juliuszem Kaden-Bandrowskim’), „Alim” 1926 nr 2. Wraz z rozmową ukazało się opowiadanie Kaden-Bandrowskiego *Gwiazda* w tłumaczeniu Warszawiana. Opowiadanie *Kochaw* (‘Gwiazda’), tamże, s. 25-28.

¹¹ *Sicha im Janusz Korczak*, s. 23-24.

Rozmowa z Kaden-Bandrowskim oscylowała wokół tematów związanych z literaturą współczesną. Nawiązując do związku literatury polskiej z hebrajską, Bandrowski stwierdził, że ze względu na podobne doświadczenia obu narodów literatury te powinny mieć ze sobą wiele wspólnego. Pisarz wskazywał na ucisk i brak wolności, którą Polska odzyskała, a o którą naród żydowski wciąż zabiegał jako element łączący Żydów i Polaków. Pisarz podkreślał potrzebę odzyskania terytorium, twierdził, iż „nie można stworzyć literatury w pełni wartościowej nie stąpając po ziemi ojczystej”¹². Bandrowski swą postawą uosabiał stosunek polskiej inteligencji do kultury hebrajskiej. Pomimo świadomości, że kultura i literatura Żydów była częścią kultury polskiej, ich twórczość była Polakom zupełnie nieznana. Wyrażając zainteresowanie literaturą pisaną w Palestynie, Bandrowski zaznaczył brak tłumaczeń, które umożliwiłyby wzajemne poznanie i zbliżenie się dwóch kultur.

Teksty krytyczne Aharona Cejtlina

Wśród publicystów hebrajskojęzycznych dwudziestolecia aktywnością w dziedzinie krytyki literackiej wyróżniał się syn pisarza Hillela Cejtlina – Aharon¹³. Poeta i dramaturg tworzący w jidysz¹⁴ i po hebrajsku, swe krytyczno-literackie publikacje drukowane na łamach „Ha-Tkufa” poświęcił literaturze polskiej. Część artykułów miała charakter przekrojowy, jednak to literaturę współczesną komentował pisarz najszerzej. Miała ona kontrastować z chlubną literaturą przeszłości. Na przykład w artykule poświęconym młodej poezji odnowionej Polski z goryczą pisał o odcinaniu się młodych pisarzy od romantycznego dziedzictwa¹⁵. Za wzór artysty stawiał romantycznych wieszczów – Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego – podkreślając rolę jaką odegrali w procesie kształtowania się tożsamości narodowej¹⁶. W twórczości dwudziestolecia, która miała być przeciwieństwem

¹² *Ba-sifrut ha-polanit ha-chadasza...*, s.11-12.

¹³ Urodzony w Uwarowiczu na Białorusi w 1889 roku, zmarł w 1976 w Nowym Jorku. W 1920 odbył podróż do Palestyny, w 1921 wrócił do Warszawy. Wyemigrował do Stanów Zjednoczonych w 1939. *Polski słownik judaistyczny* t. 2, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 823.

¹⁴ To w jidysz powstały jego główne dzieła, w tym dramat *Esterke* o spotkaniu duchów Adama Mickiewicza i Icchoka Lejb Pereca – wieszczów literatury polskiej i jidysz, nazwany przez autora „żydowsko-polskim misterium”. Poprzez owo symboliczne spotkanie wieszcz poruszał Cejtin kwestię więzi między literaturą polską i żydowską oraz wspólnej historii narodów. Zob. Ch. Shmeruk *Legenda o Esterce w literaturze polskiej i jidysz*, przeł. M. Adamczyk-Grabowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 9-10, 113-124.

¹⁵ A. Cejtin *Al ha-szira ha-ceira be-Polanja ha-mechudeszet* ('O młodej poezji odnowionej Polski'), „Ha-Tkufa” 1922 nr 13.

¹⁶ Tamże. Warto podkreślić, że Cejtin, opisując pokrótce polskie epoki literackie, wykazał pewne analogie i więzi pomiędzy literaturą polską i żydowską. W mesjanizmie Towiańskiego i Mickiewicza dopatrywał się wpływów żydowskiego

„wielkiej sztuki” romantycznej, widział pisarz zbyt skoncentrowanie na jednostce i brak aspektów narodowych:

Tutaj terazniejszość to wszystko. Odkąd urzeczywistniły się marzenia polityczne, znów nie ma miejsca na podbój świata czy klótnie z Bogiem, nadzieje Wyspiańskiego czy intymność Żeromskiego. I tak, wszystko wróciło na swoje miejsce w spokoju, wszystko „zostało rozwiązane”. Jak? Poprzez brak głębszych treści i zbytnią dbałość o oprawę. Granice zostały pomieszane. Orły nie mają skrzydeł, a słońca nie świecą.¹⁷

Krytyce poddał Cejtlin modernistyczne tendencje występujące w poezji okresu międzywojennego, zwłaszcza poezję futurystyczną. Nie przebierając w słowach, nazywał polskich futurystów „swawolnymi mieszczuchami”, którzy z nudy chcą po prostu „zmiany dla zmiany”¹⁸. Polska będąc krajem sentymentalnym, jak pisał w innym artykule, była wyjątkowo podatna na anarchiczne porządki¹⁹. Stylistykę futurystów określił Cejtlin jako mieszanekę stylów – „nowe rokoko, pełne niepotrzebnych zawiłości i sztuczek”²⁰.

Śpośród poetów modernistycznych najbardziej frapującym był dla Cejtlina Antoni Słonimski. Głównym powodem był oczywiście ambiwalentny stosunek Słonimskiego do Żydów. Wyrzucając Słonimskiemu „chuligańskie pamflety pełne antysemitkich treści”, przypominał o przodkach poety, czyli o wielkim Chaimie Zeligu Słonimskim²¹. Jak inni twórcy żydowscy mieli problem z zdystansowaniem się do kąśliwych tekstów Słonimskiego, tak i Cejtlin widział w nich jedynie nienawiść a nie konstruktywną krytykę i ironię²².

Rozważając kwestię współczesnej poezji polskiej, jej przyszłość widział Cejtlin nie w futuryzmie, ale w poezji uduchowionej „przywracającej człowiekowi Boga

dziedzictwa. Także program pozytywizmu, zawierający w sobie pomysł pracy u podstaw i pracy organicznej, przyrównał do „religii pracy” propagowanej przez jednego z głównych teoretyków syjonizmu – Aharona Dawida Gordona.

¹⁷ Tamże, s. 522.

¹⁸ Tamże, s. 523.

¹⁹ W *Kochawim we-tohu* ('Gwiazdy i chaos') Cejtlin akcentował chaos obecny w literaturze polskiej tego okresu („Ha-Tkufa” 1927 nr 23).

²⁰ Trzeba dodać, że Cejtlin w swych atakach nie rozróżniał między różnymi ugrupowaniami – futurystami nazywał również skamandrytów (A. Cejtlin *Al ha-szira ha-ceira...*, s. 523).

²¹ Tamże, s. 522-523. Dziad poety, Chaim Zelig Słonimski, był hegemonem jednej z najważniejszych gazet hebrajskojęzycznych ukazujących się w Europie Wschodniej – pierwszego ważnego dziennika hebrajskiego ukazującego się w Warszawie – „Ha-cefira” (Ha-Zefirah, 'Świt'); zob. przyp. 5.

²² O recepcji twórczości Słonimskiego najpierw w żydowskim środowisku literackim w Diasporze, a potem w Izraelu, pisał Ryszard Löw w tekście *Antoni Słonimski ba-ivrit* ('Antoni Słonimski po hebrajsku'), w: *Kowec mechkarim al jehudej Polin. Sefer le-zecher szel Paul Glikson* ('Zbiór badań nad Żydami polskimi. Książka na pamiątkę Paula Gliksona'), red. E. Mendelsohn, Ch. Shmeruk, Jerozolima 1987, s. 173-177.

i świat”²³. I tak, w opozycji do poezji Słonimskiego stawiał lirykę Wittlina. Podkreślał też, że oprócz poezji krzykliwej, czyli futurystycznej, jest w Polsce jeszcze inna – Wierzyńskiego czy Wittlina właśnie, poezja zbliżająca się do idei poezji czystej, prawdziwie natchnionej. Za wartościową uznawał również Cejtlin mistyczno-ludową poezję tworzoną przez „poetów gór” z Emilem Zegadłowiczem na czele²⁴. Jego zdaniem poezja ta, której natchnieniem były Beskidy, wyrażała sprzeciw wobec „kawiarnianej poezji nierządu”²⁵.

Innym problemem literatury polskiej, na który zwracał uwagę Cejtlin była kwestia imitacji:

Polska ze względu na swoje położenie geograficzne jest państwem granicznym, poddanym bezustannym wpływow państw sąsiednich. Nie dziwne więc, że imitowanie wpływa negatywnie na literaturę polską hamując jej rozwój. Nowa poezja polska na przykład, wydaje na świat od czasu do czasu perełki czystej ekspresji, jak choćby Wittlina, ale z drugiej strony, na swoją niekorzyść imituje nową poezję rosyjską. Prowadzi to do utraty własnych wartości. [...] Wszystko tu przychodzi z zewnątrz, wszystko jest imitacją ale nie przeżyciem duchowym.²⁶

*

Podobnie jak w poezji, także w prozie polskiej, widział Cejtlin anarchiczne rządy. W „chaosie polskiej prozy” wyróżnił styl wewnętrznej refleksji Iwaszkiewicza i zapamiętały neoklasycyzm Kaden-Bandrowskiego. Za najwybitniejszego pisarza ostatnich lat uznawał Stanisława Reymonta, twierdząc, że jego powieści były efektem prawdziwej obserwacji życia wyzutej z niepotrzebnych upiększeń: „W Reymoncie jest coś naturalistycznego, coś z Zoli. [...] I wtedy kiedy opisuje miasto Łódź, i wtedy kiedy wieś – jest poetą burzy i tłumu”²⁷.

Cejtlin wyróżnił dwa typy pisarzy – „wytwórcę”, przesadnie dbałego o formę, tworzącego teksty wtórne, oraz pisarza wielkiego²⁸, czyli zaangażowanego w sprawy mu współczesne, ale jednocześnie twórcy ponadczasowego, jak Schiller, Lord Byron, Goethe, czy Reymont. Twierdząc, iż w literaturze polskiej niewiele jest

²³ A. Cejtlin *Al ha szira ha-ceira...*, s. 525-526.

²⁴ A. Cejtlin *Kochawim we-tohu*, s. 510.

²⁵ Tamże.

²⁶ Za przykład stawiał Cejtlin twórczość skamandrytów, dowodząc, że nie ma ona nic z głośno postulowanej nowatorskości i jest niczym innym tylko imitacją stylu moskiewskich futurystów. Odwoływał się tu do krytykującej futurystów książki Żeromskiego *Snobizm i postęp*. Por. A. Cejtlin *Jecira u-snobjut* („Twórczość i snobizm”), „Ha-Tkufa” 1923 nr 17.

²⁷ Tamże, s. 511.

²⁸ A. Cejtlin *Min ha-sifrut ha-polanit* („Z literatury polskiej”), „Ha-Tkufa” 1922 nr 14-15.

pisarzy „świadomych”, chcących wyrazić doświadczenie swojego pokolenia, za wyjątek uznał krytyk Wacława Berenta. Autor *Żywych kamieni* potrafił, zdaniem Cejtlina, oddać ciężki i złożony charakter końca jednej epoki i początku nowej. Prozę Berenta uważał za jedną z najważniejszych tego okresu, a samego pisarza nazwał mistrzem języka i błyskotliwym obserwatorem²⁹. I o ile *Żywe kamienie* Berenta miały posłużyć za przykład „dobrej” prozy polskiej tego okresu, o tyle książka żałobna *Pamięci Wilhelma Feldmana* była, według Cejtlina, jej przeciwieństwem. Prawdopodobnie zadziałał tu czynnik emocjonalny. Cejtlin wyrzucał Feldmanowi, że porzuciwszy swe korzenie, „poszedł wielbić innych bogów. Stał się ortodoksyjny w swojej polskości bardziej niż Polacy”³⁰. Autorów tekstów zawartych w księdze żałobnej uznał za hipokrytów. Teksty te, jak pisał, obnażyły stosunek Polaków do eks-Żyda. Feldman był dobrym Polakiem, bo porzucił wyznanie ojców – „był dobrym katolikiem, pomimo tego, że pochodził z obcej rasy”, cytował Cejtlin Holoniewskiego³¹.

Jeszcze inną klasyfikację zastosował krytyk w artykule *Między człowiekiem a zwierzęciem*³². Dzielił w nim pisarzy na tych z ideami, którzy chcą przekazać jakąś prawdę, oraz pisarzy pustych, nie mających nic istotnego do powiedzenia. W artykule przedstawił krótkie analizy dwóch dzieł Żeromskiego, wykazując, że pomimo drobnych niedoskonałości, twórczość autora *Silaczki* nazwać można „ludzką”³³. Jej przeciwieństwem miało być pisarstwo Adolfa Nowaczyńskiego. O ile zaangażowany w kwestie społeczne Żeromski przekazywał treści uniwersalne oraz dawał wyraz swym egzystencjalnym rozterkom, Nowaczyński swymi „nieczystymi, zezwierzęconymi książkami krzywdził piękno sztuki”³⁴. Krytyka Nowaczyńskiego dotyczyła oczywiście jego jawnego antysemityzmu. Bohaterami jego utworów nierzadko byli Żydzi, czego Cejtlin w swym artykule nie pozostawił bez komentarza: „Żydzi oczywiście. Najbardziej nieczyści z nieczystych. [...] Obelga za obelgą. Żydzi, Żydzi, Żydzi”³⁵. Nierówny i zawiły styl Nowaczyńskiego przyrów-

²⁹ Tamże, s. 792-794.

³⁰ Tamże, s. 794.

³¹ Podobnie wypowiedział się o krytyku Przybyszewski, porównując go z Jezusem, którego pochodzenie, jak Feldmana, było żydowskie, więc „musiał je przezwyciężyć” (tamże, s. 795).

³² A. Cejtlin *Bejn ha-adam we-ha-chaja*, „Ha-Tkufa” 1923 nr 19.

³³ Cejtlin omówił w pracy *Pomyłki i Turonia* Żeromskiego. Osadzony w polskiej historii pierwszy dramat miał według krytyka znaczenie symboliczne i zawierał treści uniwersalne. Drugi był natomiast próbą oddania cierpienia i niesprawiedliwości losu, z którymi zmagają się ludzie. Cejtlin stwierdził, że „głosem potomka Hioba jest głos Żeromskiego”, a jego bohaterowie – współczesnymi Hiobami (tamże, s. 429-433).

³⁴ Tamże, s. 434.

³⁵ Tamże.

nał do „literackiego sadyzmu”³⁶. Rozdźwięki, które istniały w literaturze polskiej i przepaść między twórczością moralną i niemoralną podsumował Cejtlin w następujący sposób: „Tu Żeromscy, tam Nowaczyńscy. Z jednej strony marzenie o człowieku, z drugiej zwierzęce pochlebstwa”³⁷.

Pisarze hebrajscy o pisarzach polskich

Do wąskiego grona polskich pisarzy, którym poświęcono uwagę w prasie hebrajskiej badanego okresu, obok wspomnianych Słonimskiego i Żeromskiego³⁸, zaliczali się: Adam Mickiewicz i Stanisław Wyspiański. Krytyka dotyczyła najczęściej stosunku pisarzy do Żydów odzwierciedlającego się w ich twórczości. Analiza stylistyczna twórczości danego pisarza nie była priorytetem dla hebrajskiego publicysty. Na pierwszym planie stały takie zagadnienia, jak: sposób przedstawienia bohaterów żydowskich, stosunek do Żydów oraz rola jaką odegrały żydowskie korzenie pisarza w jego karierze literackiej.

Adam Mickiewicz

To właśnie w artykułach poświęconych Mickiewiczowi pochodzenie poety odgrywało kluczową rolę. Tak było w przypadku dwóch tekstów autorstwa Szmuela Dawida Bunina, które ukazały się w „Ba-Derech”. Jeden z nich, napisany w 100 lat po wydaniu *Pana Tadeusza*, miał być, jak się zdaje, rodzajem hołdu oddanego poecie. Bunin pisał o pozycji Mickiewicza jako człowieka silnego i ambitnego – poety-przywódcy, będącego równocześnie ucieleśnieniem sztuki³⁹. Argumentując, iż geniusz każdego artysty kryje się w jego rodowodzie, Bunin odkrywał Mickie-

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Z szacunkiem odnoszono się do Żeromskiego w prasie hebrajskiej nazywając go, np. w „Alim” „wielkim artystą Polski” – Zob. J. Warszawiak *Al-jad kiwro szel oman-Polanja* (‘Nad grobem polskiego artysty’), „Alim” 1925 nr 2-3. Oprócz wspomnianego artykułu Cejtlina o Żeromskim, po jego śmierci ukazało się kilka krótkich artykułów będących wyrazem afirmacji zmarłego pisarza. Zob. *Ha-sofer ha-polani ha-gadol Stefan Żeromski met* (‘Wielki pisarz polski Stefan Żeromski nie żyje’), „Ha-Jom” 1925 nr 268. Hebrajscy publicyści doceniali przede wszystkim idee pisarza, zaangażowanie w poprawę życia w Polsce oraz wychowawczy charakter jego dzieł. Elchanan Indelman, nazywając Żeromskiego „owocem genialnej syntezy romantyzmu z pozytywizmem”, pisał, że romantyzm pisarza był inny od wzniosłej i metafizycznej poezji Mickiewicza i Słowackiego: „Żeromski zszedł do piwnicy, na Krochmalną polskiego życia. Nie unikał strachu i okropieństw, odwrotnie – odkrywał brzydotę i defekty narodu, obnażał słabości psychiki Polaków jako narodu zniewolonego” (E. Indelman *Li-dmuto szel Sztetan Żeromski bi-mleut eser szanim le-moto* (‘O postaci Stefana Żeromskiego w 10 lat po jego śmierci’), „Ba-Derech” 1935 nr 168.

³⁹ Sz.D. Bunin *Adam Mickiewicz*, „Ba-Derech” 1934 nr 85, s. 3.

wicza Żydom. Przypomniat, że wzmianki o żydowskim pochodzeniu Mickiewicza można znaleźć już choćby w korespondencji Krasińskiego ze Śniadecką. Poświęcił też sporo miejsca na przybliżenie czytelnikowi natury ruchu frankistowskiego, do którego należały matka i żona Mickiewicza. Mesjanizm i wizjonerskość poety uznał za ujawnienie się duchowego dziedzictwa, które zawdzięczał matce⁴⁰, małżeństwo z Szymanowską uznał zaś za kolejną zaniedbaną przez mickiewiczologów „zagadkę”. Ono to miało być jednym z bodźców, które wpłynęły na twórczość poety i wzmocniły jego duch frankistowski.

Także w drugim tekście poświęconym wątkowi mesjańskiemu w poezji Mickiewicza usiłował Bunin, posługując się wyrażeniem Jadwigi Maurer, „przywrócić Mickiewicza Żydom”⁴¹. Pisał o jego ambicjach związanych z wyzwoleniem narodów – polskiego i żydowskiego, i widział w Mickiewiczu jednego z pierwszych syjonistów marzących o stworzeniu państwa żydowskiego. Zdaniem Bunina wizje i pragnienia Mickiewicza nie miały sobie równych wśród poetów innych narodów. Mocno przesadzoną jednak wydaje się być teza krytyka, że wszelkie motywy kierujące poetą miały swe źródło w jego pochodzeniu⁴².

Stanisław Wyspiański

Także Wyspiański był jednym z najbardziej cenionych przez kręgi żydowskie pisarzem polskim. Wzmianki o jego twórczości ukazywały się w recenzjach teatralnych regularnie drukowanych na łamach „Ba-Derech” i „Alim”⁴³. O Żydach w twórczości Wyspiańskiego napisał dla „Ba-Derech” Szmuel Dawid Bunin⁴⁴, odwołu-

⁴⁰ Tamże. W dyskusji o „matce obcej” Mickiewicza, Jadwiga Maurer wyróżniła trzy obozy badaczy: negujących frankistowskie pochodzenie poety, krzycząc „nie pozwałam!”, i tych, którzy badali pochodzenie matki poety. Trzecią grupą natomiast mieli być głównie polscy Żydzi wołający „gwałtu!” i upominający się o przywrócenie im „ich Mickiewicza” (J. Maurer „Z matki obcej...” *szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1990, s. 56).

⁴¹ Sz.D. Bunin *Adam Mickiewicz we-ha-jehudim* (‘Adam Mickiewicz i Żydzi’), „Ba-Derech” 1935 nr 86, s. 19.

⁴² „Tak też względy okazywane narodowi żydowskiemu i nadanie mu funkcji mesjańskiej świadczą o tym, że odezwała się w Mickiewiczu żydowska krew [...]. Być może, gdyby to były pojedyncze zjawiska, nie moglibyśmy się dopatrywać w Mickiewiczu jego pochodzenia. Jednak wiedząc, że płynęła w nim żydowska krew, przecież zrozumiałe jest, że to właśnie więzi emocjonalne doprowadziły go do owych koncepcji” (Sz.D. Bunin *Adam Mickiewicz we-ha-jehudim*, s. 19).

⁴³ O scenie teatralnej Warszawy pisał na łamach „Alim” publicysta o pseudonimie „Jawan”, w „Ba-Derech” J. Geffen miał stałą kolumnę „Na polskiej scenie”, J.L. Majzel pisał natomiast o teatrze żydowskim w Warszawie.

⁴⁴ Sz.D. Bunin *Ha-jehudim be-jecirut Wyspiański* (‘Żydzi w twórczości Wyspiańskiego’), „Ba-Derech” 1932 nr 13, s. 9.

jąc się do takich dzieł, jak: *Daniel*, *Wesele*, *Akropolis* i *Sędziowie*. Zaznaczając, iż nieczęsto zdarza się w literaturze polskiej, by bohaterowie żydowscy byli przedstawieni jako postacie pełne i złożone, Bunin twierdził, że podejście Wyspiańskiego do Żydów było inne, pogłębione. Postać Żyda w literaturze polskiej, jak pisał, była schematyczna – miał on reprezentować utrwalone w stereotypach cechy narodu żydowskiego:

Taki Żyd zazwyczaj budził w czytelniku współczucie albo sympatię, nienawiść albo obrzydzenie. Perspektywa Wyspiańskiego jest całkiem inna, on przedstawia nam Żyda-człowieka, posiadającego cechy zarówno dobre, jak i złe. Tu Żyd jest ludzki. Czyny bohaterów *Sędziów* nie wynikają z przynależności narodowej, ale z ich ludzkiej natury. Czy ktoś jest dobry czy zły – to kwestia moralności, nie pochodzenia.⁴⁵

Wyspiański, zagłębiając się w żydowską psychikę, obdarzył swych bohaterów cechami uniwersalnymi, konstatował Bunin. Tak też Daniel miał być symbolem proroka walczącego o wolność narodów, Dawid z *Akropolis* symbolem związku życia z poezją, Rachela z *Wesela* ucieleśnieniem poezji, a Joasz z *Sędziów* symbolem sprawiedliwego, który ginie⁴⁶. Ludzkie nastawienie Wyspiańskiego do Żydów było tym, jak pisał Bunin, co zbliżyło polskiego pisarza do Żydów. Również nieustająca aktywność duchowa, skłonność do wizji, idee narodowe, upodobanie sztuki oraz rozterki moralne miały być elementem łączącym pisarza polskiego z żydowskim.

Antoni Słonimski

Słonimski, jak wspomniano, swymi krytycznymi felietonami drażnił Żydów, jego publikacje budziły sprzeciw pisarzy hebrajskich zwłaszcza w dobie wzmagającego się antysemityzmu. Co więcej, w 1923 roku odbył Słonimski podróż do Palestyny, która zaowocowała zbiorem wierszy *Droga na Wschód*⁴⁷. Ten poetycki zapis podróży Słonimskiego wywołał natychmiastową reakcję w prasie hebrajskiej – pisali o nim Aharon Cejtlin oraz Malkiel Lusternik. Obaj pisarze skoncentrowali się na doznaniach poety, sama poetyka stała na dalszym planie. Cejtlin podkreślał, że orientalizm i egzotyczna natura wywarły na Słonimskim dostrzegalne wrażenie, wyrwały go ze snu, rozbudziły wątpliwości co do własnej tożsamości. W wierszach Słonimskiego widział Cejtlin nieobecny dotychczas w jego poezji element – rodzącą się miłość do świata. Silne emocje obudziły w pocie miejsca mijane w drodze do Palestyny – Grecja, Egipt. Jednak już w samej *Erec Israel* było inaczej. Cej-

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Dwutygodniową podróż do Palestyny i Egiptu odbył Słonimski w kwietniu-maju 1923 roku. Raporty z podróży ukazywały się w „Kurierze Informacyjnym i Telegraficznym” w maju i czerwcu 1923 (A. Kowalczykowa *Podróże i konfrontacje poetyckie*, w: *Liryki Słonimskiego 1918-1935*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 153).

tlin zdawał się być zawiedziony wierszami Słonimskiego o spotkaniu ze starym polskim Żydem w Jafie⁴⁸ czy wierszem napisanym po wizycie pod Ścianą Płaczu⁴⁹. Twierdził, że Słonimski nie chłonił tamtejszej atmosfery, nie wzruszały go np. *moszawy*, osiedla założone przez żydowskich osadników. W Jerozolimie widział Polskę, tak jakby nie mógł odważyć się na coś nowego. Krytyk dostrzegł w wierszach Słonimskiego problem tożsamości poety – swoiste rozdarcie. W owym rozdarcu widział zaś szansę na „objawienie prawdziwej poezji”⁵⁰.

W obu tekstach krytycznych o Słonimskim-wnuku wyczuwalna jest uraza i gorzka ironia. Także w bardziej wyważonym tekście Lusternika wychwycić można pretensję: „Żydzi są oddzielną częścią jego twórczości. Naprawdę go drażnią, wszyscy w jego oczach to kłamcy i oszuści. Nie interesują go pozytywne zmiany jakie zaszły w społeczeństwie żydowskim”⁵¹. Lusternik podkreślał, że z formą zewnętrzną Słonimski radził sobie świetnie, nie potrafił jednak wnikać w swoje wnętrze, w czym poeta upatrywał jego największą słabość. Obaj publicyści zwrócili uwagę na niechętny i pogardliwy stosunek Polaków do Słonimskiego⁵². Zmiana religii nie sprawiła, że był odbierany jak swój – Polak, ale jako przechrzta, obcy. Lusternik kończąc swój artykuł nazwał poetę „Żydem nie-Żydem, w którym Żydzi widzą goja, a goje tylko i wyłącznie Żyda”⁵³.

*

⁴⁸ *Spotkanie z rodakiem*

⁴⁹ *Jeruzalem*

⁵⁰ A. Cejtlin *Droga na Wschód*, s. 507.

⁵¹ Tamże.

⁵² A. Cejtlin *Droga na Wschód*, s. 506.

⁵³ Tamże. Sam Słonimski świadom braku akceptacji z obu stron pisał: „W opinii *Gazety Warszawskiej* jestem i będę Żydem-nacjonalistą. W opinii żydowskich pism nacjonalistycznych jestem renegatem i antysemitą” (*Opinia*, „Wiadomości Literackie” 1928 nr 32). Należy wziąć też pod uwagę, że perspektywa piszących – Cejtlina i Lusternika – była zawężona. Żaden z nich nie odniósł się do tak ważnego dla tego tematu wiersza Słonimskiego *Smutno mi Boże*, w którym poeta dał wyraz poczuciu obcości w społeczeństwie polskim, a także z szacunkiem nawiązał do swych żydowskich korzeni. Zob. *Smutno mi Boże*, w: A. Słonimski *Droga na Wschód i inne wiersze*, Wydawnictwo Morskie Gdańsk 1985, s. 68. Konfrontując krytykę żydowską *Drogi na Wschód* z krytyką polską należy dodać, że dla polskich literaturoznawców ten zbiór wierszy był przede wszystkim poetycką próbą odnalezienia harmonijnej jedności świata, a sama podróż symboliczną i ponawiającą mit egzotycznej podróży. Zob. E. Jaskółowa *Jednostka i jej sposób istnienia. Przykład „Czarnej wiosny” i „Drogi na Wschód”*, w: *Skamander 6, Studia o twórczości Antoniego Słonimskiego*, red. I. Opacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1988, s. 36-37.

Jak widać, kwestia stosunku do Polski w przedstawionej prasie jest kwestią złożoną. Nasuwa się pytanie – czy był on rzeczywiście jednoznacznie negatywny? Istotnie, temat Polski był niechętnie poruszany w czasopismach hebrajskich, wiele tekstów przeznaczonych było oskarżeniami o niesprawiedliwe traktowanie Żydów, także na płaszczyźnie literackiej. Zgrozę budziły wątki antysemickie w literaturze pięknej ze swymi stereotypowymi kreacjami bohaterów żydowskich⁵⁴ oraz antysemityzm literatury naukowej⁵⁵. Podobnie zarzut ignorancji polskiej prasy względem literatury hebrajskiej był uzasadniony⁵⁶.

Mimo to zainteresowanie i zaangażowanie hebrajskich publicystów w życie literackie Polski jest niezbitym faktem, o którym świadczą teksty krytyczne Cejtlina, Lusternika czy Bunina. Pisarze ci szukali i z powodzeniem znajdowali związki pomiędzy literaturą polską i hebrajską. I choć świadectwa współżycia na płaszczyźnie kulturalnej są nieliczne i można by się posunąć do stwierdzenia, że narody te żyły raczej obok siebie niż ze sobą, widoczne są, już choćby w publicystyce, pewne punkty, jak literatura polska, które łączyły te dwie kultury.

⁵⁴ Kwestię tę poruszał Cejtlin. W swoich artykułach odzwierciedlał się jego nieufny stosunek do Polaków, których przedstawiał jako hipokrytów (tak np. w cytowanym artykule *Min ha-sifrut ha-polani*). O stosunku Polaków do Żydów pisał również Dawid Friszman, wybitny hebrajski krytyk i redaktor wielu hebrajskich czasopism z przełomu wieków XIX i XX. W zachowaniu Polaków widział zarożumiałość i niedoceniając Żydów z jednej strony i podejrzliwość graniczącą z zazdrością i nienawiścią z drugiej. Friszman, postrzegający Polskę jako kraj sentymentalny i dumny, twierdził, że jest on szczególnie podatny na treści antysemickie (D. Friszman *Polanim* ('Polacy'), http://www.benyehuda.org/frischmann/otiot_069.html (dostęp 1.04.2010))

⁵⁵ Temu zagadnieniu poświęcił uwagę Meir Bałaban, dowodząc, że nawet polska literatura historyczna naznaczona jest uprzedzeniami i nieskrywaną nienawiścią do Żydów. Zob. M. Bałaban *Ha-sifrut ha-antisemit ha-polani* ('Polska literatura antysemicka'), „Ha-Tkufa” 1922 nr 12.

⁵⁶ Zob. artykuły o antysemityzmie „Wiadomości Literackich”: C. Neszer *Sifrut ha-jehudim we-ha-Wiadomości Literackie* ('Literatura żydowska i „Wiadomości Literackie”'), „Ha-Jom” 1925 nr 270 i M. Rabinowicz *Ha-antisemit szel „Wiadomości Literackie”* ('Antysemityzm „Wiadomości Literackich”'), „Ba-Derech” 1937 nr 238. O kwestii żydowskiej w „Wiadomościach” zob. też M.M. Opalski *Ha-pulmus al ha-szeela ha-jehudit be-szawuon „Wiadomości Literackie” be-szanim 1924-1939* ('Dyskusja nad kwestią żydowską w tygodniku „Wiadomości Literackie” w latach 1924-1939'), w: *Bejn sztej milchamot olam* ('Pomiędzy dwoma wojnami światowymi'), red. Ch. Shmeruk, Sz. Werses, Wydawnictwo Uniwersytetu Hebrajskiego „Magnes”, Jerozolima 1997, s. 419-432.

Dociekania

Abstract

Magdalena SZWABOWICZ
University of Warsaw

Polish literature in the mirror of the Hebrew literary criticism

The article aims at presenting to the Polish reader Hebrew literary journals which were published in Warsaw in the interwar period, with particular stress on the criticism of Polish literature. It problematises the attitude of Hebrew publicists towards the literary heritage in Poland, to the oeuvre of such writer as Mickiewicz or Wyspiański. Critical texts discussed here are not only the reflection of the writers' engagement in the literary life in Poland, but also of their attitude – at times very critical, in other instances devoid of any criticism expression of affirmation of an author. One can thus find here both praises of Mickiewicz, as well as very severe criticism of Słonimski. Quite often however, as it will be made clear, it was not the literary analysis of a work which was a priority of a Hebrew publicist but the national motives drove their writing. So what foregrounds in the articles discussed are attitudes towards the Jews and their image in the work of Polish authors as well as biographical comments addressing the writer's descent.

Piotr WEISER

„Co raz stało się rzeczywistością, zawsze pozostanie możliwe...”.

Śmierć według Nussbauma z przypisem do Bruegla

Sepulkaria

Pytanie o śmierć zajmuje w sztuce honorowe miejsce. Powszechność śmieci budziła respekt, ale możliwości przerażały. Niekiedy pokazywano ją jako niszczącą wszystko katastrofę. Oficjalnym narratorem apokalipsy okrzyknięto Bruegela, który nie był jednak ani prekursorem, ani też epigonem katastrofizmu. Cztery stulecia później przedziwny obraz zniszczenia odmalował Nussbaum¹.

Felix Nussbaum był niemieckim Żydem. Pochodził z Osnabrück, studiował w Berlinie, mieszkał w Rzymie, osiadł w Brukseli. Ostatnią drogę odbył do Auschwitz. Urodzony w grudniu 1904 roku zginął w sierpniu roku 1944. Miesiąc po deportacji malarza do Belgii wkroczyli alianci².

Nussbaum został na długo zapomniany. Rzeczywiście należał do straconego pokolenia. Nie tylko przez artystyczne wyobcowanie, pokłócony z akademizmem

¹ Pieter Breugel *De Triomf van de Dood*, 1562, olej na desce, 117 x 162 cm. Museo del Prado, Madrid; Felix Nussbaum *Triumph des Todes Die Gerippe spielen zum Tanz*, 1944, olej na płótnie, 100 x 150 cm, Felix Nussbaum Haus, Osnabrück.

² Szczegóły biograficzne dotyczące Nussbauma zob. F. Nussbaum, E. Berger, K.G. Kaster *Felix Nussbaum. Art defamed, art in exile, art in resistance. A Biography*, Overlook Press, New York 1997; E.D. Bilski *Felix Nussbaum. A mirror of his time*, w: tejże *Art and exile. Felix Nussbaum 1904-1944*, Jewish Museum, New York 1985, s. 19-69; D. Hakker-Orion *Felix Nussbaum. The impact of the persecution on the Art of German-Jewish Refugee in Belgium*, w: *Belgium and the Holocaust. Jews, Belgians, Germans*, ed. D. Michman, Jerusalem 1998, 457-476.

i niewpatrzonej w awangardę, ale także wobec gęstniejących wydarzeń. System prześladowający malarza swoje zadanie wykonał niedokładnie. Powinien on bowiem, zamordowany i zapomniany, zniknąć na zawsze. Tymczasem ślady po Nussbaumie ocalały. Mimo okupacyjnej pożogi, pożaru w atelier, przetrwały jego płótna³.

Nussbaum musiał oglądać słynną deskę Bruegela. Obrazowi nadał identyczny tytuł. *Triumf śmierci*. Również format malowidła wybrał podobny. Artystów łączy znacznie więcej. Obydwaj doświadczyli wygnania. W ostatnich latach życia mieszkali w Brukseli. Nawet żywota dokonali w podobnym wieku. Dodajmy jeszcze ich włoskie podróże. Bruegela zafascynowały Alpy, Nussbauma rozczarował Rzym. Choć paradoksalnie to on zapoczątkował jego tułaczkę.

Nussbaum jednak nie był kopistą Bruegla. Owszem *Triumf* według Bruegla zainspirował *Śmierć* pędzla Nussbauma. Tym bardziej warto przyjrzeć się różnicom. Malarze obserwują z innych perspektyw. Bruegel widzi wyraźnie po nieodległym horyzoncie, Nussbaum wzrok zatrzymuje na rozciągniętym kadrze. Bruegel gromadzi postaci, Nussbaum pokazuje pojedyncze. Z jednego malowidła zionie ogniem, z drugiego dobiegają dźwięki. Różny jest także czas: u Bruegla sprawy się toczą, u Nussbauma jest po sprawie. Jakby inaczej ustawili zegary: na jednym wybiła za pięć dwunasta, na drugim minęło pięć po północy. Te dziesięć minut wystarczyło Nussbaumowi na uprzątnięcie całego pleneru. Nie widać mordu ani nawet trupów. Nie ma podrzynania gardła, przekłuwania lancą, sieczenia toporem, podtapiania wodą, nie ma zadzierzganiania pętli. Nikt nie szuka kryjówek, nie chwytą ostatniej deski ratunku, nie stawia czoła kościstym wrogom, nikt nie stara się krzyczeć. Śmierć u Bruegla przyszła na świat, u Nussbauma zagościła na dobre.

Czy Breugel trafił tu spóźniony, czy Nussbaum dotarł za wcześnie? Trudno orzec. Żaden już bowiem nie panował nad czasem. Byli niesieni falą wydarzeń. Nussbaum porzucił Osnabrück, Breugel – Antwerpię. Nussbauma nękało nazistowskie prawodawstwo, Breuglowi groziły hiszpańskie prześladowania. Wybór jednego narzucano *Paragrafem Aryjskim*, obawy drugiego umacniały wyroki *Trybunału Zaburzeń*. Skala zagrożeń była zapewne różna: Alvarez, namiestnik w Niderlandach, tłumił bunt niepokornych; Lösener, ekspert w Norymberdze, określał szkodliwą rasę. Breugel mógł naiwnie tłumaczyć wyjazd naciskami swej teściowej. Odwrotnie niż Nussbaum. Ten wtedy nie miał teściowej ani wcale nie szukał pretekstu. Zresztą jego ucieczka była nieudana. Breugel zyskał spokój, tłące się powstanie zostawiając za ścianą, Nussbaum stracił wszystko. Niemcy rozszerzyły wkrótce władzę na znaczne obszary zachodniej Europy. Dostali w swoje ręce i Belgię⁴.

³ Zob. dokumentację dzieł malarza: *Catalogue raisonné of the works of Felix Nussbaum*, www.felix-mussbaum.de.

⁴ Na temat belgijskiego fragmentu historii Zagłady zob. M. Steinberg *The Jews in the years 1940-1944. Three strategies for coping with a tragedy*, w: *Belgium and the Holocaust*, s. 347- 372.

Zatem doświadczenie malarza kształtowała sceneria okupowanej Belgii. Kraj ten stanowił przystań dla tysięcy niemieckich Żydów. Końcową stacją ich wędrówki miała być Ameryka. Większości wystarczyć musiały jednak miejscowe krajobrazy. Améry, uciekinier, filozof, bojownik, którego biografia zawiera belgijskie epizody, swe tułaczę doświadczenia podsumował bez złudzeń: „Czarne jodły niczym nie różniły się od swych siostr w naszej ojczyźnie, ale były to już jodły belgijskie i wiedzieliśmy, że one nas nie chcą”⁵. Następnie przedstawił fenomenologię własnego wygnania. Z intelektualną gorliwością dopytywał o ojczyznę: „ile potrzebuje jej człowiek”? Podobne pytał Nussbaum. Jeżeli podkreślał on los wygnańca, to nie epatując tęsknotą. Z drugiej strony, trudno pozbawić *Uchodźcę* rangi autoportretu z zakrytą twarzą. Także wymowa *Wygnańców* jest oczywista⁶. Améry podkreślał możliwości stworzone odebraniem kraju. Daje intelektualny impuls, poszerza horyzont, jest ćwiczeniem umysłu: „Tyle, że wciąż jestem przekonany, że trzeba mieć rodaków przy wiejskich drogach i miejskich ulicach, żeby móc się cieszyć z tych intelektualnych”⁷. Mówił także o stracie dalej idącej. Nie tylko kawałek świata, ale całego dawnego życia: „To jednak wiem dopiero teraz, dwadzieścia siedem lat później”⁸.

Ostateczności poniesionej straty nie definiował on stanem wygnania automatycznie. Wcześniej musiał zostać złamanym. Podobnie jak Nussbaum. Owszem, będąc zachodnim Żydem, widział niejedno. Tropiony – zmieniał mieszkania, złapani – szukali protekcji. Jego brukselskie obrazy nie pokazują jednak rozpacz. Raczej wyczekiwanie i niepewność jutra. Dalsze wypadki są nieuchronne, oczekiwane jednak ze spokojem. Nie licząc dramatycznego *Strachu* bohaterowie panują nad emocjami. Mroczne są scenerie: obdrapane ściany, opustoszałe ulice. Jeden z ostatnich obrazów Nussbauma przedstawia portret chłopca z gwiazdą. Jaqui jest cichy. Nie wygląda na stojącego nad przepaścią⁹.

Krótko przed deportacją Nussbaum namalował portret trojga. Obok postaci leży żółta gwiazda. Odpruta z ubrania mogłaby sugerować decyzję ucieczki z piętnowanego świata. Natomiast mapa sugerowałaby plan ewakuacji¹⁰. Postaci nie wyglądają jednak jak uciekinierzy. Nussbaum pozbawił je wszelkiego dynamizmu. Każda z nich patrzy w inną stronę. Dziwne wyglądają ich zastygłe dłonie. Mężczyźni je eksponują. Palec młodszego jakby przywoływał, dłoń starszego wręcz

⁵ J. Améry *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, postł. P. Weiser, Homini, Kraków 2007, s. 103.

⁶ *Der Flüchtling I. Europäische Vision* (1939); *Der Flüchtling II* (1939); *Der Sturm. Die Vertriebenen* (1941).

⁷ J. Améry *Poza winą i karą...*, s. 112.

⁸ Tamże, s. 104.

⁹ *Angst. Selbstbildnis mit seiner Nichte Marianne* (1941); *Selbstbildnis mit Judenpass* (1943); *Jude am Fenster* (1943); *Jaqui auf der Straße* (1944).

¹⁰ *Dreiergruppe* (1944). Por. *Selbstbildnis im Totenhemd. Gruppenbildnis* (1942).

przeciwnie. Co znaczą ich pozy? Może z braku bezpiecznych miejsc zrezygnowali z ucieczki?

Ale kartografia zbrodni różnicowała jej odcienie. Belgia nigdy nie była na marginesie historii, jednak długo nie stała na pierwszym planie. Tocząca się tu swoim trybem *machinery of destruction* nabierała rozpędu wolniej niż na Wschodzie. Sprawy miały skończyć się tak samo, ale tutaj mogły jeszcze poczekać. Również brutalności prześladowań Nussbaum doświadczył zapewne inaczej. Żydzi nosili łaty, ale Bruksela nie miała swojego getta; Żydzi byli łapani, ale Belgowie nie mieli swojego pieca¹¹.

Szukanie śladów nadziei na *Triumfie śmierci* to jednak zadanie karkołomne. Pośród kreatur jedyna żywa postać to Nussbaum. Jego ostatni autoportret jest wyraźnie dwuznaczny. „Nussbaum – mówi odważnie krytyk – sam zaliczył się w poczet ocalańców”¹². Czyżby? Ocalenie w tym trupio szemranym towarzystwie stałoby się kpina z ocalenia. Ludzka postać na płótnie to zaledwie człowiek niezabity. Pojęcie ocalańca kamufluje zresztą językowy paradoks¹³. Przetrwał, czyli pozostał cały, nierozbity; przeżył, czyli wyszedł cało, nietknięty. Pragmatyka ocalenia wyraźnie przeczy postulatowi integralności. Bywa składaniem z bezładnych części. Próbuje zmienić skórę Améry, zmieniający nazwisko na brzmiące francusko, byłby przykładem idealnym¹⁴.

Ale malarz siedzący wśród kreatur nie posiadał nawet takiego statusu. Nie wyglądał na człowieka, który dostał kolejną szansę, ani choćby na pogorzańca, który będzie uprzątał zgłiszczą. Przypomina raczej samotnika wzbudzającego litość narratora szekspirowskiego sonetu. Komentator po latach nadał mu tytuł Brueglowski. Śmierć niepokoi nie dlatego, że zabiera ze świata, ale dlatego, że skazuje na samotność. Doradza więc niepamięć: „Nie wołaj za bardzo mego nędznego imienia. Pozwól lepiej swej miłości rozpaść się wraz z moim życiem”¹⁵.

Trudno wyjaśnić także liczbę mnogą. Jedynie postacie na płótnie, oprócz kreatur i samego malarza, to frunące latawce. Pierwszy z lewej patrzy z groźbą. Wyszczersza zęby i wybałusza oczy. Wygląda na upiora. Grymasy na obliczach pozostałych są łagodne. Drugi ma wielkie i smutne oczy; piąty ma szerokie i rozwarte

¹¹ Zob. przyp. 4.

¹² E. Bilski *Art and Exile*, s. 66.

¹³ K. Długosz- Kurczabowa *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2005, s. 62.

¹⁴ Zob. I. Heidelberger-Leonard *Jean Améry. Revolte in der Resignation. Biographie*, Stuttgart 2004.

¹⁵ „No longer mourn for me when I am dead...” (*Sonnet 71*). Wiersz warto przeczytać w towarzystwie innych liryków ze słynnej dziewiętnastowiecznej antologii Francisca T. Palgrave’a. Cytowany sonet zatytułowany jest w niej *Triumph of Death (The golden treasury of the best songs and lyrical poems the English language)*, Oxford 2002, s. 30). Tłumaczenie pióra Macieja Słomczyńskiego, w: W. Shakespeare *Dzieła. Sonety*, Znak, Kraków 1988, s. 79.

Weiser „Co raz stało się rzeczywistością...”

usta. Może to ofiary? Nieżywe odfruwają znad miejsca Zagłady. Pierwszy z wściekłością, pozostałe z przerażeniem. Ale żywych ludzi Nussbaum nie pokazał nigdzie.

Posiadał więc intuicję ostateczności, czy pozostał niewolnikiem złudzeń? Argument za mrocznym przecuciem ma przewagę. Niderlandy czasu okupacji hiszpańskiej i niemieckiej różnił niezauważony szczegół. Bruegelowi wyprawiono pogrzeb, grób ma do dziś, Nussbaum tymczasem zniknął. Jego zniknięcie nie było przypadkiem. Prześladowcy malarza przeoczyli jego płótna, jego ciało potraktowali jednak odpowiednio. Wcześniej żydowskie pochówki, skromne ceremonie na koszt społeczności, stanowiły higieniczną konieczność. Cmentarze zachowano w większości skupisk. Dewaluacja osiągała swe apogeum, gdy zbrodnia nabierała rozpędu: w Polsce rosła śmiertelność, z Belgii szły deportacje. Kiedy nadciągnęła już nawałnica, zwłoki okazywały się materiałem. Owszem, wojny i okupacje zostawiają swoich żołnierzy i ofiary niepochowane. Listy zaginionych to nierzadko tysiące nazwisk, anonimowe kości znajdowane są całymi latami. Fabryczny mord milionów zmienił szybko znaczenie zwłok. Pochówek zastępowała utylizacja. Ocalańcy to rozumieli. Uratowana z pożogi kobieta opowiada o swoim dziecku. Urodzony po wojnie mężczyzna ma niewielką atencję do matki. Także cmentarz, kiedy ona umrze, odwiedzi rzadko. Jego obojętność jednak jest niezawiniona: „Nie nauczyłam go, bo na czyje groby miałam go zabierać”¹⁶.

Bruegel sugeruje istnienie grobów nawet w świecie triumfu śmierci. Malowidło przedstawia sceny rzezi, dlatego nieboszczycy leżą wokół. Rozrzucone zwłoki są jednak uprzątane. Dwie kreatury trumną na kółkach wywożą ciało. Trudno tu wprawdzie dostrzec przesadny szacunek do denata, zostanie on jednak najpewniej złożony do grobu. Jest zawinięty w *sudarium* oraz starannie ułożony. Zresztą dwa inne szkielety już grzebią jakąś trumnę. Jeden porusza liną, spuszczając skrzynię do wykopanego otworu, obok leży łopata. Mogłyby ordynarnie cisnąć pudłem względnie wrzucić nagiego trupa. Jeszcze inne kreatury trzymają oznaczone krzyżem trumienne wieka. Te apokaliptyczne wydarzenia kończą się zatem ostatecznie po chrześcijańsku. Całun nie oznacza namaszczenia, ale ciało spocznie pod ziemią, kapłan nie udziela absencji, ale trumnę położy pod krzyżem. Jakby kościotrupy szanowały to ostatnie prawo konających. Nussbaum zaś niczego takiego nie sugerował. Pominął wszystkie cmentarne akcesoria. Żadnych symboli, odniesień do rytuałów, oznak żałoby. Jakby znalazł się w świecie bez grobów.

Osteofonia

Pierwsza z kreatur zostawia z pytaniem. Spogląda owinięta w taśes, chociaż trudno dostrzec filakterie, w ręku trzyma klarnet. Motywy żydowskie u Nussbau-

¹⁶ Artykuł Doroty Wodeckiej o Stelli Czajkowskiej *Ja nie wiem, jak się Żydów chowa*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2011 nr 15, s. 5. Por. film Ireneusza Dobrowolskiego i Andrzeja Barta *Rachunek szczęścia* (2011).

ma są rzadkie. Częściej niż naród księgi maluje wiatraki lub okręty. Jego młodziemcza grafika przedstawia pobożnego Żyda. Namalował żydowską uliczkę w Antwerpii i wewnątrz synagogi w Osnabrück. Kiedyś dostrzegł wędrującego pagórkami Żyda. Żydzi pojawiają się częściej w czasie trwającej już Zagłady. Dziewczyna stojąca na pustej ulicy, zasmuceni ludzie przy mapie świata, mężczyzna odwrócony do okna. Jaqui też był Żydem. Tałesy z kolei widać na innym obrazie z tego czasu. Pokazuje on postaci biegnące do baraku. Tytuł obrazu, *Obozowa synagoga*, brzmi jasno. Tymczasem teraz, chociaż bez pewności, tałesy zmieniły właścicieli¹⁷.

Ale ludzka postać na płótnie to również Żyd. Autoportret stanowił specjalność Nussbauma. Przypisywał sobie atrybuty i prowokował różne sytuacje. Targały nim emocje lub zdradzał spokój. Bywał rozanielony, obojętny, zawstydzony, upojony albo poważny. Często filuteryjny, żartobliwy, prowokujący, wręcz prześmiewczy. Pokazywał się w cieniu lub oświetlony słońcem. To gwizdnął, to zatrąbił. Panował nad mimiką albo krzywił się zabawnie. Wciąż zmieniał nakrycia głowy. Nosił kapelusze, papieroplastykę, najczęściej beret. Był jegomościem w knajackiej pozie lub dżentelmenem w zielonym cylindrze. Pewnego razu założył strój kobiecy. W dłoni trzymał driakiew, przypominając kobietę dystygowaną, o lekko zalotnym uśmiechu. Czerwoną apaszkę w czarne grochy wiązał do portretów z pospolitymi owocami. Z nastaniem wojny nie zniknął z własnych płócien. Zbierał rozsiane dotąd ponure motywy: rozrzucone kości, kikuty drzew, czarne chorągwie. Wyglądał na świadka wydarzeń, niosących go niewiedząco dokąd. Niekiedy aż zastanawia niepasujący tu spokój¹⁸.

Ponuro wygląda jego podwójny portret. Namalowany późno na brukselskim zaułku. Człowiek nosi kapelusz oraz brązowy płaszcz. Na płaszczu przyszyty ma żydowski emblemat. Podnosi klapę i wyciąga rękę. Pokazuje żółtą gwiazdę i zarazem kartę tożsamości. Karta identyfikacyjna ma stempel, *Juif, Food*, którym to znakowano auzwajsy. Nussbaum zdradza podszyte strachem zażenowanie. W prowadzonych równolegle zapiskach drezdeński profesor wspominał najgorszą chwilę w czasie nazistowskich prześladowań: „[To] dzień, w którym musieliśmy nosić gwiazdę żydowską. Nigdy ani od siebie, ani od innych nie otrzymałem odpowiedzi innej niż ta”¹⁹. Jej włożenie stanowiło piętno, zdjęcie zaś oznaczało bunt. Nuss-

¹⁷ *Bleibe Fromm* (1920); *Die beiden Juden. Inneres der Synagoge in Osnabrück* (1926); *Judengasse in Antwerpen* (1928); *Der wandernde Jude. Wanderer im Gebirge* (1939); *Lagersynagoge*, (1941) oraz przywoływane już *Jude am Fenster* (1943); *Dreiergruppe* (1944); *Jaqui auf der Straße* (1944).

¹⁸ Oto tytuły płócien tylko z obfitego w autoportrety roku 1936: *Selbstbildnis mit Geschirrtuch*; *Selbstbildnis mit Apfel*; *Selbstbildnis mit Schatten*; *Selbstbildnis mit Schal*; *Selbstbildnis mit Schal und Baskenmütze*; *Selbstbildnis mit Maske und Schalltrichter* (1, 2); *Selbstbildnis mit närrischem Lachen*; *Selbstbildnis am Zeichenbrett*; *Selbstbildnis im Torbogen*; *Selbstbildnis als Grimasse* (1, 2); *Selbstbildnis in Untersicht*; *Selbstbildnis pfeifend*.

¹⁹ V. Klemperer *Lingua Terti Imperii. Notatnik filologa*, przeł. M. Stroińska, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto 1992, s. 156.

baum zatem pokazuje wstydliwie, częściowo ukryte żydowskie oznaczenie. Gwiazdę nosił nieregulaminowo, częściowo niewidoczną, ukrywając chyba pochodzenie. Powody kamuflażu rozumiał profesor Klemperer. „Przyjrzyj się temu tu, Horst! – zasłyszał uwagę dobrotliwego staruszka dla wnuka. On jest wszystkiemu winien!”²⁰.

Obraz apokalipsy nie musiał być jednak autoportretem. Dobrym kandydatem na niezbitego byłby inny mężczyzna. Człowiek ten, umieszczany często na pierwszym planie, był smukłogłowy. Dwa wizerunki pokazują jego uwikłanie. Raz jest organistą, drugi raz potępionym. Sprawy się dzieją na ulicy. Organista stoi, potępiony idzie. Jego spokój, biorąc pod uwagę okoliczności, jest dziwny. Za organistą leżą porozrzucane kości, za potępieńcem maszeruje orszak kościotrupów. Porozrzucane kości leżą bezładnie, idące kościotrupy trzymają trumnę. Kilku potępionych, z konającym chyba mężczyzną, z wręcz oszalałą kobietą, zdradza przerażenie. Spokój człowieka łączy oba wizerunki, ale dynamizm tamtych sytuacji różni. Jakby posegregowane były chronologicznie. Najpierw idzie organista z *Potępio-nych*, później stoi potępiony z *Organisty*. Na *Potępio-nych* sytuacja się dzieje, przypomina Bruegłowską dynamikę, na *Organście* wszystko się stało²¹.

Tytuł tego ostatniego obrazu jest wymowny. Nussbaum przypisuje znaczenie katarynce. Bywała zwiastunem złego. Nie zapowiada ona bliskiej śmierci, ale podkreśla śmierć już dokonaną. Katarynki na przykład przygrywały do pogrzebu: Ciało w całunie leży na ziemi, żałobnicy, brodaci jegomoście, stoją w rzędzie. Niedaleko grają chyba requiem. Śpiewa chór, dziwnie liczny, dmą trębacze. Przed nimi wygrywają swoje partie organiści. Wcześniejszy obraz przedstawia scenę dwuznaczną: kataryniarz stoi z chłopcem ubranym w marynarski strój. Ręką trzyma korbę. Jeżeli gra, to beznamietnie, bez zapału, na odczepnego. Jest sztywny i jakiś smutny. Z granatowego mroku wychodzą tymczasem osobnicy z kwiatami słoneczników. W czarnych ubraniach z pobielałymi twarzami. Skradają się podstępnie lub tańczą. Nie wyglądają jednak jak zawodowi tancerze. Przynoszą raczej jakieś niejasne zagrożenie. Te zaskakujące atrybuty – *Sonnenblumen* – wyglądają na uzurpację. Jakby ludzie mroku zgasił słońce. Później malarz katarynek przedstawi jeszcze anonimowego grajka. Człowieka o przytłumionej twarzy z filuteryjnie zarzuconym szalikiem. Akompaniuje mu pianista. Słońce będzie na swoim miejscu, święcąc im jednak zimnym światłem²². Nussbaum malował katarynki szczegółowo. Mają piszczałki, drewniane kółka. Instrument beznamietnego grajka zdobią wyzywające malowidła. Jej wygląd wkrótce się jednak zmieni. Popatrzmy bliżej na katarynkę człowieka ze smukłą głową. Smukłogłowy stanął za pudłem rezonansowym. Skrzynia nie zachowuje żadnej cechy właściwej dla katarynki. Poza jedną: w drewnianej skrzyni umieszczone są kości z wyżłobionymi otworami. Tam-

²⁰ Tamże.

²¹ *Die Verdammten*, (1943/1944); *Orgelman* (1942/1943). Por. *Einsamkeit* (1942).

²² *Leierkastenmann* (1931); *Das Begräbnis. Orgelspieler* (1933); *Surreale Landschaft mit Leierkastenmann* (1939).

Dociekania

tędy uchodzi tworzące dźwięk powietrze. Piszczelami zastąpiono piszczałki. Przepoczwarzona katarynka należy odtąd do grupy instrumentów osteofonicznych²³.

Apokalipsa

Obok siedzącego beznamiętnie Nussbauma świętowane jest zwycięstwo. Zwycięzcami są kościotrupy. Malarz pokazywał kreatury wielokrotnie. Na *Szubienicach* i na *Potępionych* noszą garnitury i drewniane trumny. Przedstawiał także skażąców. Dyndali na stryczku albo czekali na ulicy. Kreatury z *Szubienic* grzebią truposzy, wtedy jeszcze kopano groby, kostuchy z *Triumfu* epatują radością. Zmieniają także swój wygląd. Jako pogrzebowi są ubrani w garnitury, jako zwycięscy owinięci są w sukno. Zwróćmy uwagę na postać stojącą najdalej na lewo. Materiał zakrywa ją prawie zupełnie. Głowa postaci, właściwie czaszka, pozostaje widoczna. Odniesione zwycięstwo podkreśla sarkastycznym uśmiechem²⁴.

Pośredników apokalipsy wyobrażano najróżniej. Wieszczenie schyłku przez stulecia było stałym zajęciem różnej maści katastrofistów. Duchowa intuicja albo misterne kalkulacje wskazywały dokładne daty. Praktycznie nie było stulecia bez zapowiedzi końca. Straszili nim uduchowieni mistycy lub uczeni astronomowie. Hochsztatlerzy z widokiem zysku oraz scholastycy w najlepszej wierze. Współczesny Pietera – Leovitz, obserwator ciał niebieskich, mówił o roku 1584; współczesny Feliksa – Ballou, depozytariusz praw objawionych, raczej o roku 1947²⁵. Malarze nie zdążyli sprawdzić ich wyroków. Sądząc po obrazach, wrażenia nie zrobiły na żadnym. Triumfujące kościotrupy nie są bowiem na ich malowidłach pośrednikami. Nie reprezentują kosmicznych zagrożeń, ani chociażby religijnych inspiracji. Nie ma śladu marszu antychrysta, paruzji, nie ma nawet sądu ostatecznego. Dziejący się dokoła konflikt nie miał także swojego przywódcy. Nie widać sprawiedliwego Sędziego, Abadona, ani odkupiającego świat Mesjasza. Nie inspirował mordu i nie niosł wybawienia.

Triumf kościotrupów oznacza zatem trupią samodzielność. Sieją zniszczenie dla samego zniszczenia. Trzydzieści względnie czterysta lat później podobnie twierdził Fackenheim. Ten filozof z żydowskim paszportem, uciekający przed zbrodnią, niestrudzenie dopytywał o przyczyny zła. Posiadało ono konkretne twarze, miejsca, język, metody, wybrało też konkretne ofiary, *Juden*. Ale jedyna odpowiedź, jaką znał, niczego nie wносиła: „przyczynę zła stanowiło zło”²⁶. Pomyślaną w szes-

²³ Zob. *Orgelman...*

²⁴ Zob. jeden ze szkiców do obrazu zatytułowany *Studie zu einem Klarinette spielenden Skelett* (1944).

²⁵ Na dowód, że sprawy wzbudzają emocje po dziś dzień zob. *An educational resource on the paranormal, pseudoscientific and the supernatural*, James Randi Educational Foundation, www.randi.org.

²⁶ Zob. E.L. Fackenheim *To mend the world. Foundation of the future Jewish thought*, Indiana University Press, Bloomington 1994; s. 12; *Quest for past and future. Essays*

nastym wieku tautologię zastąpił tym samym przeżyty w dwudziestym wieku precedens. Skutki takiego metafizycznego spełnienia złowrogo spuentowałby pewien nauczyciel Spinozy, który twierdził, że co raz stało się rzeczywistością, na zawsze pozostanie możliwe.

Fakt takiej autonomii wywołać musi bunt. Krótko sprawę skwitował Jonas: „Zagłada była bardziej realna niż możliwa”²⁷. Taka autonomia kreatur, symbolizująca zło nieokielzanie, zaprzecza całej kulturze. Rozum zakłada przyczynę, nawet zepsucia; wiara nadaje znaczenie, także ofierze. Dlatego zwycięstwo śmierci, tutaj będącej wyrazem działań ciemnych mocy, traktują raczej połowicznie. Anegdotycznie wygląda w kontekście problemów z sensownością zagubienie antropologa. Włoski uczony podkreślał znaczenie żałoby. Jego stanowczy sąd nie zostawia iluzji: „W archaicznym typie opłakiwania [...] żałoba może być pojmowana jako zwyczajowe i zdecydowane zwycięstwo nad śmiercią”²⁸. Opłakiwanie wyraża szacunek do zmarłego, cierpiącemu pozwala wrócić do świata. Powszechna śmierć zatem nie zrywa ciągłości świata. Wdowa nie wskoczyła do grobu, choć to uroczyscie nam obiecała. Nieodżałowanemu dziadkowi rodzą się najregularniej kolejne wnuczeta. Chociaż uczony podkreślał to wszystko wprost, złośliwe pióro odmówiło mu jednak posłuszeństwa. „Zwyczajowe zwycięstwo nad śmiercią odniesione [zostaje] dzięki ceremoniom i tradycjom niwelującym moc zgonu [...] dlatego też postanowiono nadać książce tytuł – uwaga – *La morte trionfata*”²⁹. Kto więc triumfuje i nad kim zwycięża? Problem miał najwyraźniej także tłumacz. Zacytował włoski oryginał i zgodnie z duchem tekstu w nawiasie napisał poprawnie: „Triumf nad śmiercią”. Choć w tytule książki przyimek zniknął również u niego.

Straszydła tymczasem dają swój zwycięski koncert. Chaotycznie dmą w tuby i zawadiacko walą w bęben. Przedstawiają przy tym różny stan deformacji. Pierwsze z lewej ma ciągle cechy cielesne, oczodoły nie zapadły się jeszcze całkowicie, zaś skronie są delikatnie owłosione, drugie z prawej to zaledwie tańczący szkielet. Szósty muzykant przypawił sobie cynicznie skrzydła anioła. Wcześniejsze płótna Nussbauma pokazywały muzykę. Koncertom towarzyszyła podobna scenografia. Dźwięki dobywają się zza murów obok antycznych posągów bez rąk. Śpiewaków otacza niewysoki mur, zza którego wyrastają słoneczniki. Wykonywany na głos męski *Kosmiczny koncert* wyglądałby na recital wokalny. Postępy w katastrofie jednak zmieniają muzykę w kakofonię. Następny śpiewak swoje partie wykrzykuje. Jakby opiewał, obsesyjnym wrzaskiem, pozbawiony kończyn, bezgłowy posąg. Tu

on *Jewish theology*, Indiana University Press, Bloomington 1970, s. 18; *Jewish return into history. Reflections in the age of Auschwitz and a New Jerusalem*, Schocken Books, New York 1978, s. 45.

27 H. Jonas *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, wstęp J.A. Kłockowski, Znak, Kraków 2003.

28 A.M. di Nola *Triumf śmierci. Antropologia żałoby*, przeł. M. Woźniak (i in.), Universitas, Kraków 2006, s. 10.

29 Tamże.

stanął on dumnie na cokole. Nawet ten pudel, którego ulubionym miejscem są gruzы antycznych kolumn, ukrył się teraz. Niestrojność dźwięków podkreśla wygląd śpiewaków. Człowiek śpiewający z pierwszego obrazu, stoi opierając rękę o fortepian, mężczyzna krzyczący z drugiego płótna, klęczy, ręce trzymając w powietrzu. Jeden to szykowny dżentelmen, drugi wygląda na kogoś pospolitego³⁰.

Kiedy śmierć zatriumfowała, grały jednak kościotrupy. Według podtytułu przygrywają do tańca. Na dole obrazu są rzucone nuty. Bystry obserwator odczytał tekst³¹. To popularna piosenka ze znanego musicalu. Ale grającym kreaturom nie potrzeba partytury. Zamiast *Lambeth walk* tańczą *Danse macabre*. Koncert kościotrupów nie przypominał ekstazy. Bywał jakoś wyrafinowany, wstrzemięźliwie sarkastyczny, jakby pełen samokontroli. Kreatury grają osobno. Nie tworzą one zespołu, ale napawają się sukcesem. Nie jest trudno odczytać stan ich emocji. Najdoskonalej wiedzą o nieodwracalności spraw. Jeszcze się nagrają, jeszcze się natańczą. Ten podniecony szkielet z tałem i klarnetem, z triumfem w oczodołach wyglądał właśnie tak. Nie przypomina rabina, wznoszącego modły do niebios ani wędrownego muzyka, grającego skocznie do tańca³².

Malarz dłuższy czas wieścił Zagładę. Niosący trumnę w upiornym *Tańcu przy murze* maszerowali tanecznym krokiem. Ciała mieli nadpsute, odziane w smokingi, palce wyraźnie kościste. Wszystko było na tym obrazie: szubienice z konturami wisielców, żerujące szczury, wypatroszone z tkanek szkielety. Kościstą ulicę także widać wcześniej. Jest wąska, zbyt ponura. Na domach wetknięto czarne chorągwie, na trotuarze wyrasta nadeschnięte drzewo. Drzewa tracą liście nie zgodnie z cyklicznością przyrody, ale zgodnie z postępującą katastrofą³³.

Przestrzeń katastrofy stanowi u Nussbauma odkształcone miasto. Niekiedy znane, Paryż, Osnabrück, Piza, Bruksela, Rzym, niekiedy obce. Zawsze towarzyszy jej zniszczenie klasyki. Tych wszystkich posągów, kolumn, popiersi albo antycznych budowli. Katastrofa wyniszcza starożytne osiągnięcia. Miasta przechodzą mutacje. W Paryżu wyrasta niespodziewanie gmach z Berlina: zamiast Łuku Triumfalnego widać Bramę Brandenburską. Zresztą nagle nad Sekwaną pojawiają się inne rodzynki: prosta wieża, przypominająca krzywą, zabawne putto, zatykające flagę³⁴.

Malarz dodaje *Triumfowi śmierci* tylko latawce. Przetwarza elementy znane z innych obrazów zniszczenia. Zagęszcza atmosferę i podkreśla szczegóły. Apokaliptyczny znaczy przepoczwarzony. Teraz to połączenie dawnych motywów aspiruje do wyjątkowości. Może jeszcze ten sugerujący spełnienie spokój. Nagromadzone

³⁰ *Komisches Konzert* 1, 2 (1935); *Sänger und Statue* (1935); *Por. Schwarzer Pudel* (1932).

³¹ E. Berger *Art Defamed...*, s. 440-441.

³² *Studie zu einem Klarinette spielenden Skelett* (1944).

³³ *Zerstörung 1* (1933); *Zerstörung 2* (1933). *Tanz an der Mauer. Sargträger* (1930); *Por. Galgenbild. Begräbnis* (1930).

³⁴ *Die trostlose Straße* (1928); *Der tolle Platz. Der Pariser Platz*, (1931).

przedmioty oznaczają również powszechną dekompozycję. Zniszczeniu ulegają nawet środki, które opisują dokonaną destrukcję świata. *Triumf śmierci* to *Pogrzyb sztuki*. Nussbaum znajdował rozmaite inspiracje. Brał z portowych widoków albo szukał w twarzach bliskich. Osobny rozdział stanowi martwa natura. Komponował ją regularnie. W różnych układach, także surrealistycznych, różnymi kolorami, w różnym klimacie, czasem apokaliptycznym. Niektóre wątki przywoływał dość regularnie: Fragmenty gazet ze świeżymi informacjami, maski, nadpalony papier, zegary, antyczne figury, jajka, pojedyncze ryby wyciągnięte na powierzchnię wody. Teraz te przedmioty leżą zniszczone na ziemi. Telefon z porozbijaną tarczą i zegar z popsutym cyferblatem. Maszyna do pisania, przekłuty obraz kobiety, automobil po wypadku. Antyki, rzecz jasna, także. Oto śmierć święci triumf także nad rzeczami. Ułożenie z tej sterty cegokolwiek nie jest z pewnością możliwe. Martwa natura stała się teraz gruzami sztuki.

Te kilogramy rzeczy to rezerwuar symbolu. Od znaków masonskich do figurek szachowych. Semantyka symbolu to klucz do obrazów Nussbauma. Różnice między *Triumfem* według Bruegla a *Śmiercią* pędzla Nussbauma tworzy historia. Nie artystyczne wyrazy, estetyka albo techniki, ale historyczna sytuacja: niesiony wydarzeniami Nussbaum wypowiedział Bruegelowi posłuszeństwo. Odtąd podobieństwa będą, uwikłane w kontekst, coraz bardziej powierzchowne. Wskazówkę pomagającą zrozumieć ten intuicyjny akt emancypacji pozostawił flamandzki konser. Orteliuszowe oceny przeszły do historii Brueglowskiej krytyki. Twórca miał choćby namalować wiele rzeczy niemożliwych: „We wszystkich jego dziełach zawsze jest więcej myśli niż farby”³⁵. Obserwacja ta otworzyła biograficzne porównania na metafizykę: dla Bruegla po *Śmierci* przyjdą następne dzieła, dla Nussbauma ów *Triumf* stanowi epilog twórczości. Portfolio jednego będzie pęcznić od perełek, biogram drugiego został domknięty na zawsze. Bruegel dostrzeże radośniejsze sceny, Nussbaum pieczętuje schyłek epoki. Znamienne będzie jeszcze miejsce powstania przedstawień. Bruegel malował na dworze niderlandzkiej namieśniczki, Małgorzaty Parmeńskiej, Nussbaum na poddaszu brukselskiej kamieniczki. Jeden – bezpieczny, pod kloszem panującej, drugi – schowany, bez prawa istnienia. Szkielety Bruegla należą do dziedziny myśli, są symbolem-możliwością, malowaną przestrożą; kreatury Nussbauma natomiast to emanacja mocy, są symbolem-spełnieniem, zapisem wydarzeń. Jeden malował ideę, drugi – fakty. Bruegel był prorokiem, Nussbaum – kronikarzem. Nussbaum-kronikarz zrywał z Brueglem-prorokiem powoli. W roku 1930 przewidywał ekstatyczny *Taniec*, w roku 1944 dostrzegł nieokielznany *Triumf*. Historia nazwie go później Zagładą.

³⁵ *Epitafium Orteliusza dla Bruegla* po raz pierwszy ogłosił Arthur E. Pophlam. Słynny jest jego artykuł *Pieter Breugel and Abraham Ortelius*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1931 v. 59 no. 343, s. 184-188.

Dociekania

Abstract

Piotr WEISER

The Jewish Historical Institute (Warszawa)

Jagiellonian University (Kraków)

„What has once become reality, will always remain possible...”.

Death according to Nussbaum with a footnote to Bruegel

The article presents the motif of death in the work of the Jewish painter, Feliks Nussbaum who came from Osnabrück, lived in Brussels and was murdered in Auschwitz. Nussbaum was frightened of the catastrophe which can be seen in one of his last works. *The Triumph of Death* depicts a self-portrait of the painter sitting next to joyous skeletons. Civilisation has just ceased to exist. If so far, as a critic has said, in the images of catastrophes, such as in Bruegel, there was more imagination than paint, in Nussbaum's experience, reality and imagination came too close together. The painter is not so much a gloomy visionary, as a sober chronicler who applies the language of symbols.

Agnieszka JAGODZIŃSKA

Zaklinanie rzeczywistości.
Ludwika Zamenhofa językowe wizje
naprawy świata

Ludwik Lejzor Zamenhof (1859-1917), warszawski okulista urodzony w żydowskiej rodzinie w Białymstoku, jest znany i zapamiętany przed wszystkim jako „Doktor Esperanto” – twórca sztucznego języka ponadnarodowego o tej samej nazwie. Jednak jego próby stworzenia wspólnej i neutralnej podstawy, na której mogliby się spotkać ludzie pochodzący z różnych krajów, nie ograniczyły się jedynie do płaszczyzny języka, lecz objęły – co jest mniej znanym aspektem jego wizji – również sferę religii i narodowości. Wyraziły się one w projekcie hilelizmu, który pomyślany był jako sposób rozwiązania tzw. kwestii żydowskiej i zreformowania judaizmu, a który stopniowo ewoluował, przybierając ostatecznie postać homaranizmu, czyli uniwersalnej religii „neutralnej” (oba te projekty omówię szczegółowo dalej). To, co dzieli te dwa krańcowe stadia rozwoju myśli Zamenhofa, to nie tylko dystans ideowy, ale również język, w którym są wyrażone. Podczas gdy pierwsze szkice hilelizmu powstawały w języku rosyjskim, ostatnie wersje homaranizmu pisane były już tylko i wyłącznie w esperanto. Wybór esperanta w późniejszym okresie nie jest przypadkowy.

Zamenhof uważał, że głównym powodem konfliktów etnicznych w Europie była sytuacja językowa. Z jednej strony komplikowała ją utrudniająca porozumiewanie się wielojęzyczność i brak odpowiedniego narzędzia komunikacji międzynarodowej. Natomiast z drugiej strony wpływała na nią niekorzystnie niedoskonałość używanych do tejże komunikacji języków narodowych, które często posługiwały się obciążonymi schematami myślenia i mówienia o „obcym”, utrwalonymi

w tych językach przez ich etnocentryczną perspektywę¹. To sprawiało, że wystarczyło powiedzieć „Żyd”, „Niemiec” czy „Polak”, by uruchomić szereg asocjacji narzuconych przez historię kontaktów z przedstawicielami tych narodów i emocji z nimi związanych². Rozwiązaniem tego problemu miało być właśnie esperanto, które Zamenhof traktował jako międzynarodowe, neutralne i idealne – bo nieobciążone etnocentryczną niechęcią ku „obcemu” – narzędzie komunikacji i opisu świata. Choć leksykalnie i gramatycznie esperanto czerpało z języków indoeuropejskich, teoretycznie miało być ono wolne od ich „szowinizmu”, z tego właśnie powodu, że nie miało historii. Nawiązując do powiedzenia przypisywanego Maxowi Weinreichowi – *a sprach iz a dialekt mit an armej un flot*³, można rzec, że esperanto miało być pierwszym językiem bez armii i floty, za którym nie stała żadna określona siła polityczna.

Według Zamenhofs narzędziem naprawy świata miał być język międzynarodowy o uproszczonej, regularnej gramatyce, w zakresie rdzeni większości słownictwa oparty na językach indoeuropejskich, co miało stanowić o jego łatwości. Jako sztuczny język pomocniczy, funkcjonujący obok – a nie zamiast – naturalnych języków narodowych i etnicznych, miał stać się neutralną platformą komunikacji międzyludzkiej. Projekty Doktora Esperanto charakteryzuje wiara w kreacyjną (magiczną) funkcję języka, która zakłada istnienie ścisłego związku między nazwą a nazywanym przedmiotem. Jak pisał Edward Sapir, odczucie identyczności lub bliskiej odpowiedniości słowa i rzeczy nie jest właściwe tylko ludziom „prymitywnym”, lecz także na naszym poziomie – „rzeczy, właściwości i zdarzenia utożsamiany na ogół z ich nazwami”⁴. Wedle takiego rozumowania, zmieniając nazwę – można mieć wpływ na zmianę nazywanej rzeczywistości lub można ją na nowo stworzyć.

Jakimi środkami Zamenhof chciał stworzyć „neutralną” rzeczywistość? I czy faktycznie była ona neutralna? Jak przedstawia się zależność między językiem a rzeczywistością w przypadku projektów Zamenhofs? Jak wskazuje Walter Żelazny, Sapir (wraz z Lee Worfem) skłaniał się ku twierdzeniu, że „każdy język konstruuje specyficzny aparat poznawczy, wizję świata, ‘światopogląd’ – jak lornetkę, przez którą widzimy świat. Język to tłumaczenie tego świata, pryzmat, przez który musimy spoj-

¹ Ciekawe studium dotyczące endogeniczności i egzogeniczności samych nazw etnicznych oraz tego, jak wpływają one na kształtowanie opozycji swój-obcy, zob. H. Popowska-Taborska *Językowe wykładniki opozycji swój-obcy w procesie tworzenia etnicznej tożsamości*, w: *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999, s. 53-63.

² Historię dyskusji na temat tego, czy Żydzi są narodem znaleźć można w: M. Rosman, *Jak pisać historię żydowską?*, przekł. i red. A. Jagodzińska, Wydawnictwo UW, Wrocław 2011, tu: rozdział I *Historiografia żydowska: kilka kwestii wstępnych*.

³ „Język jest dialektem z armią i flotą” (jid.)

⁴ Edward Sapir, *Język*, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 51.

rzyć, gdyż nie ma możliwości dostrzec cegokolwiek właśnie bez niego.”⁵ Na ile więc tworzenie nowej rzeczywistości w esperanto było zakorzenione w językowym i pozajęzykowym doświadczeniu jego twórcy? Innymi słowy, na ile patrzenie przez esperancką lornetkę, pokazywało to, jakim świat widział lub chciał widzieć Zamenhof?

Aby odpowiedzieć na te wszystkie pytania, proponuję przeanalizować zastosowane w jego tekstach esperanckich strategie onomastyczne, które dotyczą toponimów (nazw miejsc), etnonimów (nazw ludów i narodów) oraz konfesjonimów (nazw religii). Zaczę od przybliżenia czytelnikowi głównych faz ewolucji jego myśli związanej z koncepcją uniwersalnej religii i narodowości oraz omówię pokrótce teksty, które można uznać za jej kamienie milowe. Następnie zbadam, w jaki sposób pojęcie i sposoby określania religii, narodu i narodowości funkcjonowały w rosyjskich i esperanckich tekstach Zamenhofa, szczególną uwagę zwracając na zaproponowane przez niego nowe nazewnictwo. Teza, jaką chcę w tym tekście postawić, zakłada, że esperanto było elementem *sine qua non* projektowanej przez niego utopii i że tylko w nim mogła ona wyrazić się w pełni. Wszystkie te rozważania będą prowadzić również do pytania o wpływ, jaki na religijno-narodowe poszukiwania Zamenhofa wywarło jego doświadczenie żydowskości.

Ewolucja narodowo-religijnej myśli Zamenhofa jest tematem, który przywołać już w kilku pracach, choć nie został on jeszcze opracowany w sposób wyczerpujący. W tym studium przybliżę ją tylko skrótowo, tak, aby zasygnalizować jej główny kierunek oraz przedstawić niezbędny kontekst, w którym będziemy rozważać kwestie onomastyczne. Dlatego proponuję tu wyróżnienie trzech głównych faz rozwoju jego myśli: pierwszej – dotyczącej broszury *Hilelizm* (1901), drugiej – skupiającej się na *Dogmatach hilelizmu* (1906) oraz trzeciej – poświęconej dwóm ostatnim wcieleniom jego projektu *Homaranizm* (1913 i 1917) Czytelnika zainteresowanego dalszymi informacjami na ich temat i szerszym tłem, odsyłam do odpowiednich opracowań.⁶

Odstona pierwsza: *hilelizm* (1901)

W 1901 roku pod pseudonimem „Homo sum” Ludwik Zamenhof wydał *Gillelizm. Projekt rieszienija jewrejskago woprosa* (dalej jako: *Hilelizm*)⁷. Zasadniczo bro-

⁵ W. Żelazny *Etniczność. Ład – konflikt – sprawiedliwość*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 134.

⁶ A. Künzli *L.L. Zamenhof (1859-1917). Esperanto, Hillelismus (Homaranismus) und die „jüdische Frage” in Ost- und Westeuropa*, Harrassowitz, Wiesbaden 2010; A. Korjenkov *La vivo, verkoj kaj ideoj de d-ro L.L. Zamenhof*, Kaliningrado 2009; W. Żelazny *Ludwik Zamenhof – kosmopolita swojego narodu*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2002 nr 204; K. Tempczyk *Od syjonizmu do homaranizmu. Rola tożsamości żydowskiej w działalności Ludwika Zamenhofa w świetle pism twórcy esperanta*, w: *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. 5, PAU, Kraków 2010, s. 231-246.

⁷ *Homo Sum [L.L. Zamenhof] Gillelizm. Projekt rieszienija jewrejskago woprosa*, Warszawa 1901. Aby nie mnożyć przypisów, cytaty z tego dzieła będę oznaczać

szura ta była pomyślana jako propozycja poprawy sytuacji Żydów i do Żydów była kierowana, a ściślej do rosyjskojęzycznej inteligencji żydowskiej⁸. Jak wspomniałam we wstępie, stanowi ona próbę rozwiązania „kwestii żydowskiej”, a jednocześnie reformy judaizmu. Za istotę tej kwestii Zamenhof uznał „niezdolność Żydów do historycznej śmierci”, przez co rozumiał – myśląc w biologicznych kategoriach XIX-wiecznego rozumienia pojęcia asymilacji – niezdolność do „wchłaniania” się Żydów w inne narody [H, s. 24].

Główna tego przeszkoda, a co za tym idzie – przaprzyczyna „kwestii żydowskiej” kryła się jego zdaniem w „nacionalno-separatystycznym duchu religii” żydowskiej [H, s. 17]. Dlatego też odpowiednia reforma religii miała według Zamenhofa automatycznie tę kwestię rozwiązać. Za taką reformę uważał opracowany przez siebie hilelizm, którego nazwę zapożyczył od imienia Hilela, rabiego żyjącego na przełomie er, który – w przeciwieństwie do współczesnego mu rabiego Szamaja, skupiającego się na literze prawa – podkreślał jego duchową stronę, sprowadzając wszystkie przykazania do jednego: „Postępuj z innymi tak, jak chciałbyś, żeby oni postępowali z tobą”. Ta myśl etyczna zainspirowała Zamenhofa do stworzenia religii hilelistycznej, która w wersji z 1901 bardziej była jeszcze próbą utworzenia reformowanego skrzydła w judaizmie niż jakąkolwiek inną, nową religią. Miała być ona miejscem ucieczki, „moralnego schronienia dla wszystkich tych, których nieszczęsna kwestia żydowska pozbawiła wszelakiego gruntu pod nogami” [H, s. 33]. Zamenhof nie mógł się zdecydować jak daleko od judaizmu może odejść, by nie stracić spodziewanego poparcia mas żydowskich. Dlatego uznał, że jego projekt musi nosić „żydowską suknię”, tzn. zachować część „zewnątrznej” żydowskiej obrzędowości religijnej [H, s. 46].

Choć w *Hilelizmie* Zamenhof neguje istnienie narodu żydowskiego, pisząc, że teraz „po narodowości żydowskiej [...], dawno już nie pozostał nawet ślad” [H, s. 30], to jednak nie rozstrzyga kwestii narodowości Żydów w sposób jednoznaczny. Tu należy podkreślić, że studium to jest pełne ideologicznych, a czasami i logicznych, niekonsekwencji oraz sprzeczności. Po części to one zmusiły Zamenhofa do rewizji swoich poglądów i opracowania kolejnych, bardziej spójnych i przejrzystych wersji tego projektu. Niekonsekwencja w dyskusji nad narodem żydowskim i w sposobach określenia, czym są Żydzi objawia się w roztrząsaniu przez Zamenhofa kwestii statusu narodowości i religii hilelistów. Píše on o nich następująco: „Aby ustrzec się pokusy narzucania się narodom, które nie chcą uważać nas za swoich braci, powinniśmy nadal nazywać siebie o s o b n y m n a r o d e m, n a r o d e m ż y d o w s k i m” – co stoi w otwartej sprzeczności z jego wcześniej przywo-

w tekście głównym skrótownym odniesieniem do źródła, np. [H, s. 23], gdzie H będzie odnosić się do tytułu (*Hilelizm*), a 23 będzie oznaczać numer strony w oryginalnej wersji rosyjskiej. Wszystkie zamieszczone tu cytaty z tego dzieła są w przekładzie Aleksandry Kaziń.

⁸ Zamenhof opracował ją również w krótszej wersji jako *Odezwę do inteligencji żydowskiej* (po rosyjsku) około 1901 roku.

łanym stwierdzeniem. Zamenhof objaśnia, dlaczego hilelista nadal ma nazywać się Żydem:

Jeśli zatem spytać hilelistę, jaka jest jego narodowość, nie powinien odpowiedzieć „jestem Rosjaninem, Niemcem” itp., ponieważ byłby to fałsz, byłoby to haniebne narzucanie się cudzej rodzinie, która uznać go za swego nie zamierza. Nie powinien powiedzieć „jestem hilelistą”, gdyż nauczyłoby go to traktować siebie jak coś odrębnego, stojącego *poza* żydostwem i prędzej czy później skłoniłoby go, by zupełnie oddzielić się od tych ciemnych mas swoich braci, którzy niebezpiecznie powołują się na wspólne z nim pochodzenie, którzy wraz z nim cierpieli tysiące lat i powinni zawsze mieć w nim swego naturalnego opiekuna. Powinien powiedzieć „jestem Żydem”. I tylko wtedy, gdy padnie pytanie, do jakiej grupy żydowskiej się zalicza, odpowie: „jestem hilelistą”. [H, s. 51-52]

Ten fragment pokazuje wyraźnie, że hileliści w zamyśle Zamenhofs mają uzyskać podobny status, co chasydzi, mitnagdzi czy inne „grupy żydowskie”. Jego hilelista, który będzie zreformowanym Żydem w sensie religijnym i narodowym, ma otwarcie się do swojego żydostwa przyznawać: „«Jestem Żydem!» powie z dumną samoświadomością hilelista, «Mam naród, do którego mogę zaliczyć siebie z pełną świadomością, bez żadnego naciągania i sofizmatów. Mam religię, której nie potrzebuję się wstydzić»” [H, s. 74].

Co ciekawe, podobnie jak grupowa tożsamość Żydów, którzy dołączają do zwolenników hilelizmu, zmieni się na hilelistyczną (lub ściślej: żydowsko-hilelistyczną), zmianie ulegną również imiona własne nadawane członkom tej grupy. Zamenhof nie precyzuje, jak dokładnie miałyby one brzmieć być, zaznacza jedynie, że nie będą to ani imiona „wykoślawione, żargonowe” (czyli tradycyjne żydowskie), ani zapożyczone „od świętych cudzego kościoła” (imiona używane przez społeczność chrześcijańską, często przybierane przez Żydów akulturujących się) [H, s. 74]. W opisanym przeze mnie procesie akulturacji warszawskich Żydów, wykazałam, że zmiana imienia, a czasami i nazwiska, była jednym z trzech kluczowych elementów (obok zmiany wyglądu i języka) transformacji kulturowej integrujących się Żydów. Jako że niektóre typy imion i nazwisk – w tym również żydowskie – sugerują przynależność osób je noszących do określonych grup narodowych, etnicznych czy religijnych, stąd ich zmiana jest sygnałem przemian tożsamościowych.⁹ Jednocześnie ze wszystkich przekształceń kulturowych zmiana imienia ma zawsze charakter najbardziej osobisty, ponieważ imię jest również elementem samoświadomości danej osoby. Wiara w realną zmianę sytuacji społecznej czy kulturowej spowodowanej przybraniem nowego imienia jest związana z kreacyjną (magiczną) funkcją języka, czyli przypomnijmy – wiarą w to, że nazwy są naturalną częścią nazywanych rzeczy oraz że na rzeczywistość można wpływać za pomocą słów. Dobrze oddaje to starożytna zasada *nomen est omen*. Zarówno w przy-

⁹ Więcej na temat zmiany imion i nazwisk w procesie akulturacji Żydów, zob. Jagodzińska, *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2008, s. 203-253.

padku Żydów integrujących się w XIX wieku z poszczególnymi europejskimi narodami, jak i hilelistów, przybieranie nowych imion własnych miało sygnalizować zmianę wykładnika tożsamości indywidualnej. Znaczący w tym przypadku jest fakt, że dla hilelistów Zamenhof przewidział przybieranie imion nie tych używanych przez narody europejskie, lecz zupełnie nowych – „hilelistycznych”. W tradycji żydowskiej funkcjonowały dwa typy imion: *szem ha-kodesz*, czyli imiona (zazwyczaj hebrajskie) zarezerwowane dla sfery sacrum oraz *szem kinui* – imiona świeckie, którymi posługiwano się na co dzień.¹⁰ Nie wiemy, czy propozycja Zamenhofs dotyczyła tylko jednego z tych dwóch typów imion, czy też oba typy miałyby być zastąpione jednym, nowym imieniem. Brak bardziej szczegółowych informacji na ten temat uniemożliwia niestety dalszą analizę tej propozycji.

Zamenhof, snując wizję dotyczące przyszłego losu tejże grupy hilelistycznej, mnoży sprzeczności w rozumieniu tego kim są Żydzi i żydowski hileliści:

Przyszli hileliści będą mieli możliwość zaliczania się (jeśli tego zechcą) do r o z m a i t y c h narodów, jako że będą się rekrutować (w krajach, gdzie jest do dozwolone prawem) spośród *rozmaitych* narodów, a beznarodowy hilelizm nie zażąda od nikogo z nich wyrzeczenia się swej narodowości. Dzisiejsi hileliści jednak, wskutek takich a nie innych warunków historycznych pozbawieni wszelkiego narodowego gruntu, nie posiadający narodu własnego ani żadnej możliwości zlania się z innymi narodami, p o w i n n i s t w o r z y ć n a r ó d o s o b n y [podkr. moje. – A.J.]. Wprawdzie większość Żydów siłą tradycji utrzymuje jeszcze, że Żydzi dzisiaj także stanowią naród, lecz jest to, jak wykazaliśmy wcześniej, całkowicie błędne przekonanie. Ludzie rozsiani po całym świecie, nie mogący się ze sobą porozumieć, związani ze sobą tylko i wyłącznie wspólnością religii i przypuszczalną – znów na podstawie religii – wspólnością pochodzenia, nazywają siebie narodem żydowskim, lecz n a z y w a ć s i ę narodem nie znaczy jeszcze b y ć narodem. [H, s. 54]

Myślę, że powyższy fragment w zestawieniu z wcześniej przywołanymi wyrażeniami pokazuje niekonsekwencje i wewnętrzne sprzeczności pierwszego szkicu Zamenhofs w kwestii narodowo-religijnej. Dla naszych rozważań ważna jest jednak obserwacja, że zasadniczym etnonimem i konfesjonimem, którym operuje on określając zwolennika hilelizmu jest słowo „Żyd” (ros. *jewriej*), zaś „hilelista” czy „hilelistyczny” są traktowane jako epitety definiujące, które dookreślają kategorię główną. Pisząc o Żydach, Zamenhof posługuje się w języku rosyjskim słowem *nacjonalnost* (ros. narodowość) oraz *narod* (ros. lud, naród) – niezależnie od tego, czy ich za naród uważa czy nie. Choć tożsamość tych osób, które wybiorą hilelizm, będzie dalej tożsamością żydowską, to zostaje ona dookreślona, a właściwie przeddefiniowana, zarówno na poziomie grupy (grupa hilelistyczna), jak i w wymiarze indywidualnym (nowe hilelistyczne imię). Trawestując powiedzenie Zamenhofs, można powiedzieć, że była to żydowska tożsamość, która ubrana została w „hilelistyczną sukienkę”. Przypatrzmy się, jak rozwinie się ta kwestia w kolejnych wcieleniach jego projektu.

¹⁰ Więcej na temat żydowskich imion religijnych i powszednich: tamże, s. 221-226.

Odsłona druga: Dogmaty hilelizmu (1906)

Hilelizm nie przyniósł spodziewanych przez Zamenhofa rezultatów, ani w ogóle nie zwrócił na siebie większej uwagi żydowskiej inteligencji. Zainteresowała się nim za to *ochrana*, tajna carska policja, która po otrzymaniu donosu przedstawiła raport do Petersburga o założonej przez niego w Warszawie „sekcje hilelistów”. „Sekta” ta, o ile nie była wymysłem osoby składającej donos lub przekłamaniem, do jakiego mogło dojść w kontaktach z policją (Zamenhof pisał o planach stworzenia kręgu hilelistów, a nie o tym, że go faktycznie stworzył), ograniczała się zapewne do bardzo nielicznej grupy osób sympatyzujących z tymi ideami. Pomińmy, że projekt został zauważony przez *ochranę*, miał on niewielkie (lub wręcz żadne) przełożenie praktyczne¹¹.

Pięć lat po opublikowaniu *Hilelizmu* Ludwik Zamenhof postanowił wydać w Petersburgu *Dogmoj de hilelismo*¹² (dalej jako: *Dogmaty hilelizmu*), tym razem anonimowo, w dwujęzycznym, esperancko-rosyjskim, wydaniu. Różnic między obiema broszurami jest wiele, jednak można wskazać kilka zasadniczych, które decydują o zupełnie odmiennym charakterze projektu przedstawionego w *Dogmatach*. Na pierwszy plan wyłania się kwestia adresata, który nie jest już odbiorcą tylko żydowskim, co ma związek z faktem, że ten tekst nie stanowi już próby rozwiązania „kwestii żydowskiej”¹³. W zasadzie, poza wciąż utrzymaną nazwą „hilelizm”, z poprzednim projektem łączy go bardzo mało. W 1906 roku Zamenhof publikuje właściwie *credo* nowej uniwersalnej religii, którą kieruje ku uniwersalnemu odbiorcy, a w dodatku czyni to po części w języku, który uznaje za uniwersalny – w esperanto.

W dwunastu dogmatach definiuje hilelistę, precyzując jego stosunek do takich kwestii, jak kraj, ojczyzna, patriotyzm, zróżnicowanie etniczne, naród, nazwy własne krajów i ludów, język oraz bardziej szczegółowo – religia. Z tych wszystkich chciałabym się tu szczególnie skupić na aspekcie onomastycznym, który jest kluczowy dla naszych rozważań. Spójrzmy na fragment dogmatu piątego mówiący o ojczyźnie i sposobach jej określenia:

¹¹ Rosyjskie Państwowe Archiwum Historyczne (RGIA), zespół 821, inw. 8 (1989 r.), jedn. 561, k. 7-31; raport o donosie na k. 7. Za informację o tym dokumencie dziękuję Arturowi Markowskiemu.

¹² [L.L. Zamenhof] *Dogmoj de Hilelismo*, St.-Peterburgo 1906. Był to przedruk z rosyjsko-esperanckiego czasopisma „Ruslanda Esperantisto”, gdzie ukazał się na początku 1906 roku. Cytaty (z wersji esperanto w przekładzie własnym na język polski) będą dalej oznaczone w tekście głównym w sposób skrócony, np. [DH, s. 17], czyli *Dogmoj de Hilelismo*, s. 17.

¹³ Jedyne odniesienie w *Dogmatach* do pierwszego wcielenia tego projektu brzmi: „Główna idea hilelizmu narodziła się przed dziesięcioma laty, ale miała nieco inny charakter i była przeznaczona wtedy w szczególności dla jednej ludzkiej grupy, dla regulacji stosunków tej grupy z otaczającym ją światem.”, tamże s. 5.

Swoją ojczyzną [*patrujo*] nazywam to państwo, w którym się urodziłem, czy w którym na zawsze zamieszkałem. [...] Jeśli ta część ojczyzny, w której mieszkam, swoim charakterem geograficznym, czy swoimi obyczajami różni się zbyt od innych części, wtedy – aby uniknąć nieporozumienia – mogę na pytanie o moją ojczyznę osobno nazwać tę część państwa, w której mieszkam, lecz muszę ją wtedy określić jako swój ojczysty kraj, żeby było jasne, że uważam go nie za swoją wyłączną ojczyznę, lecz część swojej ojczyzny. Jednak ani swojej całej ojczyzny, ani jej poszczególnych części nie powinienem nazywać określeniem jakiegokolwiek plemienia, lecz powinienem ją określać tylko nazwą neutralnie-geograficzną, jak to zostało uczynione we wszystkich najnowszych państwach. Jednak jeśli moje państwo czy kraj nie ma jeszcze neutralnej nazwy, to zawsze powinienem – przynajmniej w rozmowie z hilelistami – nazywać swoje państwo i kraj określeniem hilelistycznym, na które składa się nazwa ich głównego miasta z dodatkiem końcówki „państwo” [regno] – dla całej ojczyzny oraz „kraj” – dla nazwy jej części [lando]. Przykłady. Svisujo, Belgujo, Austrujo, Kanado, Meksiko, Peruo; Peterburge gno, Parize gno; Algerio¹⁴, Varsovilando [zazn. AJ]” [HD, s. 17]

Jak widać w tym dogmacie, Zamenhof zwraca baczną uwagę na kwestię różniczenia pomiędzy ojczyzną-państwem, a tym, co można by nazwać małą lub lokalną ojczyzną. Bez wątpienia czerpał on tu z własnego doświadczenia białostockiego Żyda, wychowującego się w zróżnicowanym etnicznie, kulturowo i religijnie środowisku tego miasta. Po latach młodości spędzonych w Białymstoku, Zamenhof wraz rodzicami i rodzeństwem przyjechał do Królestwa i osiadł w Warszawie, wyjeżdżając na krótsze okresy w głąb Cesarstwa na studia lub za pracę. Problemy państwa zamieszkałego przez różne ludy i narody, w których Żydzi stanowili szczególną mniejszość, były mu więc dobrze znane i to one stanowiły inspirację do powstania wizji wspólnej religii. O kolejnej wersji swojego projektu napisał nawet w liście do swojego przyjaciela Émila Javala, francusko-żydowskiego esperantysty i – podobnie jak on sam – lekarza okulisty, że nadaje się tylko do państw zamieszkałych przez różne grupy etniczne¹⁵.

Życie w takim otoczeniu, które pod koniec XIX wieku zaczęło definiować się i organizować narodowo, wpłynęło na jego problem z samookreśleniem się według powszechnie przyjętych kategorii i skłoniło do poszukiwań innych kategorii, które mogłyby wyrazić jego doświadczenie. Takie kategorie stworzył w języku esperanto, posługując się określonymi, widocznymi w cytowanym fragmencie, strategiami onomastycznymi. Ich głównym celem było odnarodowienie tudzież odetnicznie nie nazw własnych państw oraz krajów i zmienienie ich na neutralne, jego zdaniem, nienacechowane określenia. Wzorem były dla niego nazwy nowopowstałych państw jak np. Kanada, które faktycznie nie pochodziły od nazw etnicznych. Należy zwrócić uwagę jednak, że Zamenhof mylnie ocenił niektóre z podanych przez siebie przykładów jako nazwy nieetniczne, np. słowo Meksyk rzeczywiście wywo-

¹⁴ Według klucza zaproponowanego przez Zamenhofa, powinna znaleźć się tu forma *Algerilando*, czyli Kraj Algierski. W kolejnym wydaniu Zamenhof poprawił tę pomyłkę.

¹⁵ List Zamenhofa do Émila Javala z 1 sierpnia 1906 – za A. Künzli *L. L. Zamenhof (1859-1917)*, s. 221.

dzi się od nazwy głównego miasta kraju, ale ta z kolei pochodzi od Méxicas – nazwy jednego z azteckich plemion, podobnie Belgia, której nazwę wyprowadza się od łacińskiej nazwy ludu celtycko-germańskiego Belgae¹⁶. Ten wybór przykładów, pomimo że dyskusyjny z punktu widzenia ich proveniencji, świetnie pokazuje, jak te pojęcia były rozumiane na przełomie XIX i XX wieku. W świetle tego ani Meksykanie, ani Belgowie nie byli postrzegani jako jedna grupa etniczna, choć ich nazwy mogły się rzeczywiście wywodzić od nazwy konkretnego ludu. Zamenhof nie uwzględnił jednak faktu, że przywołane przez niego nazwy „nieetniczne” były lub stały się de facto nazwami narodów, które zaczęły pełnić takie same funkcje, jak te pierwsze.

Interesująca jest jego strategia tworzenia nazw tych krajów, które uznał za powiązane z danym ludem i w konsekwencji próbował obejść. Idąc tokiem jego rozumowania przedstawionym powyżej, można powiedzieć, że Zamenhof mieszkał zarówno w Varsovilando (dosł. ‘kraju warszawskim’), jak i Peterburgregno (dosł. ‘państwie petersburskim’). Te wyrażenia zastąpiły mu odpowiednio nazwy Królestwa Polskiego i Cesarstwa Rosyjskiego, których użycia się wystrzegał ze względu zawarty w nich epitet „faworyzujący” tylko jedną spośród różnych grup etnicznych zamieszkujących te kraje. Takie „neutralne” toponimy miały dać początek równie „neutralnym” etnonimom. Popatrzmy jak w dogmacie ósmym rozstrzyga on kwestię narodowości hilelisty:

Swoim narodem [*nacio*] nazywam wszystkich ludzi, którzy zamieszkują moją ojczyznę niezależnie od ich pochodzenia, języka czy religii, ale do mojej nazwy narodowej [*nacia*] muszę zawsze dodawać słowo „hilelista”, aby pokazać, że zaliczam się do mojego narodu nie w sensie szowinistycznym. Grupę wszystkich ludzi, którzy mają to samo pochodzenie, co ja nazywam swoim plemieniem [*gento*]. W rozmowie z hilelistami muszę unikać mylących słów ‘naród’ [*nacio*] i ‘lud’ [*popolo*]. Zamiast nich powinienem zawsze używać precyzyjnych wyrażen hilelistycznych ‘regnanaro’ [ludność danego państwa] czy ‘landanaro’ [ludność danego kraju]. Jednak ani ludności mojego państwa, ani kraju nie mogę określać nazwą jakiegoś plemienia. Zawsze powinienem nazywać je – przynajmniej w rozmowie z hilelistami – neutralno-geograficzną nazwą mojego państwa czy kraju. Jeśli mój rozmówca życzy sobie wiedzieć nie tylko do jakiej grupy polityczno-geograficznej, ale też etnograficznej [powinno być: *etnicznej*, dop. mój – A.J.] należeć, wtedy oddzielnie określam mu moje plemię, język, religię, itd. P r z y k ł a d y: Sviso-Hilelisto, Peterburgregna Hilelisto, Varsovilanda Hilelisto” [HD, s. 23]

W ten sposób zamiast powiedzieć rosyjski czy polski Żyd, wystarczyło użyć następujących sformułowań odpowiednio: Peterburgregna Hilelisto czy Varsovilanda Hilelisto. To pozwalało wyrazić żydowską tożsamość bez konieczności używania obciążonego w XIX-wiecznym dyskursie słowa „Żyd”. Słowo to, jak wykazał Aleksander Żyga, funkcjonowało w tym okresie jako nazwa stereotypu Żyda

¹⁶ O etymologii nazwy Kanady – zob. H. Zins *Historia Kanady*, Ossolineum, Wrocław 1975; o plemieniu Méxicas – T. Łepkowski *Historia Meksyku*, PIW, Wrocław 1986, s. 54-64; o etymologii nazwy Belgii – hasło *Belgium* w: *Etymological dictionary online*, www.etymonline.com [dostęp: 13 maja 2011].

i próbowano je zastąpić neutralniejszymi określeniami, jaki „Izraelita”, „starozakonny”, „wyznania mojżeszowego”, itp.¹⁷. Zamenhof w tym względzie nie był wyjątkiem.

Zaproponowana przez Ludwika Zamenhofa „neutralna” onomastyka wzbudziła spore kontrowersje i sprzeciwy. Jak zauważa Andreas Künzli, w jednym z listów do Javala napisanych po ukazaniu się *Dogmatów* Zamenhof skarżył się, że najostrzejsze ataki przypuścili na nie esperantyści z Warszawy. Zaobserwował, że z powodów historycznych Polacy mierzą wszystko, co ich dotyczy inną miarą, niż to, co dotyczy innych. Przyjmują, że nazwa Rosji może być oparta na nazwie geograficznej, jednak sami kategorycznie odmawiają przyjęcia dla ziem polskich nazwy „Kraju Warszawskiego”¹⁸. Wydając taką opinię, Zamenhof albo nie był świadom, albo nie docenił znaczenia faktu, że w nadaniu „geograficznej” nazwy Królestwu Polskiemu ubiegły go o kilkadziesiąt lat władze carskie zamieniając ją stosowanym w administracji określeniem „Priwislanski kraj” czy „generał-gubernatorstwo warszawskie”. Zaproponowany przez niego „Kraj Warszawski” zbyt blisko był opresyjnej w swym charakterze carskiej nomenklatury, by polscy esperantyści mogli go zaakceptować.

Reakcja, z jaką spotkała się jego broszura, skłoniła do ponownego opracowania dzieła. Zaraz po pierwszych głosach krytycznych ogłosił *Aldono* (czyli *Dodatek*) do *Dogmatów hilelizmu*, w którym uściślał:

Aby uniknąć nieporozumień, uważamy za potrzebne przedstawić następujące wyjaśnienia:

1. Nazwa „hilelizm” jest tylko prowizoryczna. Przypuszczalnie zostanie ona zmieniona na nazwę „homaranizm”, która bardziej precyzyjnie wyraża naszą ideę („homarano” w języku esperanto oznacza „członka ludzkiej rodziny”).
2. Jeśli neutralno-geograficzne nazwy państw i narodów (zob. dogmat 5 i 8) okażą się niewygodne i nieprzejmne, można w początkowym okresie używać istniejących nazw narodowych, aż do czasu, kiedy to kongres hilelistów zadecyduje czy są one potrzebne czy nie.¹⁹

I rzeczywiście, tak jak napisał w punkcie pierwszym, jeszcze w tym samym roku przedrukował *Dogmaty hilelizmu*, wprowadzając pewne zmiany (np. usuwając przykłady nowej onomastyki) i nadając dziełu nowy tytuł *Homaranizm (Hilelizm)*, jako że poprzedni tytuł miał być zbyt „żydowski”, a przedmowa – „zbyt rosyjska” (od-

17 A. Żyga *Wymienne nazwy Żydów w piśmiennictwie polskim w latach 1794-1863 na tle głównych orientacji społeczno-politycznych i wyznaniowych żydostwa polskiego. Rekonesans*, w: *Literackie portrety Żydów*, red. E. Łoch, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.

18 List Zamenhofa do Émila Javala z 26 maja 1906 – za A. Künzli *L. L. Zamenhof (1859-1917)*, s. 219-220.

19 L.L. Zamenhof *Aldono*, w: L. L. Zamenhof *Originalaj verkaroj. Antaŭparoloj – gazetartikoloj – traktajoj – paroladoj – leteroj – poemoj*, zebr. i oprac. J. Dietterle, Leipzig 1929, s. 321-322.

woływał się w niej do Rosji jako do „ojczyzny pierwszych hilelistów”²⁰. Czym był tytułowy homaranizm?

Odsłona trzecia: *homaranizm*

To esperanckie słowo zostało zbudowane na podstawie rdzenia *homo* („człowiek”), do którego dodano kolejno odpowiednie sufiksy: najpierw oznaczający zbiorowość sufiks -ar tworząc słowo *homaro* (czyli „ludzkność”), następnie -an, sufiks oznaczający członka jakiejś grupy, co dało złożenie *homarano* („członek ludzkiej zbiorowości”), a w końcu przyrostek -ism, tworząc nazwę ideologii. Homaranizm zastąpił hilelizm, usuwając tym samym ostatni związek łączący ten nowy już zupełnie „neutralny” i „ogólnoludzki” projekt z jego pierwotną „żydowską” wersją. W 1913 roku Zamenhof opublikował jeszcze bardziej skróconą i dopracowaną wersję *Homaranizmu*, tym razem w Madrycie, w całości w esperanto i po raz pierwszy pod swoim nazwiskiem²¹. Zasadniczą zmianą była liczba „dogmatów”, która z dwunastu uległa skróceniu do dziesięciu. Podobnie jak w drugim, poprawionym wydaniu z 1906, także tu nie pojawiają się już kontrowersyjne przykłady „neutralnych” toponimów czy etnonimów. Dawny dogmat ósmy, prezentujący strategię onomastyczne Zamenhofa teraz – już jako dogmat czwarty – brzmi o wiele bardziej ugodowo:

Mam świadomość, że każde państwo i każda prowincja powinny nosić nazwę neutralno-geograficzną, nie nazwę jakiegoś ludu, języka czy religii. Nazwy takie, jakie noszą jeszcze liczne starego kraje, są główną przyczyną, dla której mieszkańcy o danym pochodzeniu uważają się za panów wobec mieszkańców innego pochodzenia. Do czasu, kiedy te kraje nie otrzymają neutralnych nazw, powinienem przynajmniej powinienem przynajmniej w rozmowach z osobami wyznającymi te same zasady, co ja [*mi aj samprincpanoj*] nazywać te kraje według ich stolic, z dodatkiem słów ‘państwo’, ‘prowincja’ itd.²²

Znana jest jeszcze jedna wersja *Homaranizmu* z 1917 roku, którą Zamenhof przygotowywał na pierwszy kongres homarański zaplanowany na sierpień owego roku. Kongres nie odbył się, ponieważ Zamenhof zmarł kilka miesięcy przed nim, a homaranizm (w przeciwieństwie do stosunkowo szeroko znanego i rozwijającego się esperantyzmu) nie miał na tyle dużego i energicznego grona zwolenników, którzy kontynuowaliby myśl swojego mistrza. Ostatni szkic *Homaranizmu* napisany w esperanto, nie ukazał się więc drukiem za jego życia. Rękopis zdołał on jeszcze przesłać przed śmiercią niemieckiemu esperantyście Ludwigowi Schiffowi. Porównując go z madrycką wersją z 1913, można zauważyć, że starania Zamenhofa zmierzały ku temu, by swój program uczynić jeszcze bardziej ogólnym i uniwersalnym. Jedną wartą odnotowania zmianą, która jest istotna dla naszych roz-

²⁰ List Zamenhofa do Alexandra Asnesa 20 lutego 1906 – za A. Künzli *L.L. Zamenhof (1859-1917)*, s. 221.

²¹ L.L. Zamenhof *Deklaracio pri Homaranismo*, Madrid 1913.

²² Tamże, s. 6-7.

ważać onomastycznych, jest wprowadzenie w tej ostatniej wersji nowego konfesonimu *liberkredano*, który można przełożyć jako „wolnowierzący”. W ten sposób Zamenhof zawęża semantycznie znaczenie wyrazu *homarano*, który z etno-konfesonimu, staje się jedynie etnonimem, a wcześniej w nim zawartą treść religijną wyraża teraz osobny wyraz *liberkredano*.

Przy rozważaniach dotyczących natury homaranizmu, należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Po atakach na *Dogmaty* Zamenhof wyjaśniał w liście do Javala, że homaranizm nie miał być nową religią, lecz „neutralnym mostem” łączącym ludzi różnych grup etnicznych²³. Według jego deklaracji – i to należy wyraźnie podkreślić – homaranizm nie miał zastąpić innych religii, lecz miał być jedynie czymś w rodzaju uniwersalnej nakładki na funkcjonujące systemy religijne, która umożliwiałaby pokojową koegzystencję i religijne braterstwo – podobnie jak esperanto, o czym wspomniałam wcześniej, miało być tylko językiem pomocniczym funkcjonującym obok, a nie zamiast języków narodowych. Przyjęcie zarówno homaranizmu, jak i esperanta, miało odbywać się na zasadzie opcyjności i dobrowolności. Problemem, którego implikacji Zamenhof jednak nie rozważył, była sytuacja, w której zarówno esperanto osiągnie status jedyne go językiem, a homaranizm – jedynej religii z wyboru i oba staną się dziedziczne, co zresztą on sam postulował.

Jak pokazała powyższa analiza, narodowo-religijne projekty Doktora Esperanto zostały napisane z punktu widzenia nie tylko doświadczenia mniejszości religijnej czy etnicznej, ale właśnie religijno-etnicznej, jaką byli Żydzi. Trudno ocenić, na ile sam Zamenhof był tego świadomy, ale powstrzymywał się od komentarza, a na ile sobie tej inspiracji nie uświadamiał. Spekulować można czy paralelność przednowoczesnej tożsamości żydowskiej i tożsamości hilelistycznej/homarańskiej (do 1917 r.) była jego celowym zabiegiem, czy jedynie produktem ubocznym wnoszenia w nowy język (esperanto) własnego obrazu świata zdefiniowanego wcześniej w innym języku. Zgodnie z tym, co pisał Hans-Georg Gadamer o doświadczeniu świata, które jest zapośredniczone przez język, Zamenhof mógł do swoich koncepcji narodowo-religijnych dojść właśnie poprzez pojęcia utrwalone w jego języku wyjściowym.²⁴

Szczegól ną rolę w wyrażaniu tej myśli narodowo-religijnej pełni esperanto, które w pewnym momencie Zamenhof zaczął przedkładać nad rosyjski, język swojej pierwotnej tożsamości kulturowej. Wybór ten nie był przypadkowy. Esperanto było nowym językiem, który nie miał historii (a więc nie był – w jego rozumieniu – obciążony negatywnymi konotacjami) i w którym chciał on arbitralnie organizo-

²³ List Zamenhofa do Émila Javala z 17 maja 1906 – za A. Künzli *L.L. Zamenhof (1859-1917)*, s. 221.

²⁴ H.-G. Gadamer *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przekł. i wst. B. Baran, PWN, Warszawa 2004, tu: *Język jako doświadczenie świata*, s. 590-613.

wać plan treści. Należy też pamiętać, że do pewnego okresu esperanto to nie tylko nowy język, ale też nowy krąg odbiorców, który według Zamenhofs już przez wybór języka był zdefiniowany ideologicznie. Przy rozważaniach dotyczących funkcji tego języka, na pierwszy plan wysuwa wiara w jego funkcję kreacyjną (magiczną), co szczególnie wyraźnie widać w przeanalizowanych tu strategiach onomastycznych. Dla Zamenhofs esperanto było narzędziem stworzenia nowej, lepszej, jego zdaniem, rzeczywistości. Po nieudanych próbach rozwiązania „kwestii żydowskiej” po rosyjsku, odkrył, że tylko w nim można w pełni wyrazić nową tożsamość homaranina. Jeśli przyjąć twierdzenie Wilhelma von Humboldta – „Język jest niejako zewnętrznym przejawem ducha narodów; ich język jest ich duchem, a ich duch – ich językiem; niepodobna przesadzić w tym pojmowaniu ich jako tożsamy”²⁵ – można stwierdzić, że esperanto miało być zarówno językiem, jak i narodowym duchem nowej społeczności homarańskiej. Ducha tej społeczności nie dało się w pełni wyrazić w języku innym niż międzynarodowy, czy mówiąc ściślej – *ponadnarodowy*. Jednak ani kreacyjna funkcja tego języka, ani zastosowane przez Zamenhofs strategie onomastyczne, nie zdołały zmienić rzeczywistości i z historycznej perspektywy pozostały tylko jej zaklinaniem.

Abstract

Agnieszka JAGODZIŃSKA
University of Wrocław

Enchanting the reality. Ludwik Zamenhof's linguistic visions of repairing the world

Ludwik Zamenhof (1859-1917) is known and remembered most of all as the “Doktoro Esperanto”, the creator of the artificial, transnational language of the same name. However, his attempts at creating a common basis for people from all over the world to meet, were not limited to the level of language but included also the sphere of religion and nationality. The article analyses Zamenhof's linguistic strategies, which were supposed to lead to abandoning of the ethnocentric manner of speaking and thinking about the world, and at the same time, to contribute to the creation of a new, “neutral” reality. It also shows that Esperanto was an element *sine qua non* of the utopia he projected. Moreover, the article discusses the possible influence that Zamenhof's experience of Jewishness had on his concepts of religion and nation.

²⁵ W. von Humboldt *O różnicach w budowie języków oraz ich wpływie na duchowy rozwój rodzaju ludzkiego*, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 65-66.

Tomasz MARKIEWKA

Literatura, rzeczywistość, interpretacja

Jacopo Belbo, bohater *Wahadła Foucaulta* Umberta Eco, w jednym z rozdziałów z politowaniem rozmyśla o ludziach, którzy są skłonni wierzyć we wszelakiego rodzaju teorie spiskowe na temat tajnych zakonów, przechowujących jakoby jakąś pradawną wiedzę. Nachodzi go jednak samokrytyczna refleksja i pisze w swoim pamiętniku:

Zastanawiam się, kim jesteśmy my. My, którzy uważamy Hamleta za kogoś bardziej rzeczywistego niż nasz dozorca. Czy mam prawo ich osądzić, ja, który krąży po świecie, szukając madame Bovary, by urządzić jej scenę?¹

Belbo drwi sobie z miłośników tajnych spisków, ponieważ według niego zupełnie pomieszały oni rzeczywistość z fikcją. Na coś innego zaś, jeśli nie na kpinę i politowanie, zasługuje człowiek, który nie odróżnia tego, co realne, od tego, co zmyślane? Bohater powieści Eco uzmysławia sobie jednak szybko, że wszystko to nie jest takie proste i nawet ci, którzy uważają się za najbardziej światłych przedstawicieli rozumu, mają kłopoty z oddzieleniem rzeczywistości od ułudy. Nam z kolei rozmyślanie Belba powinno uświadomić niezwykle ważną wagę czegoś, co pozwolę sobie nazwać „problemem rzeczywistości”. O jego istotności od dawna wiedzą filozofowie, którzy co najmniej od czasów Platona starają się za zasłoną rzeczywistości pozornej (takiej, w którą wierzą ludzie pozbawieni prawdziwej mądrości), odnaleźć rzeczywistość prawdziwą (dostępną wybranym). Belbo, obnażając swoją „chorobę”, która polega na pomieszaniu rzeczywistości z fikcją, wpisuje się w długowieczną tradycję tego rodzaju demaskacji. Według Bruno Latoura tendencja do identyfikowania i krytykowania fałszywych rzeczywistości ze szczególną siłą obja-

¹ U. Eco *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 2007, s. 367.

wiła się w epoce nowoczesnej, kiedy to filozofowie co chwila ogłaszali, że coś, co wydawało się prawdziwe, jest zwykłym przesądem, konstrukcją umysłu lub kultury. Joseph Mitterer dodałby z pewnością, że to pragnienie oddzielania rzeczywistości prawdziwej od tej, która tylko taką udaje, jest tak naprawdę częścią szerszej tradycji, która ciągnie się przez całą historię filozofii. Niemiecki myśliciel twierdzi, że filozofowie od zawsze przejawiają chęci do tego, aby dzielić świat na dwie nieprzystające do siebie części. Inaczej mówiąc, lubią oni postrzegać świat za pomocą dualistycznych schematów².

Nie o ogólnym problemie dualistycznego pojmowania rzeczywistości chcę jednak pisać, lecz o skonkretyzowanej wersji tego zagadnienia, czyli o związku między literaturą (światem fikcji) i tak zwanym światem rzeczywistym (takim, w którym na co dzień się poruszamy). O tym, że kwestia literatury ściśle łączy się z ontologiczno-epistemologicznymi debatami na temat rzeczywistości, przypomniał nam nie tak dawno temu Michał Paweł Markowski w swojej książce *Życie na miarę literatury*. Słusznie zauważa Markowski, że w kulturze zachodniej istnieje silna tradycja, której przedstawiciele próbują odciąć literaturę od świata. Starają się oni uczynić z dzieła literackiego byt autonomiczny, który nie ma nic wspólnego ze zgiełkiem codzienności. Mówiąc inaczej, tym, czego pragną przedstawiciele tego nurtu (m.in. Immanuel Kant, Novalis, Stéphane Mallarmé), jest „odcięcie języka od rzeczywistości i staranne podkreślanie niewspółmierności obu porządków”³. Oczywiście, najpełniej te dążenia objawiały się zawsze w stosunku do poezji, to jej język przeciwstawiano najczęściej językowi, którym posługujemy się w „prawdziwym świecie”. Tak naprawdę jednak tendencja do oddzielania literatury (lub różnych jej aspektów – jak język) od świata nie dość, że nie dotyczy tylko poezji, to przejawia się na najróżniejsze sposoby i występuje u przedstawicieli wielu, czasem znacząco odmiennych, nurtów. Sądzę, że zawsze wtedy, gdy ktoś chce przekonywać o ontologicznej inności dzieła sztuki wobec bytów innego rodzaju (np. Roman Ingarden) lub o odrębności języka fikcyjnego wobec języka potocznego i języka pojęciowego (np. John Searle), lub o odmienności ontologicznej struktury fikcji (H. Neri-Castaneda), lub o potrzebie stosowania w odniesieniu do literatury swoistych procedur interpretacyjnych (np. Eric Hirsch)⁴ itd., to za tego ro-

² Zob. J. Mitterer *Tamta strona filozofii: przeciwko dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1996.

³ M.P. Markowski, *Życie na miarę literatury*, Homini, Kraków 2009, s. 33. Markowski słusznie krytykuje opozycję: życie (a więc także rzeczywistość) – literatura. Jednakże od razu tworzy on inną opozycję: życie – egzystencja, która wydaje mi się również nie do końca uzasadniona, ale to już inna kwestia. Zob. też uwagi Markowskiego wygłoszone podczas dyskusji na konferencji o *French Theory*. *Dyskusja – Wokół French Theory*, w: *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

⁴ Zob. np. R. Ingarden *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960; J.R. Searle *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 2; H. Neri-Castañeda *O zasadniczych związkach między*

dzaju wysiłkami kryje się założenie, że literatura jest czymś odrębnym od rzeczywistości, od prawdziwego świata, od życia, od codzienności. Słowem, że literatura jest czymś, co wymaga od nas specjalnego potraktowania. Kiedy bowiem rozmawiamy ze sprzedawcą w sklepie, uczestniczymy w realnym życiu, gdy natomiast czytamy *Hamleta*, udajemy się do innego świata, do świata fikcji i musimy dla niego wypracować odmienny język oraz odmienne sposoby postępowania.

Zacznę od wyraźnego podkreślenia (w celu uniknięcia możliwych nieporozumień), że wyżej wymienieni badacze oddzielali tak pieczołowicie fikcję (literaturę) od rzeczywistości oczywiście nie po to, aby niczym platonicy potępić tę pierwszą, ale raczej w celu usprawiedliwienia konieczności zastosowania specjalnych metod wobec świata fikcji. Choć więc posługiwali się oni często tymi samymi dualistycznymi schematami oraz pojęciami, co myśliciele, o których piszą Latour oraz Mitterer (dlatego warto zaznaczyć to podobieństwo gestów), to zazwyczaj robili to w zupełnie innych celach. Do tego wątku jeszcze powrócę. Na razie zwróćmy przede wszystkim uwagę na to, że wspomniany dualizm (rzeczywistość rzeczywistego świata – rzeczywistość fikcji⁵) opiera się na dosyć prostym rozumieniu tego, czym jest rzeczywistość. W potocznym rozumieniu czymś rzeczywistym jest to, co widzimy, co słyszymy, czego można dotknąć. Dlatego też realny jest nasz sprzedawca a nierealny jest Hamlet. To założenie zdaje się przyjmować z góry większość badaczy zajmujących się fikcyjnymi światami lub dyskursami. Na przykład Neri-Castañeda we wspomnianym już artykule *O zasadniczych związkach między fikcją i rzeczywistością* z góry zakłada, że literatura bytuje w innej ontologicznej rzeczywistości, a jedynym problemem pozostaje opisanie „ontologicznego statusu” tejże, odróżnienie „prawd fikcyjnych” od „prawd opartych na faktach” oraz opracowanie „teorii ontologicznej prawdy fikcyjnej”⁶.

Gdyby jednak przyjąć trochę inne rozumienie rzeczywistości, takie, które sugeruje na przykład Latour (warto zastanowić się nad jego uwagami pod adresem przedstawicieli socjologii krytycznej wyrażonymi w *Splatając na nowo to, co społeczne*), według którego realne jest przede wszystkim to, co nami powoduje, co wpływa na nasze czyny, to wtedy literatura nagle okaże się być nie czymś obok rzeczywistości lub poza nią, ale integralną jej częścią⁷. Najdobitniejszym tego przykładem jest właśnie Jacopo Belbo, który nagle zdaje sobie sprawę, że takie posta-

fikcją i rzeczywistością. *Badania z zakresu ontologii całościowego doświadczenia*, w: *Ontologia fikcji*, red. J. Paśniczek, Wydawnictwo UMCS, Warszawa–Lublin 1991; E. Hirsch *Interpretacja obiektywna*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 3.

⁵ Celowo używam takich paradoksalnych nazw, ponieważ, jak sądzę, nasze myślenie o tych kwestiach wikała się nieuchronnie w wiele paradoksów. Nie ma miejsca na to, aby szerzej o tym się rozpisywać w tym tekście, niech więc świadomość tych paradoksów pozostanie przynajmniej w stosowanym przeze mnie nazewnictwie.

⁶ H. Neri-Castañeda *O zasadniczych związkach...*, s. 104-106.

⁷ Zob. B. Latour *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

cie jak Hamlet czy madame Bovary miały na niego większy wpływ niż jego dozorca. Wydają mu się one bardziej rzeczywiste, ponieważ to o nich rozmyślał, z nimi polemizował, na nich się wściekał, nimi się inspirował – to one oddziaływały na jego życie. Przy takim podejściu miarą przynależności do naszej codziennej rzeczywistości nie są fizyczne właściwości obiektów, ale to, jaką rolę pełnią one w naszym życiu. Jest to tym samym odejście od nazbyt pochopnie przyjmowanej tezy, że rzeczywiste jest tylko to, co podpada pod jurysdykcję nauk przyrodniczych.

Nie chodzi o to, aby udowadniać absurdalną tezę, że nie ma żadnej różnicy między sprzedawcą, którego codziennie spotykam w sklepie, a Hamletem. Różnice są, rzecz jasna, ogromne (np. sprzedawca, w przeciwieństwie do Hamleta, jest żywym człowiekiem). Rzecz w tym, aby nazbyt pochopnie nie wciskać bohatera Szekspira (razem z całą literaturą) w zupełnie odrębny, oderwany od naszego, świat. To samo doświadczenie, które uczy nas, że inne są nasze relacje i obowiązki względem sprzedawcy, a inne względem Hamleta, mówi nam też o tym, że z tym drugim obcujemy nie w jakiejś innej rzeczywistości, ale w tej samej, którą zamieszkują dozorca oraz sprzedawcy. Należy tu odróżnić od siebie dwie tezy, które łatwo ze sobą pomylić. Pierwsza, z którą chyba każdy się zgadza, mówi o tym, że istnieją niewątpliwe różnice między Hamletem a sprzedawcą mieszkającym naprzeciwko mnie albo między wydarzeniami opisanymi w *Makbecie*, a tym, co zdarzyło się w 1410 roku pod Grunwaldem. Druga teza natomiast, ta z którą polemizuję (idąc zresztą tropem takich badaczy, jak np. Richard Rorty, Stanley Fish⁸ czy wspomniani Markowski i Latour), mówi, że zarówno Hamlet, jak i cała literatura bytuje w jakimś innym ontologicznym królestwie, które jest w jakiś sposób poza obrębem naszej rzeczywistości, a jego granic trzeba strzec za pomocą teoretyczno-filozoficznych narzędzi. Badacze tacy jak Neri-Castañeda czy Searle zdają się zbyt łatwo przechodzić od tezy pierwszej, oczywistej, nad którą nie trzeba się zbytnio rozwodzić, do drugiej, która wymagałaby jakiegoś większego uzasadnienia (a tego zazwyczaj brak).

My, spadkobiercy nowoczesnego krytycyzmu (w rozumieniu Latoura⁹), w pierwszym odruchu chcielibyśmy wykorzystać pokaźny zasób teoretycznych rozważań na temat fikcji, metafory, *mimesis* itp., byleby tylko udowodnić, iż kiedy Belbo mówi, że Hamlet jest dla niego bardziej rzeczywisty od jego dozorca, to nie myśli

⁸ Jeśli chodzi o rozmyślanie Rorty'ego i Fisha na ten temat to zob. R. Rorty *Czy istnieje problem fikcjonalnego dyskursu*, w: tegoż *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972-1980*, przeł. Cz. Karkowski, przekład przejrzał A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998, s. 154-183; S. Fish *Z uszanowaniem od Autora; refleksje nad Austinem i Derridą*, przeł. K. Abriszewski, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka*, Universitas, Kraków 2007, s. 183-226.

⁹ Działalność krytyczna według Latoura polega na chęci oddzielenia tego, co prawdziwe, realne, rzeczywiste od tego, co tylko takie zdaje się być. Mówiąc jeszcze inaczej, działalność krytyczna polega na niszczeniu społecznych iluzji. Zob. np. B. Latour *An attempt at a „Compositionist Manifesto”*, „New Literary History” 2010 no. 3, s. 471-490.

Opinie

tak „na serio”, ponieważ żadna racjonalna osoba nie mogłaby na poważnie w taki sposób mieszać rzeczywistej rzeczywistości z rzeczywistością fikcyjną. Chcielibyśmy zatem podmienić indywidualny słownik Belba na specjalistyczny słownik teoretyczno-filozoficzny. Właśnie przed tym przestrzega Latour, gdy pisze:

Musimy przeciwstawić się idei, że gdzieś tam istnieje słownik, za pomocą którego wszystkie różnobarwne słowa aktorów [tych, którzy działają – dop. T.M.] mogą zostać przetłumaczone na kilka słów ze słownika socjologicznego. Czy będziemy mieli odwagę nie zastępować nieznanego wyrażenia [tj. takiego, które nie znajduje się w słowniku danej teorii] jakimś dobrze znanym?¹⁰

Oczywiście, Latour pisze to w odniesieniu do socjologów, ale jego uwagi (co sam często sugeruje) znajdują zastosowanie również w odniesieniu do wszelkich prób podmieniania wyrażen używanych przez samych działających (a więc wyrażen „obcych”, „nieznanych” dla danego słownika pojęciowego) na wyrażenia teoretyczne w celu wyjaśnienia, co naprawdę miała na myśli dana osoba, gdy wypowiadała swoje słowa.

Co dzieje się z naszym myśleniem o literaturze i jej relacji wobec rzeczywistości, gdy zaczynamy bardziej ufać słownikowi Belba (a robimy to coraz częściej), to znaczy, gdy zaczynamy bardziej ufać słownikowi, którym przecież sami na co dzień się posługujemy? Słownikowi, w którym literatura jest integralną częścią naszej rzeczywistości i może na nas oddziaływać, a nie jakimś zamkniętym królestwem, do którego opisanie potrzeba skomplikowanych pojęć. Na to, rzecz jasna, prostej odpowiedzi nie ma, zagadnienie jest bowiem zbyt skomplikowane, aby pochopnie wysuwać jakieś wnioski. Dlatego też chcę w tym tekście przyjrzeć się tylko pewnemu szczegółowi. Mianowicie temu, jak przyjęcie zarysowanej powyżej przeze mnie tezy, mogłoby wpłynąć na nasze myślenie o dyskusjach związanych z zagadnieniem interpretacji dzieła literackiego.

Sam problem interpretacji jest na tyle złożony, że pozwolę sobie dokonać niezbędnych uproszczeń. Ze zgiełku dyskusji na temat interpretacji, jakie toczyły się w drugiej połowie dwudziestego wieku, daje się, jak sędzę, wyodrębnić cztery podstawowe teorie czy też poglądy na temat interpretacji, a każde z nich można przypisać jednemu z czterech dwudziestowiecznych nurtów filozoficznych. Teorie te traktują tekst jako: (1) zagadkę (strukturalizm), (2) tajemnicę (poststrukturalizm), (3) pretekst (neopragmatyzm) lub też jako (4) zaproszenie do rozmowy (hermeneutyka).

Jako przykład, który pozwoli zobrazować te cztery podejścia, wybrałem fragment *Imienia róży* Umberto Eco. Pod koniec powieści Wilhelm z Baskerville wypowiada następujące słowa:

Porządek, jaki nasz umysł wymyśla sobie, jest niby sieć albo drabina, którą buduje się, by czegoś dosięgnąć. Ale potem trzeba drabinę odrzucić, gdyż dostrzega się, że choć słu-

¹⁰ B. Latour *Splatając na nowo to, co społeczne...*, s. 68.

żyła, była pozbawiona sensu. *Er muoz gelichesame die Leiter abwerfen, so Er an ir ufgestigen ist...* Czy tak się powiada?¹¹

Umberto Eco nawiązuje w tej wypowiedzi do słynnego cytatu Ludwiga Wittgensteina z *Traktatu logiczno-filozoficznego*¹². Jeśliby potraktować *Imię róży* jako zagadkę, należałoby założyć, że czytelnik dostaje do ręki fragment układanki, który z pewnością da się dopasować do reszty tekstu (pojmowanego przy takim podejściu jako coś w rodzaju spójnej łamigłówki). Zauważmy, że traktowanie tekstu jako zagadki wymaga przyjęcia założenia, że istnieje jakiś nadawca tejże zagadki (autor empiryczny bądź, bardziej już strukturalistycznie, jakieś formy autora wewnątrztekstowego), który jest gwarantem spójności tekstu. Jedyny bowiem sposób na zweryfikowanie, czy nasze rozwiązanie zagadki jest jednym z poprawnych (prawidłowych odpowiedzi jest zazwyczaj, rzecz jasna, więcej niż jedna), to „sprawdzenie domysłu z tekstem jako spójną całością”¹³. A zatem, przy takim podejściu, interpretacja przytoczonego fragmentu mogłaby wyglądać mniej więcej tak: Wilhelm, jak wiadomo, stara się rozwikłać zagadkę zbrodni dokonywanych w klasztorze, wykorzystując przy tym swoją wiedzę z dziedziny semiotyki i logiki. Jednakże pod koniec powieści okazuje się, że wiele jego rozumowań, choć były nienagane z formalnego punktu widzenia, okazało się nietrafnych i właśnie wtedy, gdy zdaje on sobie z tego sprawę, wypowiada cytowane słowa. Wittgenstein zdanie o drabinie, którą trzeba odrzucić, też umieścił na końcu swego dzieła (poświęconego w dużej mierze zagadnieniom z dziedziny logiki oraz semiotyki), sugerując najprawdopodobniej (co do tego nie ma zgody wśród badaczy dzieł niemieckiego filozofa) swoim czytelnikom, że wszelkie ustalenia, które poczynił na wcześniejszych stronach należy odrzucić¹⁴. Widać zatem paralełę między fabułą *Imienia róży* a poglądami niemieckiego filozofa – w obu wypadkach mamy do czynienia ze zwątpieniem w to, że logika oraz semiotyka są szczególnie uprzywilejowanym językiem do objaśniania świata oraz praw w nim rządzących. Kiedy więc czytelnik powieści Eco trafia na aluzję do Wittgensteina i potrafi ją odnieść do wydarzeń opisywanych w powieści, stanowi ona cenną pomoc w zinterpretowaniu całościowej wymowy dzieła.

¹¹ U. Eco *Imię róży*, s. 568.

¹² „Tezy moje wnoszą jasność przez to, że kto mnie rozumie, rozpozna je w końcu jako niedorzeczne; gdy przez nie – po nich – wydzie ponad nie. (Musi niejako odrzucić drabinę, uprzednio po niej się wspiawszy)” L. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 83.

¹³ U. Eco *Nadinterpretowanie tekstów*, w: tegoż *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008, s. 73.

¹⁴ Na temat takiej interpretacji owego fragmentu *Traktatu* zob. teksty w zbiorze *Wittgenstein – nowe spojrzenie*, red. A. Crary, R. Read, przeł. P. Dehnel [i in.], Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2009.

Jeśli natomiast potraktujemy tekst jako tajemnicę, interpretacja potoczy się inaczej. Czym różni się tajemnica od zagadki? Podstawowa różnica polega na tym, że w tej pierwszej jest coś, co wymyka się narzędziom rozumu, coś, czego nie można za ich pomocą opanować. Tajemnica jest więc też czymś bardziej nieuchwytnym od zagadki. O ile da się rozwikłać zagadkę, o tyle tajemnica ciągle pozostaje nieodgadniona, a jej rozwiązanie wciąż nam umyka (ciekawie o wciąż umykającym rozwiązaniu tajemnicy pisze Eco¹⁵ – przy czym nie wprowadza on rozróżnienia na zagadkę i tajemnicę, które ja tu przyjmuję), ponieważ nierzadko napotykamy przy próbie jej rozwiania na różnego rodzaju sprzeczności czy paradoksy. Gdyby potraktować *Imię róży* jako tajemnicę, można by dojść do wniosku, że aluzja do Wittgensteina sugeruje nam nie tylko, że wszystkie próby Wilhelma, aby okiełzać niekończący się korowód znaczeń spełzły na niczym, ale również, iż to samo czeka czytelnika w odniesieniu do powieści Eco. To znaczy, Wittgensteinowski fragment przypomina nam o tym, że pochodź znaczeń jest chaotyczny i nieskończony, a każda próba zatrzymania go w celu uchwycenia znaczenia (np. treści utworu) jest z góry skazana na niepowodzenie. Nie da się zatem nawiązania do Wittgensteina wpasować w jednorodną i skończoną całość utworu, ponieważ, jak sam analizowany fragment sugeruje, pogląd o „jednorodnej i skończonej całości” jest iluzją. Tym samym dzieło jednocześnie zachęca nas do wpasowania rozważanego fragmentu w całościowy sens dzieła, jak i podważa możliwość uchwycenia takiego sensu. Przy takim podejściu interpretacyjnym przyjmuje się, że sprzeczność ta kryje się w samym tekście, to znaczy, nie jest ona wynikiem arbitralnie narzuconych kontekstów czy metod (w tym punkcie traktowanie tekstu jako tajemnicy jest zbieżne z traktowaniem go jako zagadki). Jak pisze Barbara Johnson: „Dekonstrukcja tekstu nie następuje w wyniku przypadkowych wątpliwości czy arbitralnego zniszczenia, ale poprzez staranne wydobywanie sprzecznych znaczeń wewnątrz samego tekstu”¹⁶.

Interpretacja wychodząca z założenia, że tekst jest pretekstem (do różnych rozważań), mogłaby pójść w wielu kierunkach. Można by na przykład zacząć zastanawiać się nad tym, czy nawiązanie do Wittgensteina świadczy o tym, że Umberto Eco w *Imieniu róży* wdaje się w polemikę z własnymi poglądami, które wyrażał w tekstach o charakterze teoretycznym. Podobnego zabiegu – tyle, że wykorzystując do tego *Wahadło Foucaulta* – dokonał Richard Rorty¹⁷. Możliwe jest również wykorzystanie rozważanego fragmentu jako pretekstu do udowodnienia pewnej tezy teoretycznej. Na przykład takiej, że dzieła literackie daje się interpretować na kilka różnych sposobów. Można też spróbować powiązać ten fragment z dowolnym innym dziełem literackim lub teoretycznym, np. z *Krytyką czystego rozumu* i sprawdzić, co z tego połączenia wyjdzie. Kiedy traktujemy dzieło literackie jako pre-

¹⁵ U. Eco *Interpretacja i historia*, w: tamże, s. 28-50.

¹⁶ B. Johnson *Różnica krytyczna*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria Gdańsk 2000, s. 266.

¹⁷ R. Rorty *Kariera pragmatysty*, w: tegoż *Konsekwencje pragmatyzmu*, s. 101-123.

tekst, znika strukturalistyczne założenie, według którego dane fragmenty *Imienia róży* w sposób naturalny łączą się z innymi fragmentami tej samej powieści, natomiast z fragmentami innych tekstów mogą łączyć się tylko wtedy, gdy są ku temu wyraźne powody (np. gdy napotykamy w *Imieniu róży* aluzję do innego dzieła). Gdy rozumiemy dzieło jako pretekst, tekst oraz jego autor przestają dyktować warunki, jak należy z nim postępować.

Kiedy z kolei sądzimy, że każdy tekst literacki jest zaproszeniem do rozmowy (jak na przykład uważał Hans-Georg Gadamer), to głównym naszym celem będzie próba stopienia horyzontów (własnego i tekstu), tak aby przez pryzmat własnej sytuacji dziejowej dojść do rozumienia danego fragmentu. Jaki dokładnie będzie tego wynik, to zależy w dużej mierze od osoby (od jej zaplecza kulturowego), która w ten dialog z tekstem wejdzie, jednakże za każdym razem celem jest nawiązanie nici porozumienia (choćaby kruchej) z sensem danego dzieła. Przy czym istnieje tutaj założenie, że przynajmniej do pewnego stopnia sensy te są niezależne od czytelnika (w innym wypadku rozmowa zamieniłaby się w monolog). Sam tekst ma tu więc coś do powiedzenia. „Pierwszą rzeczą, od jakiej rozumienie się zaczyna, jest [...] fakt, że coś do nas przemawia”¹⁸.

Po tym krótkim przeglądzie różnych możliwych podejść do zagadnienia interpretacji tekstu pora postawić tezę, do której te rozważania mnie prowadziły. Brzmi ona tak: Nie ma żadnej ontologicznej ani epistemologicznej racji, która przemawiałaby za tym, że któreś z tych czterech podejść jest właściwsze, bardziej prawomocne. Nie ma sensu mówić (jak robili to niektórzy strukturaliści), że twierdzenie, iż tekst jest spójną znaczeniową całością, jest czymś naturalnym, to jest, opiera się na jakichś esencjalnych właściwościach samego tekstu, natomiast mówienie o jego niespójności jest wynikiem zastosowania jakiegoś modnego ostatnimi czasy podejścia filozoficznego. Tak samo nie ma jednakże większych powodów, aby twierdzić (co robili z kolei niektórzy dekonstrukcyjniści), że dzieło literackie jest z natury swojej siedliskiem sprzecznych ze sobą znaczeń. Byłoby to popełnieniem strukturalistycznego błędu, tylko że niejako od drugiej strony¹⁹. Równie bezpodstawne są neopragmatystyczne twierdzenia o tym, że nie ma w ogóle czegoś takiego jak jednorodne sensy lub wewnętrzne sprzeczności, a wszystko sprowadza się tylko do konstruowania znaczeń przez czytelnika lub jakąś wspólnotę. Mówiąc inaczej, każde z przedstawionych powyżej stanowisk interpretacyjnych jest słuszne, jeśli tylko wyrzeka się swoich totalistycznych dążeń i uznaje, że jest jednym z kilku pełnoprawnych podejść do tekstu.

¹⁸ H-G. Gadamer *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 284.

¹⁹ Rację ma Michał Paweł Markowski, gdy stwierdza, że różnica między strukturalistami a dekonstrukcjonistami polega przede wszystkim na tym, że ci pierwsi uważają, że „mechanizmy retoryczne umożliwiają scalenie wielu różnych słów w sensowny artefakt”, a ci drudzy z kolei twierdzą, iż „mechanizmy retoryczne uniemożliwiają scalenie wielu różnych słów w sensowny artefakt” (M.P. Markowski *Efekt inskrypcji: Jacques Derrida i literatura*, Universitas, Kraków 2003, s. 400).

Wypada teraz wytłumaczyć, dlaczego sędzę, że powyższa teza jest wynikiem odrzucenia założenia o dającej się jakkolwiek filozoficznie opisać odrębności między rzeczywistością a literaturą. Otóż twierdzę, że tylko wtedy, gdy uznamy, że literatura jest czymś, co wykracza poza codzienną rzeczywistość, czymś, co z filozoficznego punktu widzenia rządzi się swoimi zupełnie odrębnymi prawami, może nam przyjść do głowy pomysł, aby starać się wypracować najślusznieszy sposób obchodzenia się z tą fikcyjną rzeczywistością. Sam fakt, że do interpretacji tekstu literackiego można podchodzić na cztery powyższe sposoby (a także na wiele innych, które trzeba by uwzględnić, gdybyśmy zaczęli przyglądać się tej kwestii dokładniej) jest oczywisty. Spór toczy się natomiast o to, czy któryś z tych sposobów jest w jakiś dający się uzasadnić sposób właściwszy z teoretyczno-filozoficznego punktu widzenia. Sądzę, że jeśli dojdziemy do wniosku, iż literatura jest czymś, co istnieje całym sobą w naszej rzeczywistości, to sam fakt, że wypracowaliśmy i stosujemy w tej „naszej rzeczywistości” odmienne sposoby obchodzenia się z dziełami literackimi, powinien wystarczyć za dowód, że wszystkie one są równie uprawnione. Uzasadnienie jest zatem czysto empiryczne – skoro z powodzeniem stosujemy te różne możliwości odczytywania tekstów, nie ma żadnego powodu, aby zacząć je wartościować według kryterium teoretycznej zasadności. Skoro potrafię otworzyć drzwi na cztery różne sposoby, to czy jest sens zastanawiać się nad tym, który z nich jest teoretycznie bardziej uzasadniony? Czy jest sens dyskwalifikować pewne sposoby otwierania drzwi jako niezgodne z ich istotą albo z regułami świata, w którym one istnieją? Mogę odrzucić niektóre ze sposobów otwierania drzwi ze względów etycznych („Nie powinno się wyważać drzwi”), praktycznych („O wiele łatwiej będzie je otworzyć przy pomocy klamki”) bądź osobistych („Nie będę wyważał własnych drzwi”), ale nie z teoretycznych. Dlaczego z literaturą miałyby być inaczej? Czy porównywanie jej do tak przyziemnej czynności jak otwieranie drzwi ubliża jej, czy może raczej nobilituje, ponieważ pokazuje, że jest ona integralnym składnikiem naszej rzeczywistości oraz naszego życia? Tylko przy założeniu, że literatura bytuje w innym świecie, że jest składnikiem innego ontologicznego królestwa, może pojawić się myśl, iż pewne stosowane przez nas narzędzia pozwalają sobie z tym „innym światem” radzić lepiej (np. narzędzia strukturalistyczne), a inne są zupełnie niestosowne (np. narzędzia dekonstruktywistyczne) i mogą być co najwyżej wykorzystane do prywatnego użytku.

Oczywiście, możliwe jest, że lokalnie ustalimy sobie, iż w danym wypadku interesuje nas takie a nie inne podejście do tekstu. Ktoś może na przykład powiedzieć: „Na tych zajęciach potraktujmy dzieła literackie jako zagadki, nie będziemy sobie natomiast zaprzętać głowy faktem, że mogą one być także pretekstami”. Taką taktykę najczęściej stosuje się na przykład na lekcjach w szkole lub na zajęciach ze studentami. A i tam często traktuje się jakieś dzieło jako pretekst. Nie ma w takim wypadku sensu twierdzić, że dopóki traktowaliśmy tekst jako zagadkę, to stosowaliśmy wobec „rzeczywistości fikcyjnej” odpowiednie narzędzia, a teraz gdy chwilowo traktujemy go jako pretekst, to robimy coś, co może w „naszej rzeczywistości” jest normalne (bo zmiana tematu lub zmiana podejścia do niego jest czymś

zwyczajnym w codziennym życiu), ale w odniesieniu do „świata fikcji” jest trochę nie na miejscu. Należy odróżnić fakt, że w pewnych wspólnotach wypracowaliśmy odpowiednie sposoby postępowania z dziełem literackim od roszczenia, że te sposoby są w jakiś teoretyczno-filozoficzny sposób bardziej uzasadnione od innych.

Jednym z powodów, dlaczego tak długo zaprzętały badaczy literatury myśli o znalezieniu odpowiedniej metody postępowania z tekstem literackim, był bez wątpienia przykład nauk przyrodniczych, które w mniemaniu humanistów posługują się niezwykle ścisłą metodologią. Ale jak pokazują prace badaczy spod znaku tzw. etnografii laboratorium, metodologia nauk przyrodniczych wcale nie jest taka precyzyjna²⁰. Chodzi w tych naukach raczej o wypróbowanie każdego możliwego sposobu, który pozwoliłby rozwiązać zadany problem. Nauki przyrodnicze tym się różnią od literatury, że wyznacznikiem tego, czy badacz obrał właściwy sposób postępowania jest to, jak reaguje na jego posunięcia badany obiekt. Badacz musi się z nim „dogadać”, jeśli chce osiągnąć sukces i to, jak ów obiekt „odpowiada” na próby osiągnięcia „porozumienia” z nim jest miarą sukcesu naukowca²¹. W literaturoznawstwie natomiast tekst nie zbuntuje się przeciwko badaczowi, choćby ten zinterpretowałby go w najbardziej szalony sposób. Samo dzieło nie stawia bowiem oporu, opór mogą stawiać ludzie, którym dana interpretacja się nie podoba. Stąd też pewnie biorą się różne pomysły, aby z góry, przy pomocy teorii, wyeliminować pewne odczytania. Sam fakt sprzeciwiania się interpretacjom, które uznajemy za nietrafione, jest jak najbardziej naturalny i słuszny. Gdy jednak próbujemy odgórnie, za pomocą teoretycznego uzasadnienia, wskazać „słuszne” metody interpretacji, zaczynamy niezdarnie naśladować nauki przyrodnicze, które wypracowały sobie co prawda pewne metody działania (nie tak ścisłe, jak nam się czasem wydaje), ale wzięły się one z doświadczenia, które podpowiadało, że badane obiekty lepiej „współpracują”, gdy podchodzi się do nich w określony sposób. W literaturoznawstwie to kryterium jednak nie działa. Poza tym należy pamiętać,

²⁰ Zob. np. B. Latour, S. Woolgar *Laboratory life. The social construction of scientific facts*, Princeton University Press, Princeton 1986; K. Knorr-Cetina *The manufacture of knowledge. An essay on the constructivist and contextual nature of science*, Pergamon Press, Oxford 1981.

²¹ Być może najbardziej konstruktywistycznie nastawieni badacze zaprotestowaliby mówiąc, że obiekty, które badają nauki przyrodnicze, są społecznie wytwarzane, stąd opozycja między naukami przyrodniczymi a naukami humanistycznymi nie może polegać na tym, że te pierwsze, w przeciwieństwie do tych drugich, zmagają się z jakimiś nie-społecznymi obiektami. Idę jednak tropem Latoura, który twierdzi, że fakty naukowe są co prawda bez wątpienia konstruowane, lecz na pewno nie są konstruowane jedynie z „materii” społecznej, bez liczenia się z właściwościami świata przyrody. Zob. B. Latour *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 93 oraz tegoż *Splatając na nowo to, co społeczne*, s. 130. Na temat konstruktywizmu społecznego zob. m.in. A. Zybertowicz *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, UMK, Toruń 1995.

że, jak pisze Rorty, przyrodnicy zajmują się przede wszystkim przewidywaniem i kontrolowaniem zachowania rzeczy, a przewidywanie i kontrolowanie niekoniecznie musi być tym, czego oczekujemy po literaturoznawcach²².

Ta chęć do odnalezienia właściwej metody postępowania z literaturą doprowadziła do tego, iż przyczyniliśmy się do pogłębienia wrażenia o istnieniu przepaści między naszą rzeczywistością a rzeczywistością fikcji, ponieważ przepaść ta usprawiedliwiała poszukiwanie właściwych sposobów odnoszenia się do tej drugiej rzeczywistości. Skoro sam obiekt badań (tekst) nie był w stanie zapewnić kryterium, które pozwoliłoby odróżnić dobre interpretacje od tych niewłaściwych, to trzeba było, korzystając z narzędzi mającego długie tradycje dualistycznego sposobu myślenia, umiejscowić całą literaturę w innej rzeczywistości, a następnie wytyczyć reguły postępowania wobec niej. Badacze literatury i filozofowie, którzy ich wspierali, powtórzyli zatem to, co różni myśliciele robili już od dawna – rozszczępili rzeczywistość na dwie części. W przeciwieństwie do Platona i jego następców nie zrobili tego jednak w celu zdeprecjonowania tej drugiej rzeczywistości, ale po to, aby móc opracować odrębne, specjalistyczne sposoby postępowania wobec niej. Innymi słowy – aby móc stworzyć metodologię.

Wracając zaś do samego zagadnienia interpretacji, pojawia się z pewnością podejrzenie, czy takie tolerancyjne podejście do różnych sposobów interpretacji nie jest w gruncie rzeczy opowiedzeniem się po stronie neopragmatyzmu spod znaku Rorty'ego i Fisha. Wszystko zależy od tego, jak odczytamy poglądy amerykańskich myślicieli (zauważmy, że zazwyczaj, gdy staramy się zrozumieć teksty innych badaczy, podchodzimy do nich jak do zagadek).

W radykalnej wersji neopragmatyzm głosi, że nie da się dotrzeć do znaczenia tekstu, które nie byłoby konstruktem narzuconym przez czytelnika bądź wspólnotę, w jakiej się on znajduje. Przy takim podejściu zarówno autor dzieła, jak i ono samo są niejako bezbronni i wydane na pastwę czytelnika. Nie jest wtedy możliwe, aby tekst był zagadką, ponieważ, aby nią był, trzeba by założyć, że istnieje jakiś jej autor (empiryczny, modelowy, wewnętrzny czy jakkolwiek zechcemy go nazwać), który ją ułożył i do którego intencji mamy dostęp. Równie niemożliwe z tego punktu widzenia jest to, aby tekst był tajemnicą lub zaproszeniem do rozmowy, ponieważ obydwie te perspektywy także zakładają, iż istnieje w tekście coś niezależnego wobec kulturowych uwarunkowań, którym poddany jest jego czytelnik. W sposób oczywisty taka radykalnie pragmatystyczna postawa jest sprzeczna z poglądami wyłożonymi w tym tekście, sugeruje ona bowiem, że wszystkie podejścia do tekstu, które nie traktują go jako pretekst, są wynikiem błędu czy złudzenia, jedyna prawda jest zaś taka, że znaczenie tekstu w całości determinuje kontekst, w jakim jest czytany.

Można jednakże odczytać poglądy Fisha i Rorty'ego bardziej jako polemikę z podejściem strukturalistycznym i dekonstrukcjonistycznym (chodzi mi o de-

²² R. Rorty *Nauka jako solidarność*, w: tegoż *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 62.

konstrukcjonizm spod znaku Paula de Mana, Barbary Johnson i Josepha Hillisa Millera, a nie o dekonstrukcję Jacques'a Derridy), niż jako wyraz radykalnego konstruktywizmu kulturowego. Przy takiej interpretacji amerykańscy myśliciele sprzeciwialiby się po prostu roszczeniom pewnych nurtów teoretycznych, których przedstawiciele twierdzili, że odkryli, czym naprawdę charakteryzuje się rzeczywistość fikcji i jaki jest najważniejszy sposób postępowania z nią. W takim wypadku ich stanowisko zbieżne byłoby z tym, o czym piszę w tym tekście. Nie twierdzą bowiem, że nie mamy dostępu na przykład do intencji autora bądź dzieła. Teza jest inna – odczytanie, którego ambicją jest dotrzeć do jakiejś ukrytej w tekście intencji nie jest filozoficznie lub teoretycznie bardziej uzasadnione od takiego, które traktuje dzieło jako pretekst do podzielenia się własnymi idiosynkrazjami. Nie chodzi tu więc o niemożliwość dokonania pewnych operacji (co zakładałaby radykalna wersja neopragmatyzmu), a o brak uprzywilejowania jednego podejścia do tekstu kosztem innego.

Sądzę, że są w poglądach zarówno Fisha, jak i Rorty'ego takie fragmenty, które uprawniają do stwierdzenia, że z ich tez da się wyciągnąć podobne wnioski do tych prezentowanych w tym tekście. Przy takim odczytaniu amerykańscy badacze wcale nie są radykalnymi konstruktywistami, twierzącymi, że w ogóle nie jest możliwe dotarcie do, na przykład, intencji autora danego tekstu.

Wystarczy bliżej przyjrzeć się poglądom choćby Fisha, aby stwierdzić, że wcale nie mają one takich daleko idących implikacji, jakby mogło się to zdawać. Jak wiadomo, podkreśla on, że jego teoria nie sprowadza się do twierdzenia, iż to, jak się zinterpretuje dany tekst, jest kwestią subiektywnego wyboru czytelnika. Tak być nie może, ponieważ „punkt widzenia, dzięki któremu powstają [interpretacje – dop. T.M.], jest publiczny i skonwencjonalizowany, nie zaś indywidualny i unikalny”²³. Każda interpretacja jest więc uzależniona od tego, do jakiej wspólnoty należy czytelnik jej dokonujący – nie może on interpretować dzieła literackiego w sposób dowolny. Fish dodaje też, że wszyscy należymy do niezliczonej ilości takich wspólnot²⁴. Co więcej, nie ma niczego w poglądach amerykańskiego badacza, co przeczyłoby możliwości, aby istniały takie wspólnoty interpretacyjne, do których należy zarówno czytelnik, jak i autor danego dzieła (nawet ten piszący w odległych czasach). Według poglądów Fisha, kiedy mówimy, że X i Y należą do tej samej wspólnoty interpretacyjnej, to mamy na myśli po prostu tyle, że istnieje dla nich jakaś podstawa porozumienia, ponieważ dzielą oni jakiś punkt widzenia²⁵. A taką płaszczyznę, na której jest możliwe pewne porozumienie, da się znaleźć nawet między współczesnym czytelnikiem a, dajmy na to, Janem Kochanowskim, ponieważ kultura zachodnia jest jednak, przynajmniej w niektórych

²³ S. Fish *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka*, s. 96.

²⁴ S. Fish *Drogą antyformalistyczną aż do końca*, przeł. A. Szahaj, tamże, s. 178-179.

²⁵ S. Fish *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, tamże s. 73.

zakresach, czymś ciągłym i pewne idee czy poglądy wciąż są w niej obecne. Skoro zaś fakt bycia członkiem określonych wspólnot interpretacyjnych sprawia, że interpretujemy teksty tak a nie inaczej, to logiczną konsekwencją tego jest, że jeśli przynależymy z kimś do jednej lub większej liczby wspólnot interpretacyjnych, musimy, na pewnym poziomie ogólności, interpretować dany tekst tak samo jak ta osoba. Jeśli więc czytelnik należy do tych samych wspólnot interpretacyjnych, co autor danego dzieła, to musi, do pewnego stopnia, rozumieć to dzieło w podobny sposób jak jego twórca. Tym samym czytelnik ma przynajmniej umiarkowany dostęp do intencji autora.

Jeśli zatem Fish i Rorty miast przekonywać o tym, że każda próba potraktowania tekstu jako zagadki, tajemnicy bądź zaproszenia do rozmowy jest niefortunnym posunięciem, poddaniem się jakiejś iluzji, chcą po prostu powiedzieć, że nie ma teoretycznie bardziej i mniej uzasadnionych podejść do tekstu, to jest to teza tożsama z tą, do której przekonuję w tym tekście. Sądzę również, że jeśli przyjmujemy tę tezę, powinniśmy również zgodzić się na to, iż nie ma żadnego teoretycznego powodu (mogą za to być, w jakimś konkretnym przypadku, powody osobiste, etyczne lub praktyczne), który zabraniałby stosowania jednemu badaczowi wszystkich wymienionych podejść do zinterpretowania tego samego tekstu. Nie ma bowiem między nimi sprzeczności. To znaczy, zastosowanie ich do zinterpretowania tego samego dzieła literackiego przyniesie w sposób oczywisty odmienne, sprzeczne, wyniki interpretacyjne. Nie świadczy to jednak o tym, że sam fakt stosowania kilku podejść interpretacyjnych jest sprzeczny, że podejścia te nawzajem się wykluczają. Byłoby tak, gdybyśmy założyli, że żadną miarą nie możemy stosować narzędzi interpretacyjnych, które przynoszą sprzeczne wyniki. Ale dlaczego właściwie mielibyśmy to zakładać? Dlaczego dzieło nie może być pod pewnym względem spójną całością, a pod innym siedliskiem sprzeczności? Z jakiego teoretycznego powodu mielibyśmy z góry eliminować możliwość zastosowania wobec tego samego tekstu różnych metod interpretacyjnych?

Jak wspominałem, potraktowanie literatury jako składnika naszej codziennej rzeczywistości, może przynieść wielorakie skutki. Chciałem zarysować tylko jeden z możliwych, związany z głośnym swego czasu problemem interpretacji. Sądzę, że w tej kwestii rezultat zamazania opozycji między literaturą a rzeczywistością jest przede wszystkim taki, że zamiast poszukiwać właściwych sposobów postępowania z literaturą i opisywania jej samej, zaczniemy bardziej korzystać z wielorakich możliwości mówienia o niej. Zresztą to już się dzieje, także w polskim literaturoznawstwie (czego najlepszym dowodem są choćby teksty Markowskiego czy coraz większa popularność badań kulturowych w literaturoznawstwie polskim, które co prawda w inny od opisywanego tutaj sposobu, ale jednak wciągają literaturę na powrót do naszej codzienności²⁶), pozostaje tylko dalej i śміiej eksplorować ten teren.

²⁶ Zob. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2010.

Abstract

Tomasz MARKIEWKA
Nicolaus Copernicus University (Toruń)

Literature, reality, interpretation

The article is divided in two parts. The first part is about relation between literature and reality. I try to show that there is a tendency in philosophy and literary theory to separate literature from reality. I argue (making a reference to thinkers like Bruno Latour) that it is a mistake and we should treat literature as an integral part of our everyday life. In the second part of my text I use the problem of interpretation to present the consequences of this thesis. I claim that if we abandon an above-mentioned dualistic point of view (reality – literature), we will also have to abandon a conviction that there is one proper way to interpret a literary text.

Karina JARZYŃSKA

Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)¹

Do nurtu „myśli postsekularnej” zaliczanych jest szereg autorów i autorek o różnej proveniencji zarówno metodologicznej, jak i ideowej. Łączy ich krytyczny stosunek do obowiązującej dotąd teorii sekularyzacji, uznającej procesy modernizacji i „odczarowania” za postępujące równolegle wobec siebie. Klasyfikacji autorów zaliczanych do tego nurtu podjął się między innymi Gregor McLennan w artykule *The postsecular turn*.² ukazując myśl postsekularną jako spektrum. Na jego „religijnym” końcu mieliby się sytuować Charles Taylor z książką *The secular age*³ i Michel de Certeau w interpretacji przedstawicieli radykalnej ortodoksji⁴, zaś na

¹ Artykuł stanowi rozszerzoną wersję wystąpienia wygłoszonego podczas konferencji *Wokół myśli postsekularnej. Teologia „na pustyni”* zorganizowanej przez UPJPII w Krakowie w listopadzie 2011 r. Tekst powstał w ramach grantu promotorskiego MNiSW.

² „Theory, Culture, Society” 2010 no. 4, s. 4.

³ Określoną przez McLennana jako „monumentalny apel do transcendencji”, tamże.

⁴ McLennan ma tu na myśli prace Grahama Warda, który poświęcił teologicznym implikacjom myśli de Certeau rozdział zredagowanej przez siebie książki *The postmodern God. A theological reader* (Blackwell Publishers, Oxford–Malden, Mass. 1998) oraz zredagował i opatrzył wstępem pozycję *The Certeau reader* (Blackwell Publishers, Oxford–Malden, Mass. 2000), w której namysł teologiczny autora *Extase blanche* zajmuje poczesne miejsce obok zainteresowań historiografią, naukami społecznymi i politycznymi czy etnografią. Spośród tekstów de Certeau wpisujących go w poczet myślicieli postsekularnych warto przypomnieć artykuł *How is Christianity thinkable today?* („Theology Digest” 1971 no. 19) oraz książkę *L'écriture de l'histoire* (Gallimard, Paris 1975), wykazującą ambiwalentny charakter relacji zachodniej historiografii do religijnego dyskursu.

biegunie świeckim – Slavoj Žižek, broniący dziedzictwa judeochrześcijańskiego w ramach strategii służącej propagowaniu marksizmu, oraz Roberto Unger i Alain Badiou, wzbogacający swój słownik o takie pojęcia, jak wieczność, łaska czy świętość, a przy tym pozostający ateistami. Gdzieś pośrodku sytuowałiby się Richard Rorty i Gianni Vattimo, angażujący się w sprawę religii niezależnie od swych teistycznych bądź ateistycznych przekonań, Jürgen Habermas, starający się wypracować przestrzeń dialogu pomiędzy „naturalizmem i religią”, oraz Jacques Derrida, skłaniający się w stronę enigmatycznej „religii bez religii” czy też „poza religią”.

Ten poręczny schemat (niezależnie od faktu, że wybór mapujących go postaci i charakterystyka ich poglądów pozostają dyskusyjne) skupia się poglądach postsekularnych filozofów. Michał Warchał, autor pierwszego artykułu charakteryzującego i porządkującego myśl postsekularną na potrzeby czytelnika polskiego, mówi wprost o filozoficznej genezie tego paradygmatu myślowego, który miał przebyć „drogę od filozoficznej medytacji do opisu, a nawet prognozowania społecznych zjawisk”⁵. Do dyscyplin interesujących się tym drugim etapem refleksji należą socjologia religii, politologia, historia i teologia. Przedmiotem niniejszego opracowania będzie to, co można uznać za kolejny etap tej drogi bądź równoległą wobec niej ścieżkę: nowa perspektywa interpretacji tworców kultury powstałych w odpowiedzi na rzeczone problemy filozoficzne i zjawiska społeczne. Literaturoznawstwo, jako tradycyjnie najżywiej zainteresowane nowymi prądami czy też modami intelektualnymi, posłuży za „papierek lakmusowy” tych poszukiwań⁶.

Próba odpowiedzi na pytanie o konsekwencje myśli postsekularnej dla badań literackich zostanie wsparta uporządkowaniem powstałych do tej pory interpretacji powołujących się na ten nurt intelektualny oraz wskazaniem pewnych możliwości, które nie doczekały się jeszcze realizacji. Wpływ tej perspektywy na sposób, w jaki myślimy i piszemy o literaturze, idzie w parze ze zmianą sposobu, w jaki literaturoznawcy myślą o sobie samych. Ta ostatnia kwestia, jako najbardziej ogólna, zostanie przybliżona w pierwszej kolejności.

Kryptoteologie krytyczne

Do aksjomatów projektu oświeceniowego w jego sekularyzacyjnej wersji należała konieczność rozdzielenia dyskursu naukowego od religijnego, co oznaczało rezygnację ze słownika wypracowanego na gruncie teologii, a także z zadawania

⁵ M. Warchał *Co to jest postsekularyzm. (Subiektywna) próba opisu*, „Krytyka Polityczna” 2007 nr 13, s. 181.

⁶ Próbę aplikacji myśli postsekularnej do analizy sztuk pięknych podjął Mike King *Art and the postsecular*, „Journal of Visual Art Practice” 4, no. 1 (April 2005): 3-47. Podczas niedawnej konferencji „Wokół myśli postsekularnej. Teologia «na pustyni»” (Kraków, UPJPII, 26-27 XI 2011) podobną próbę podjęła Magdalena Nowak w referacie *Myśl postsekularna w teorii Aby'ego Warburga. Postsekularyzm w badaniach nad sztuką i kulturą*.

szeregu pytań w obrębie działalności badawczej. O tym, jak dalece literaturoznawstwo akademickie opiera swą tożsamość na owym świeckim ideale, przypomniał Michael W. Kaufmann w artykule *The religious, the secular, and literary studies. Re-thinking the secularisation narrative in history of the profession*, opublikowanym niedługo po ukazaniu się *The secular age*⁷. Za jego początek uznaje się połowę XIX w., gdy nauki humanistyczne przejęły funkcje dawniej pełnione na uniwersytetach przez teologię, w tym zadanie interpretowania tekstów. Dominująca dotąd narracja sekularyzacyjna podkreślała świecki charakter tej genealogii (porzucenie hegemonii chrześcijaństwa), perspektywa postsekularna zwraca natomiast uwagę na ciągłość pomiędzy dwoma dyskursami. Z tego punktu widzenia świeccy profesjonalści nie tyle zastąpili autorytety religijne, ile weszli w ich role, stając się „teologami” narodowych kultur. Kaufmann zauważa, że podobną ciągłość pomiędzy religią a literaturą pod względem pełnionych funkcji dostrzegał Matthew Arnold, obwieszczający poezję nowym nośnikiem duchowości od momentu, gdy dogmatyczny charakter religii zaczął „uwierać” szybko zmieniające się społeczeństwo.

Refleksja nad tym, czy korzenie literaturoznawstwa są istotnie tak świeckie bądź tak religijne, jak dotąd twierdzono, amerykański badacz uznaje za jeden z trzech sposobów odpowiedzi tej dyscypliny na wyzwanie, jakie stawia przed nim postsekularyzm. Pozostałe to potraktowanie tego sposobu myślenia jako przepustki do włączenia perspektywy religijnej w dyskurs akademicki oraz problematyzacja samych pojęć „świeckości” i „religijności” – uznanie ich za uwarunkowane historycznie konstrukty i zakwestionowanie ich dychotomiczności. Podobne konsekwencje z myśli postsekularnej wyciąga Agata Bielik-Robson w odniesieniu do filozofii w swojej książce *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Autorka powołuje się na koncepcję świeckości wypracowaną przez Charlesa Taylora w *The secular age* – byłoby to „ustalenie się nowych warunków posiadania przekonań religijnych” – i stwierdza, że filozofia nowoczesna jest zsekularyzowana tylko w tym sensie, iż nie może sobie już pozwolić na „naiwne” odwoływanie się do religijnych pojęć i dogmatów, niemniej jednak od religii uciec nie zdołała i nigdy nie zdoła. Cel swojej pracy Bielik-Robson opisuje jako „religijną dekonstrukcję filozofii”, zamierza:

zderzyć ze sobą dwie gry językowe i zobaczyć, czy kolizja ta przyniesie nowe owoce. Chce się przekonać, czy język wyznaczany przez kwestie bytu i niebytu, prawdy i fałszu, kosmosu i chaosu, poznania i błędzenia, jest w stanie wejść w ożywcze zderzenie z językiem, który zaprzatają bardziej „gardłowe” sprawy życia i śmierci, zbawienia i potępienia, martwego utknięcia w miejscu i twórczej wędrówki.⁸

Analogicznie, przeformułowanie charakteru literaturoznawczej gry językowej w duchu postsekularnym pozwala na nowo postawić pytanie o zasadność posługi-

⁷ „New Literary History” 2007 no 38, s. 607-628.

⁸ A. Bielik-Robson *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2008.

wania się przez specjalistów w tej dziedzinie takimi pojęciami, jak życie i śmierć, zbawienie i potępienie czy też duchowość i mądrość, do rehabilitacji których zachęcała filozofka w książce *Inna nowoczesność*⁹. Kaufmann ogranicza się do stwierdzenia, że przywiązanie do mocnej dychotomii między sferami i słownikami świeckim oraz religijnym czyni z literaturoznawców rzeczników narracji sekularyzacyjnej, która ma w gruncie rzeczy charakter opresywny. Przeciwwstawienie się tej narracji pozwoli według niego zdekonstruować przedstawioną powyżej historię literaturoznawstwa i docenić literaturę w jej swoistości, na podstawie jej potencjału estetycznej reprezentacji¹⁰.

Uznanie projektu sekularyzacyjnego za opresywny może wywołać wrażenie paradoksu – przecież jego sedno stanowiła nadzieja wyzwolenia podmiotu spod autorytatywnych zapędów religii poprzez wiedzę, naukę i ekonomię opartą na prawach wolnego rynku. Kaufmann wypunktowuje jednak, że jednym z wymiarów sekularyzacji była instrumentalizacja idei stojących na drodze tryumfalnego pochodu kapitalizmu, opatrywanie ich etykietką „religijne” i usuwanie z dyskursu publicznego. Z kolei hinduski badacz Ashis Nandy, autor artykułu *An anti-secularist manifesto*¹¹, oskarża sekularyzm o etnocentryzm, autorytaryzm i klasowość. Według niego jest to „twór wykorzenionych elit, które porzuciły instynktownie religijny świat kulturowy mas”¹². Do tych głosów dołącza się dyplomata Francis Campbell, w wystąpieniu *God in a secular world* (2008) mówiący o „eurocentryzmie” tezy sekularyzacyjnej i twierdzący, że jest ona nie do utrzymania w dobie globalizacji i wielokulturowości cechującej w coraz większym stopniu samą Europę, a także Veit Bader, autor książki *Secularism or Democracy?*¹³, który podkreśla, że taka postawa nie przewiduje różnorodności, tym samym wchodząc w konflikt z pod-

⁹ A. Bielik-Robson *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000. Poza tym autorka dała przykład takiej interpretacji literatury w artykule *A Poem Should Not Mean but Be. Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego*, w: *Wiersze na głos. Szkice o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2010. Tam też zob. teksty posługujące się kategorią zbawienia: A. Lipszyc *Weird Science. Język, los i głos we wcześniejszej poezji Andrzeja Sosnowskiego*, oraz G. Jankowicz, *Czy wiersz może być zbawiony*.

¹⁰ Podobne zagadnienia interesują autorów książki *The American university in a postsecular age* (Oxford University Press, Oxford–New York 2008), Douglasa Jacobsena i Rhondę Hustedt Jacobsen, którzy stwierdzają, że „być może wyższa edukacja była niegdyś przedsięwzięciem świeckim, ale to podejście już nie wystarcza. Kultura zmieniła parametry”.

¹¹ „India International Quarterly” 1995 no. 22:1.

¹² A. Bonnet *Spirit levels*, „The Times Higher Education” 28 July 2011, <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?sectioncode=26&storycode=416915&c=2> [dostęp: 5 XI 2011].

¹³ V. Bader *Secularism or democracy? Associational governance of religious diversity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

stawową zasadą demokracji. Uświadomienie sobie tego mechanizmu otwiera pole do przeformułowania słownika odnoszącego się do ludzkich przekonań religijnych tak, by porzucić jego chrystianocentryczny i elitarny charakter, obowiązujący dotąd w badaniach prowadzonych w zachodnim kręgu kulturowym a także dyskursie politycznym¹⁴. To z kolei powinno doprowadzić do nowych odczytań konkretnych dzieł literackich, a co za tym idzie ich rewaloryzacji i, być może, przesunięć w obrębie uznawanego przez krytykę kanonu.

Postsekularyzm a powieść postmodernistyczna

Przechodząc do bardziej szczegółowej refleksji nad możliwymi konsekwencjami perspektywy postsekularnej dla literaturoznawczych praktyk, wypada zapytać, jak owe praktyki miałyby wyglądać i wobec jakich tekstów będą uzasadnione? Czy myśl postsekularna może rzutować na interpretację utworów wszystkich języków i wszystkich wieków?¹⁵ Czy może zyskać miejsce u boku postkolonializmu i feminizmu jako jedna z teorii, zainteresowana, powiedzmy, ujawnianiem charakteru relacji między świętym a świeckim w poszczególnych dziełach literackich¹⁶? Wymienione teorie interesują się z jednej strony wszystkimi utworami, ze względu na sposób, w jaki w nich funkcjonują odpowiednie zagadnienia (np. płeć stanowi nieodzowny element każdego tekstu, niezależnie od stopnia, w jakim autor jest tego świadomy), z drugiej zaś strony biorą pod uwagę zwłaszcza utwory problematyzujące te kwestie (czyli np. stawiające pytania o społeczny i kulturowy status płci). Jak dotąd literaturoznawstwo postsekularne zajmowało się tekstami, w których problematyka religijna ewidentnie odgrywa istotną rolę.

¹⁴ Na temat relacji postsekularyzmu i postkolonializmu patrz G. Huggan *Is the „Post” in „postsecular” the „post” in „postcolonial”?*, „Modern Fiction Studies” 2010 no. 4, s. 751-768 (analiza książki Z. Smith *Białe zęby* oraz Y. Martela *Życie Pi*).

¹⁵ Do takiego podejścia zbliżają się Hubert Dreyfus i Sean D. Kelly, autorzy książki *All things shining. Reading the western classics to find meaning in a secular age* (New York–London–Toronto–Sydney 2011). Autorzy – filozofowie, nie literaturoznawcy – wychodzą w niej od konstatacji, że człowiek współczesny nie dysponuje podstawą, na której mógłby opierać wybory, jakich jest zmuszony dokonywać na każdym kroku. Wobec lekcji nihilizmu możemy w ich mniemaniu przybrać postawę ucieczki od wyboru bądź to w ślepy fanatyzm, bądź w odrywające od rzeczywistości nałogi; możemy też dać się ponieść ideom większym od siebie, afirmując instynktownie dobro, które odnajdujemy w świecie, w sobie i w tym, co proponuje nam kultura – zwłaszcza literatura.

¹⁶ Istnieje już literatura łącząca te perspektywy, por. R. Braidotti *In spite of the times. The postsecular turn in feminism*, „Theory, Culture and Society” 2008 vol. 25 no. 6; S. Bracke *Post-secular feminism*, „Theory, culture and society” 2008 no. 25 no. 6; W. Brown, J. Butler, T. Asad *Is critique secular? Blasphemy, injur, and free speech*, University of California Press, Berkley 2009. Na temat relacji postsekularyzmu i postkolonializmu patrz G. Huggan *Is the „post” in „postsecular”...*

Oczywiście, nie stanowi to wystarczającego kryterium oceny zasadności interpretowania danego tekstu w takim duchu. Myśl postsekularna interesuje się losami religii w nowoczesności, nie zaś religią w ogóle. Stąd kolejne pytanie: która nowoczesność? Jej różne definicje przyjmowane przez badaczy (listy cech, które miałyby być charakterystyczne dla tego okresu historyczno-kulturowego, oraz jego ramy czasowe) decydują o sposobie, w jaki postsekularyzm wpływa na literaturoznawcze interpretacje. Na podstawie dotychczasowych publikacji można wyróżnić dwa podstawowe typy relacji na tym polu.

Sztandarowym przedstawicielem pierwszego, zdecydowanie bardziej popularnego z nich, jest John A. McClure, autor artykułu *Postmodern/post-secular. Contemporary fiction and spirituality*¹⁷ z 1995 roku, którego swoistym rozwinięciem powstałym po dwunastu latach jest książka *Partial faiths. Postsecular fiction in the age of Pynchon and Morrison*¹⁸. Dla McClure'a i badaczy, którzy poszli jego śladem, istotną inspirację stanowią prace socjologów, którzy kilka dekad temu dostrzegli, że religia w społeczeństwie zachodnim wcale nie zanika, jak przewidywano, lecz raczej zmienia swe formy, zaś w wymiarze globalnym podlega zupełnie innym procesom, stanowiącym przecież w coraz większym stopniu również element świata zachodniego. Najważniejszym symptomem tego zjawiska miałyby być tzw. religijne przebudzenie, jakie miało miejsce w Ameryce lat 60. XX wieku (*Fourth Great Awakening*). Na podobny okres datuje się zwykle początek postmodernizmu, dlatego też McClure proponuje odświeżyć nasze rozumienie cech literatury tego okresu na bazie spostrzeżeń socjologów. I tak, charakteryzującą ją estetykę wzniosłości, o jakiej piszą Jameson i Lyotard, definiuje jako wyraz „pragnienia innego” w reakcji na racjonalistyczną jednolitość rzeczywistości, zastępując w ten sposób ich świecki, prowadzony w duchu kantowskim dyskurs¹⁹. W sposobie konstrukcji powieściowego świata odnajduje cechy, które socjologowie łączą z „nową duchowością”, jak immanentyzacja *sacrum*, postawa holistyczna czy prywatyzacja religii.

W swojej książce McClure zawęża zakres interesującej go literatury do powieści postsekularnych, przez co rozumie utwory, które w trybie narracyjnym podejmują kwestie stawiane przez teoretyków, „opowiadają historie o nowych formach bycia i postrzegania warunkowanych religijnie”²⁰. Formy wiary, jakie autorzy tych powieści kreują, badają i afirmują, cechuje – według badacza – fragmentaryczność i otwartość. Jak czytamy: „Żaden z nich nie ma ambicji stworzenia całościowej mapy zaczarowanego na powrót [*reenchanted*] świata. Nie obiecują spójnego

¹⁷ „Modern Fiction Studies” 1995 vol. 41 no. 1.

¹⁸ J. McClure *Partial faiths. Postsecular fiction in the age of Pynchon and Morrison*, University of Georgia Press, Athens 2007.

¹⁹ Podobnego zabiegu dokonuje wspomniany już Graham Ward w książce *Theology and contemporary critical theory*, London 2000 (rozdz. *Theology and aesthetics. Religious experience and the textual sublime*).

²⁰ J. McClure *Partial faiths*, s. IX.

projektu odkupienia. Wybiórczo interesują się ideami zmiany społecznej i „dobrego życia”²¹. Ostatecznie McClure wskazuje na następujące cechy powieści postsekularnych: „(1) opowiadane przez nie historie śledzą zwrot postaci o świeckich umysłach z powrotem w kierunku religijności, (2) ontologiczna struktura ich światów przedstawionych doświadcza rozpadu świeckiej konstrukcji rzeczywistości przez czynniki o charakterze religijnym oraz (3) ich wymowa ideologiczna stanowi artykulację «słabej» religijności w oparciu o świeckie wartości i projekty”²². Innymi słowy, autorzy utworów tego typu w trybie narracyjnym renegotiują relacje między *sacrum* i *profanum* we współczesnym świecie poprzez przemiany bohaterów opowieści, konstrukcję świata przedstawionego oraz problematykę społeczną obecną w fabule.

Do rozpoznania McClure’a odnoszą się praktycznie wszyscy literaturoznawcy anglosascy, posługujący się obecnie terminem „postsekularyzm”. Należą do nich Peter W. Rorabaugh²³ i Justin Neuman²⁴, a także uczestnicy konferencji *The post-secular turn in literary studies*, z której materiały ukazały się w periodyku „Religion and Literature” z 2009 roku, z artykułem wstępnym autorstwa Michaela Kaufmanna²⁵. Ich analizy dotyczą takich autorów, jak Thomas Pynchon, Toni Morrison, Don De Lillo, Zadie Smith, Michael Ondaatje, John Updike i Cormac McCarthy²⁶. Interesującą propozycją jest także praca Normana W. Jonesa *Gay and lesbian historical fiction sexual mystery and post-secular narrative* (New York 2007)²⁷.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 3.

²³ P.W. Rorabaugh *The sermonic orge. Postsecular sermons in contemporary American fiction* (2011). English Dissertations. Paper 75.

²⁴ J. Neuman *Faith in fiction. Postsecular critique and the global novel*, Ph.D., University of Virginia, 2008.

²⁵ M. Kaufmann *Locating the Postsecular*, „Religion and Literature” 2009 no. 41. Kaufmann zauważa w tym artykule m.in., że „postsekularyzm stara się oprzeć obu silnym narracjom – zarówno tezie sekularyzacyjnej, jak i tryumfalnej opowieści o powrocie religii. Dąży do tego na kilka sposobów – problematyzując pojęcia «religijne» i «świeckie», pogłębiając naszą świadomość ideologicznych, kulturowych i historycznych uwarunkowań tych terminów oraz kwestionując nasze rozumienie relacji między tymi dziedzinami poprzez przekroczenie modelu ujmowania ich jako binarnych opozycji w stronę modelu opartego na współlistnieniu i współtworzeniu tych wymiarów ludzkiego życia”.

²⁶ Mniej znani autorzy, którzy doczekali się takich analiz, to Louise Erdrich i Leslie Marmon Silko. Z grona dramatopisarzy wypada wspomnieć o Tonym Kushnerze i jego *Aniolach w Ameryce* oraz sztukach Howarda Brentona *In extremis* oraz *Paul*.

²⁷ Autor zwraca uwagę na wprowadzanie homoseksualności w powieściach historycznych końca XX wieku poprzez figurę tajemnicy bądź nawiedzenia, na analogie strukturalne narracji coming outowych z historiami nawrócenia oraz wybór homoseksualnego partnera jako fundacyjny dla nowej wspólnoty, do której akces zgłasza bohater.

Podejście najbliższe autorowi *Partial faiths* przyjmuje Kathryn Ludwig w swojej analizie powieści *Podziemie* Dona DeLillo²⁸. Uznaje ją za postsekularną o tyle, że zwraca uwagę na różnorodną spuściznę tradycji religijnych, ludzką potrzebę ustalenia swych relacji z Bogiem oraz ponownej, świeżej lektury świętych tekstów i innych pism religijnych. Jej bohater rozważa możliwość religijnego zaangażowania w oderwaniu od spójnych propozycji konfesyjnych, co zostaje zasygnalizowane m.in. przez niejasne, otwarte zakończenia narracji. Ludwig odwołuje się do terminologii Charlesa Taylora, stwierdzając, że powieść DeLillo rozpoznaje ludzką kondycję jako „porowatą” [*porous*], pomimo wyjściowego przekonania o modernistycznej autonomii podmiotu, charakteryzującej jej bohaterów. Według Taylora porowata była linia oddzielająca ludzi od zewnętrznych sił w przedmodernistycznej wizji kosmosu. Człowiek nowoczesny miałby postrzegać samego siebie jako „bufor”, mający moc kontrolowania zewnętrznych sił i wyznaczania granic oddzielających siebie od nich. *Podziemie* byłoby zatem opowieścią o procesie stopniowej afirmacji konieczności nawiązania relacji ze specyficznym rozumianą transcendencją w obliczu rozpoznania własnej niesamowystarczalności.

Z kolei Magdalena Mączyńska²⁹ analizuje powieść *Zadie Smith Łowca autografów*, interpretując ją jako medytację nad złożonością XXI-wiecznej tożsamości religijnej, a także intertekstualną grę, która wikła tok narracji w struktury wzięte z mistyki żydowskiej i buddyzmu Zen. Za szczególnie symptomatyczną uznaje rolę, jaką w tej powieści pełni rytuał. Bohater powieści – w punkcie wyjścia doszczętnie zeświecczony, a zarazem cierpiący na poczucie braku sensu – staje wobec dylematu, czy skorzystać z rytualnej formy proponowanej mu przez religię, w której został wychowany, na wypadek śmierci kogoś bliskiego. Mączyńska przypomina Eliadowską, mocną definicję rytuału jako wehikułu przenoszącego człowieka między ontologią świecką a sakralną. Z jego punktu widzenia współczesne struktury pseudorytualne stanowią zsekularyzowany „przeżytek” dawnych form kulturowych. Powieść Smith kwestionuje jednak ten sposób myślenia, jako że obecne w niej

rytualne gesty, zarówno werbalne jak i niewerbalne, nie są ani całkowicie świeckie, ani całkiem sakralne; nie są ani kanałami transcendencji łączącymi wierzącego ze stanem ontologicznej pełni, ani szczątkami minionej epoki unoszącymi się w duchowej pustce bezbożnej nowoczesności. Zamiast tego funkcjonują jako niepełne, lecz złożone znaki, których znaczące są w sposób świadomy i twórczy przejmowane z tradycji religijnych, zaś znaczone pozostają enigmatyczne lub nieobecne. Owa nieobecność jednak nie unieważnia tych znaków, lecz wskazuje na możliwość znaczenia oddzielną od stabilnych systemów wyznaniowych i ontologii boskiej obecności.³⁰

²⁸ K. Ludwig *Don DeLillo's „Underworld” and the Postsecular in Contemporary Fiction*, „Religion and Literature” 2009 no. 41. Autorka wymienia także *Raj* Toni Morrison i *Miasto Boże* E.L. Doctorowa jako powieści, które można interpretować w analogiczny sposób.

²⁹ M. Mączyńska *Toward a postsecular literary criticism. Examining ritual gestures in Zadie Smith's „Autograph Man”*, „Religion and Literature” 2009 no. 41.

³⁰ Tamże, s. 78.

Bohater *Lowcy autografów* jest gotowy odmówić Kadysz za zmarłego ojca dopiero po określeniu swej tożsamości religijnej jako ateisty; mimo to jego modlitwa posiada wymiar duchowy w kontekście jego narracji biograficznej. Jak stwierdza przyjaciel bohatera: „rytuały niosą korzyść same w sobie”. Mączyńska zauważa, że Smith bliska jest tu performatywnemu rozumieniu religii jako wyrazu więzi wspólnotowej (Emile Durkheim), odchodzi zaś od protestanckiego przywiązania do wewnętrznego przekonania o prawdziwości dogmatów tudzież Jamesowskiego podkreślania wagi wewnętrznego wymiaru religii jako osobistego doświadczenia. Uprzywilejowuje performatywność w miejsce wiary. Jednocześnie Smith nie buduje w swej powieści spójnej alternatywy dla tradycyjnego religijnego światopoglądu; duchowe przygody jej bohatera są idiosynkratyczne, fragmentaryczne, problematyczne.

Z drugiej strony Smith sugeruje religijny charakter gestów prozaicznych, takich jak charakterystyczne pozdrowienia wymieniane między młodymi czarnoskórymi mężczyznami, które jej bohater porównuje do czynności kapłana w świątyni. Mimo że nie są one powiązane z żadną koncepcją *sacrum*, powtarzają struktury rytuału, budują poczucie bezpieczeństwa przez swą powtarzalność, oddzielają wtajemniczonych od profanów i określają granice zorganizowanego społecznego kosmosu. Oba te kierunki przesunięcia zachowań rytualnych pomiędzy domową świecką a religijną według Mączyńskiej sprawiają, że powieść Smith osłabia nowoczesną dystynkcję między *sacrum* i *profanum*. Badaczka uważa ten zabieg za wyróżnik tekstów postsekularnych, przy czym miałyby do niego dochodzić „na poziomie mimetycznym, formalnym bądź metafikcyjnym poprzez jukstapozycję dyskursów świeckiego i religijnego w obrębie konstrukcji fikcyjnej”³¹.

Zarówno Mączyńska, jak i McClure wspominają, że postsekularyzm to sposób myślenia obecny w twórczości literackiej od początku nowoczesności, dokładniej – od romantyzmu, i stwierdzają potrzebę przeprowadzenia studiów nad całym tym nurtem. Jednocześnie żadne z nich nie odnosi się do tekstów wcześniejszych niż pochodzące z drugiej połowy XX w. ani w inny sposób nie problematyzuje tej kwestii. McClure zauważa jedynie, że mimo pokrewieństw tematycznych i konstrukcyjnych, teksty postsekularne różnych okresów dzieli warstwa stylistyczna i stopień radykalizmu wyrażanych poglądów. Wypada jednak zapytać, czy przykładanie kategorii postsekularyzmu – wypracowanej w odpowiedzi na specyficznie XX-wieczne warunki społeczno-kulturowe – do zjawisk znacznie wcześniejszych nie jest nadużyciem raczej przesłaniającym ich istotny charakter niż go naświetlającym.

Literatura postsekularna *avant la lettre*?

Radykalną wersją takiej anachronicznej lektury jest zamieszczony we wspomnianym numerze „Religion and Literature” artykuł Lee Morriseya³². Badacz

³¹ Tamże, s. 76.

³² L. Morrisey *Literature and the postsecular: „Paradise Lost”, „Religion and Literature”* 2009 no. 41.

ten odważył się cofnąć aż do XVII-wiecznej Anglii, w której miałyby się wykluwać wczesna nowoczesność, czego doświadczył i co miał zapisać w swoim *Raju utraconym* John Milton. Poeta ten, czytany jako pierwszy postsekularysta, miałby wprowadzać konsekwencje z filozofii Rogera Bacona i koncepcji Galileusza (którego poeta prawdopodobnie poznał) i akceptować swoją epokę jako moment końca wszelkich pewników.

Najmocniejsze punkty analizy Morriseya to interpretacja pytania, jakie zadają sobie Adam i Ewa po zjedzeniu zakazanego owocu: „czym się staniemy w przyszłości?”, jako podstawowego pytania nowoczesnego podmiotu, oraz zwrócenie uwagi na słowa kończące poemat: „A więc dłoń w dłoni i krokiem niepewnym / Z wolna przez Eden ruszyli samotnie”³³. Badacz interpretuje te słowa jako sugestię, że po utracie Raju otworzyły się dla człowieka nowe drogi. Ewa, a po niej Adam, decydują się opuścić świat przednowoczesny, gdzie wszystko było raz na zawsze ustalone, i wejść w nowoczesność. Zamiast przywiązania do obecności Boga wybrali przywiązanie do siebie nawzajem (stąd podkreślenie przez Miltona, że idą „dłoń w dłoni”), samodzielne kierowanie swymi krokami i wybór dalszej drogi. Jak stwierdza Morrisey, „nie ma nic bardziej nowoczesnego niż narracja o dającym nadzieję wyjściu z ustabilizowanego świata rządzonego przez ekonomię opartą na rolnictwie”³⁴.

Znacznie mocniejszą propozycją interpretacyjną tego typu, sytuującą relację między religią a literaturą w dobie nowoczesnej w ramach projektu oświeceniowego, a więc już po wieku XVIII, są prace wspomnianego już Michała Warchali na temat religii romantycznej³⁵. Oprócz artykułu z 2007 roku mam tu na myśli niedawne wystąpienie konferencyjne warszawskiego badacza, noszące tytuł *Romantyzm, czyli nowoczesność postsekularna*, w którym wyraźnie powiązał on wcześniejsze wnioski z interesującym nas nurtem intelektualnym³⁶. Jako źródło inspiracji wskazuje prace Meyera Howarda Abramsa *Natural supernaturalism*³⁷ oraz Hansa Blumenberga *Die Legitimität der Neuzeit* („Legitymizacja nowoczesności”)³⁸, wskazujących na możliwości twórczego włączenia zsekularyzowanych kategorii teologicznych w emancypacyjny dyskurs nowoczesności zarówno przez filozofów, jak i poetów. Romantyczny sprzeciw wobec naturalizacji religii Warchala uznaje za pierwszą formę „dialektyki oświecenia”, propozycję „religii nowoczesnej”, „dalekiej od

³³ J. Milton *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 372.

³⁴ L. Morrisey *Literature and the postsecular*, s. 105.

³⁵ M. Warchala *Religia romantyczna. Kilka głównych wątków*, „Kronos” 2007 nr 1.

³⁶ Wygłoszone podczas konferencji *Wokół myśli postsekularnej. Teologia „na pustyni”*, Kraków 26-27 listopada 2011

³⁷ M.H. Abrams *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1971.

³⁸ H. Blumenberg *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1996.

wszelkiej ortodoksji, a pragnącą zachować zasadnicze religijne intuicje, znajdując dla nich nowe symboliczne środki wyrazu”³⁹. Do jej cech miałby należeć silny antropomorfizm, skutkujący podkreśleniem wagi ludzkiej wyobraźni i epifanicznej mocy poezji (stąd kariera poetyki enigmatycznego, potencjalnie profetycznego fragmentu). Kolejne wersje nowoczesnej religii – łączącej niechęć do mitu racjonalności z negacją religijności instytucjonalnej, zakorzenionej w przebrzmiałym uniwersum wyobrażeń – to pomysły modernistów i postmodernistów, wspólnie wpisujące się w postsekularny paradygmat myślowy. A może tylko doskonale nadające się, by być przez niego opisywanymi?

Jak już wspomniano, argumentem przemawiającym przeciwko postępowaniu się tym pojęciem w odniesieniu do całej nowoczesnej kultury jest fakt, że postsekularyzm jest perspektywą interpretacyjną uwarunkowaną historycznie, wyrastającą z problemów filozoficznych i społecznych, które nabrały ostrości w II połowie XX wieku. Z drugiej strony, ponownoczesność, która go wydała, pozostaje właśnie radykalizacją czy też kolejnym stadium nowoczesności pojętej szeroko, jako kulturowa reakcja na oświeceniowy projekt. Zaletą anachronicznej praktyki reinterpretacji wcześniejszych dzieł jako postsekularnych byłoby zatem dostrzeżenie ciągłości pomiędzy dziełami problematyzującymi relacje religijne/świeckie i zainteresowanymi perspektywą życia i śmierci, mądrości czy nawrócenia na przestrzeni całego *modernitas*, co z kolei mogłoby doprowadzić do nowego spojrzenia na historię literatury ostatnich dwustu lat⁴⁰.

Postsekularna lekcja języka

Omówionych dotąd teoretyków i badaczy łączy zgoda co do tego, że literatura postsekularna przeprowadza dekonstrukcję opozycji świeckie – religijne na różnych poziomach tekstowych. Omówione przez nich powieści na drodze narracji redefiniują organizujące ludzkie życie pojęcia o konotacjach religijnych (nawrócenie, zbawienie, rytuał, łaska, dusza indywidualna, wspólnota), a także „odczarowują” i przyswajają przedmioty, praktyki i teksty należące do sztafażu tradycyjnych denominacji. Najprostszą metodą dekonstrukcji tego, co religijne, jest profanacja, co w przestrzeni literackiej zazwyczaj oznacza umieszczanie wymienionych elementów w rejestrze komicznym, groteskowym bądź wulgarnym⁴¹. Podob-

³⁹ M. Warchał *Religia romantyczna*, s. 91.

⁴⁰ Do argumentów przemawiających za uznaniem Milтона za „pierwszego postsekularystę” można zaliczyć jego twórcze zainteresowanie Biblią, skutkujące częściowo heterodoksyjnym przepisaniem genezyjskiego mitu (gest powtarzany przez większość twórców Zachodu poważnie zainteresowanych religią w dobie nowoczesnej) oraz symptomatyczną fascynację *Rajem utraconym* cechującą myśliciela, który na opozycji wobec projektu sekularyzacji zbudował całe swoje dzieło – Williama Blake’a.

⁴¹ Ten mechanizm można zauważyć m.in. w polskich powieściach ostatnich lat, takich jak *Ostatni zlot aniołów* Mariana Pankowskiego, *Balladyny i romanse* Ignacego Karłowicza czy *Masakra profana* Jarosława Stawireja.

ne zabiegi można interpretować jako tekstowy wyraz procesu, o którym wspomina w cytowanym na początku eseju Warchala: „Uśmiercenie Boga przez nowoczesność jest otwarciem drogi ku nowej duchowości”⁴². Sprofanowany dyskurs religijny zostaje następnie wykorzystany do zbudowania duchowości nowego typu, bardziej prywatnej, fragmentarycznej, świadomej umowności granic między świętym a świeckim i opresywnego charakteru samej tej dychotomii. Takie zabiegi mogą się zbliżyć do rozumienia profanacji przez Giorgio Agambena, który pisze, że „*religio* już nie przestrzegana, ale taka, z którą można igrzać, otwiera wrota użytkowania, a potęgi ekonomii, prawa i polityki, rozbrojone w zabawie, wiodą ku nowej szczęśliwości”⁴³.

Na ciekawe zjawisko zwraca uwagę Peter W. Rorabaugh, analizujący wykorzystanie retoryki kazania w powieściach współczesnych. Zauważa mianowicie, że autorzy amerykańscy chętnie sięgają do tej formy wypracowanej przez tradycję chrześcijańską, przy czym wprowadzają do niej istotne zmiany w zakresie sytuacji komunikacyjnej (wypowiadają je już nie przedstawiciele religii instytucjonalnych, ale postacie świeckie, choć zwykle enigmatyczne, pojawiające się „znikąd”) oraz treści (brak całościowej propozycji doktrynalnej, lecz jedynie pewne etyczne bądź duchowe wskazówki, które mają istotny wpływ na dalsze postępowanie głównych bohaterów powieści). Jednocześnie owe wypowiedzi wyciągają konsekwencje z nowoczesnej teorii języka, podważającej jego zdolność do wyrażania prawd absolutnych, a zatem nie stronią od ironii, uwag metatekstowych czy językowych gier⁴⁴.

Przeciwstawiając się oświeceniowej wizji sekularyzacji jako pochodnej ludzkiej autonomii i hegemonii rozumu, postsekularyzm pozwala również na rewizję modernistycznego stosunku do języka jako tworu wyłącznie konwencjonalnego, autoreferencyjnego i w istocie pustego. Ma to poważne konsekwencje dla literatury i literaturoznawstwa, które wymagają osobnego omówienia; w tym miejscu należy jednak przynajmniej napomknąć o teorii języka Waltera Benjamina, pozwalającej mu interpretować pracę zarówno tłumacza, jak i krytyka literackiego w kategoriach mesjańskich⁴⁵. Porównując poglądy autora *Pasaży* z filozofią języka Martina Heideggera, Adam Lipszyc zauważa, że obu myślicieli łączy fakt, że „kartezjańska autonomia podmiotu stojącego naprzeciw biernej masy rozciągniętego świata zostaje odrzucona” i, co za tym idzie, „racja istnienia człowieka, coś, co umożliwia mu

⁴² M. Warchala *Co to jest postsekularyzm*, s. 179.

⁴³ G. Agamben *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 97. Podobnie pisał Adorno: „Nic z teologicznych treści nie ostanie się bez przemiany; wszystko musi poddać się próbie przejścia w sferę *profanum*, w dziedzinę tego, co świeckie” (*Rozum i objawienie*, przeł. A. Lipszyc, „Kronos” 2007 nr 1, s. 28).

⁴⁴ Rorabaugh zwraca również uwagę na praktykę opisaną przez Kennetha Burke’a przechodzenia pojęć z domeny świeckiej do religijnej, a następnie ich nowe wykorzystanie w tej pierwszej (P.W. Rorabaugh *The sermonic urge*).

⁴⁵ Por. W. Benjamin *O języku w ogóle i o języku człowieka* oraz *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011 nr 5/6.

spełnienie jego człowieczeństwa i wyjątkowości, leży poza nim samym⁴⁶. Tylko Benjamin wpisuje się jednak w emancypacyjną tradycję oświecenia jako ten, dla którego język jest „domeną i narzędziem krytycznej pracy zbawienia”. Taki sposób funkcjonowania pojęć i koncepcji religijnych (w tym przypadku „profanacji” został poddany rzecz jasna judaizm w swej wersji kabalistycznej) można uznać za modelowy przykład twórczego potencjału perspektywy postsekularnej.

Postsekularyzm jest pojęciem bardzo młodym jako kategoria badawcza (zwłaszcza na gruncie polskim), a jednocześnie uwikłanym w najpoważniejsze spory humanistyki naszej doby, o ogromnym zapleczu historycznym. W znacznym stopniu od wyborów poszczególnych badaczy zależy, jaki uzyska kształt i na ile okaże się operacyjny.

Omówieni powyżej autorzy pozwalają wymienić elementy poetyki tekstu wskazujące na jego postsekularny charakter – specyficznie pojęta estetyka wzniosłości, narracja o nawróceniu poza religijnością instytucjonalną, problematyzacja świeckiej ontologii, konstrukcja podmiotu podkreślająca jego niesamowystarczalność, wykorzystanie religijnych intertekstów i w końcu redefinicja tradycyjnie religijnych pojęć, takich jak rytuał czy kazanie. Wśród praktyk krytyków literackich, które wypada uznać za wpisujące się w postsekularny paradygmat myślowy, można wskazać wykorzystywanie pojęć dotąd odkładanych do „lamusa” metodologii ze względu na ich religijne konotacje (tajemnica, zbawienie, mesjanizm), a także dekonstruowanie dychotomii między świeckością a religijnością tekstów jako takich (mam tu na myśli profaniczne lektury Biblii, jak *The Book of J* Harolda Blooma czy lekturę listów św. Pawła przez szereg myślicieli tego nurtu⁴⁷).

Podsumowując krótko konsekwencje, jakie mogłaby nieść dla literaturoznawstwa lekcja postsekularyzmu: o ile dotychczas dominujący tryb interpretacji nowoczesnej kultury pociągał za sobą marginalizację utworów podejmujących problematykę religijną bądź też jej niedostrzeganie w konsekwencji stosowanych narzędzi badawczych, uznanie, że religia pozostaje istotnym czynnikiem nowoczesnych przemian, odsłania nowe znaczenia poszczególnych tekstów i może wymagać rewizji modernistycznego kanonu, a także redefinicji dawnych i wypracowania nowych kategorii interpretacyjnych.

⁴⁶ A. Lipszyc *Późny Heidegger i wczesny Benjamin: neopogaństwo i gnostycyzm w filozofii języka*, „Kronos” 2007 nr 1, s. 86 i 88.

⁴⁷ Co ciekawe, Walter Benjamin w swoim zainteresowaniu tekstami świętymi kierował się w drugą stronę – próbował czytać jako święte teksty tradycyjnie waloryzowane jako świeckie, por. R. Różanowski „*Garbaty karzeł*”. *Teologiczne aspekty myśli Waltera Benjamina*, <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article51> [dostęp: 20 XII 2011].

Abstract

Karina JARZYŃSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Post-secularism – a challenge for theory and history of literature

The article offers a reflection on the consequences of the postsecular turn for the literary studies. Those include the critical elaboration of the very discourse of literary studies, i.e. a question on the roots of the discipline and its involvement in essentially oppressive secular narrative, the genealogy of the notions used and the scope of the questions posed. What is being also thought through is the the range of the texts in whose case the application of the notion “postsecularism” seems justified, in relation to their themes, form, historical and cultural context. What is also being treated as elements of the postsecular turn are the usages of the language which transgress the Modernist assumption of its self-referentiality, which in turn allows one to talk of the religious dimension of the literary work. The author mentions Walter Benjamin as a forerunner of such a manner of thinking. Other authors discussed include Michael W. Kaufmann, John A. McClure, Kathryn Ludwig, Magdalena Mączyńska and Lee Morrissey.

Katarzyna SZEWCZYK-HAAKE

Co z nami się stanie albo o co Józef Wittlin
mógłby zapytać Rainera M. Rilkego

Autorka monografii dotyczącej obecności Rilkego w poezji polskiej XX wieku stwierdza, że popularność autora *Księgi obrazów* wśród artystów z kręgu poznańskiego ekspresjonizmu nie przełożyła się na możliwe do wytropienia wpływy czy pokrewieństwa na gruncie ich twórczości własnej¹. Fakt ten uważa badaczka za zaskakujący, zważywszy zarówno na apologetyczny ton ich wypowiedzi, jak i na dające się stwierdzić pokrewieństwa myślowe między poznańskimi ekspresjonistami a dziełem Rilkego, które przy pewnym rozumieniu ekspresjonizmu da się zaliczyć do tego prądu literackiego².

W powojennych publikacjach Józefa Wittlina, których historia literatury nie zwykła wiązać z ekspresjonizmem, istnieją natomiast całkiem liczne odwołania do Rilkego, którego dzieło polski pisarz uwewnętrzniał w zaskakującym stopniu. Dowodem tego przywiązania są przytaczane w eseistyce fragmentaryczne i nie publikowane gdzie indziej własne przekłady wierszy autora *Księgi godzin*³. Odwołania do utworów Rilkego znajdujemy m.in. w poświęconym pamięci Jana Lechonia eseju *Śmierć i śmiech*, a także w przedmowie do zbioru *Orfeusz w piekle XX wieku*. Genealogię tytułu swojego eseistycznego *opus magnum* wyjaśnia Wittlin, entuzjas-

¹ Zob. K. Kuczyńska-Koschany *Rilke poetów polskich*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2004, s. 52.

² Tamże s. 35.

³ Zob. J. Zieliński *Na drogach śmierci*, w: J. Wittlin *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac. i przedm. J. Zieliński, Biblioteka Więzi, Warszawa 1991, s. 13.

O szczególnym przywiązaniu Wittlina do poezji Rilkego pisze także Kazimierz Nowosielski – zob. tegoż *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*, „Znak” 1984 nr 5-6.

tycznie komentując fragment *Sonetów do Orfeusza*, co jednak szczególne, odżegnując się zarazem od bezpośredniej z nimi łączności: „Autor nie śmie podsuwać czytelnikowi przypuszczenia – pisze Wittlin – że treść [książki] pozostaje w związku z religią lub poezją orficką. Nawet nie z liryką neoorfików XX wieku”⁴. Jakby dla potwierdzenia tego zastrzeżenia i wykazania innych możliwych źródeł inspiracji, do kolekcji orfickich motywów dodaje Wittlin utwory Kazimierza Wierzyńskiego, a po chwili wprowadza dość karkołomne skojarzenie mitycznego śpiewaka z Janem Kiepurą. Cytowane zapewnienie o „niedostawaniu” do poezji orfickiej i neoorfickiej można uznać oczywiście za modelową realizację toposu skromności. Można jednak, tytułem wprowadzenia do dalszych rozważań, dostrzec w nich towarzyszący niekłamane podziwowi dla Rilkego cień dystansu, czy lepiej – świadomość nieredukowalnej a zasadniczej odmienności własnego sposobu rozumienia zadań sztuki.

Już w przedwojennej eseistyce Wittlina znaleźć można bowiem tekst, w którym pokrewieństwa z twórczością Rilkego wykraczają poza ogólną sferę światopoglądowych podobieństw i mają charakter faktycznego dialogu z dziełem autora *Maltego*. Mam na myśli jeden z esejów *Z walizy francuskiej*, zatytułowany *Chartres*, zamieszczony w 1930 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 30), a później przedrukowywany w *Orfeuszu w piekle XX wieku* (s. 216-221). Wittlinowska interpretacja arcydzieła gotyckiej architektury jest błyskotliwym, skrótowym wykładem koncepcji estetycznych autora, odczytującego teksty kultury zawsze z perspektywy etycznej⁵. Zasadniczy dla wywodu motyw s p o j r z e n i a wydaje się świadomym nawiązaniem do znanego Rilkeńskiego wiersza, którego podmiot liryczny zatapia się w kontemplacji torsu Apollina. W niniejszym tekście próbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego takie skojarzenie jest zasadne, a także – jak rozumieć gest odwołania się do wiersza Rilkego wobec licznych przesunięć i modyfikacji, jakim w komentowanym eseju zostaje poddana perspektywa p a t r z ą c e g o i jednocześnie o b s e r w a n e g o podmiotu.

I.

Oczy pojawiają się na samym początku Wittlinowskiego tekstu, w pierwszym zdaniu: „Słoneczny żar oślepia oczy, znużone rozgrzaną pstrokaczną paryskich ulic...”. Organ odpowiadający za ludzkie widzenie będzie w tym eseju istotny, a jego

⁴ J. Wittlin, *Przedmowa*, do: tegoż *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 12. Cytaty z *Orfeusza...* lokalizuję w tekście.

⁵ Por. J. Olejniczak *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”*. O powinnościach i zobowiązaniach literatury w eseistyce Józefa Wittlina, w: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, UŚ, Katowice 1990, s. 73-93; E. Wiegandt *Wstęp*, do: J. Wittlin *Sól ziemi*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, BN I 278, s. XIV.

Opinie

rola pojmowana w sposób nieoczywisty. Świadczy o tym szczególna konstrukcja pod koniec tego samego, otwierającego akapitu: „pociąg [...] z radością rzuca się w wonną zieleń [...] unosząc z sobą nasze płuca spragnione powietrza, o c z y ł a k - n ą c e s p o k o j u i s e r c a g ł o d n e p i ę k n o ś c i” [podkr. K.S.-H.] (s. 217). Znamienne jest owo przesunięcie, rozbijające utarte personifikacje: oczy, zatem i zmysł wzroku, powiązany zostaje nie z estetyczną rozkoszą (pięknem), lecz ze stanem emocjonalnym (spokojem); natomiast serce – wiązane tradycyjnie z uczuciem i emocjonalnością – okazuje się głodne p i ę k n a. Sfery uczucia i estetycznej kontemplacji okazują się ściśle związane, emocje i estetyka sąsiadują ze sobą, jednak rozumienie ich relacji ulega przekształceniu: to nie dzięki oglądaniu rzeczy pięknych człowiek ma nadzieję osiągnąć wewnętrzny spokój, a raczej dzięki postrzeżeniu tego, co spokojne, serce może doznać zachwycenia rzeczywistym pięknem. I rzeczywiście, gdy Wittlin opisuje katedrę w Chartres, zachwycenie jego nie wynika z fizycznej urody tego miejsca. Przeciwnie nawet, przyznaje on, że: „Trudne jest piękno tej gotyckiej architektury i rzeźby, trudne i nie uśmiechnięte. We francuskich sklepieniach, łukach i kontrefortach na próżno szukamy wdzięku kolorowych italskich, zwłaszcza tokańskich struktur” (s. 219). Spokój gotyckich przedstawień nie wynika ani z ich fizycznego piękna, ani z tematyki obrazowanych scen, lecz jest owocem wewnętrznej prawdy, która rozświetla te dzieła.

Wittlin pisze najpierw o figurach widocznych na tympanonie jednego z trzech portali w Chartres. Tutaj motyw spojrzenia pojawia się marginalnie, wpleciony w psychologiczne rozważania:

A kto z żywych zrozumie anioła, którego pierś okrywa tarcza zegara słonecznego? Może tą tarczą sama wieczność zasłania się przed doczesnością? Co się śni świętemu Marcynowi? Co mieści się w spojrzeniu, którym święta Anna obdarza swe dziecko na rękę? [...] A kto wytłumaczy gest ręki Boskiej w chwili, gdy Adama powołuje do życia? (s. 220)

„Rozczłonkowanie” rzeźb w opisie, zwracającym uwagę na wyemancypowane „pierś”, „wargi”, „rękę” i skupiającym się na detalu, trafnie oddaje uczucia człowieka oglądającego tłoczny od postaci gotycki tympanon. Temu pietystycznemu pochyleniu się nad fragmentem towarzyszy refleksja ujęta, co znamienne, w szeregu retorycznych pytań, wskazujących tyleż na naturalną ludzką potrzebę takiego psychologizującego odczytania, co na jego bezowocność, na nietrafność poszukiwania narzędziem umysłu interpretującego rzeźbiarskie przedstawienia ludzkich postaci wyższego sensu, który skrywa się p o z a nimi: „Każda z tych postaci [...] nosi w sobie ów najwyższy sens, którego zrozumienie przekracza już granice ludzkiego rozumu” (tamże).

Już w następnym akapicie Wittlin przechodzi jednak od opisu ujmującego postaci przedstawione w perspektywie biblijnej czy apokryficznej narracji, do uchwycenia tego, jak arcydzieło gotyku oddziałuje na odbiorcę, i tego, co w chwili spotkania człowieka i dzieła sztuki dzieje się z jednym i drugim. W tym fragmencie powraca znów wątek w z r o k u i s p o j r z e n i a, dzięki któremu widz i obiekt obserwowany zamieniają się w końcu rolami:

Szewczyk-Haake Co z nami się stanie...

Nerwowo, w pośpiechu przyjeżdżamy od kruchych i wątpliwych prawd i reguł naszego bytu do tej olbrzymiej, tyle lat trwającej i w głazy zamkniętej prawdy. Po cośmy tu przyjechali? Nakarmić oczy pięknosciami? Zapewne, spojrzenia nasze nie splugawią czystości tej katedry. Nie ma obawy: katedra wytrzyma nasz wzrok, jak wytrzymała wszystkie pożary, które ją nawiedziły w ciągu wieków, wojny i rewolucje. Po tych kamieniach ześliznęły się miliony ócz ludzkich, zachwyconych i sceptycznych, a katedra trwa niewzruszona. Ale co z nami się stanie, jeśli my nie wytrzymamy na sobie spojrzenia katedry? Co będzie, jeśli oczy tych rzeźb, te święte gesty rąk – urzekną nas i już nie puszczą od siebie? Co uczynimy wówczas? Czy mamy zrzucić z siebie wszystką pychę, zapomnieć o tym, co trawi i spala nas na popiół, i zostać już tu na zawsze? Czy też mamy udać się na dworzec i wrócić tam, skąd przybyliśmy, i zabrać sobie na pamiątkę kilka fotografii katedry, które zawiesimy nad naszymi biurkami i łózkami? [podkr. K.S.-H.] (s. 221)

O ile we wcześniejszych partiach tekstu można było odnieść wrażenie, że tym, co człowieka przerasta, jest w Chartres historia święta, o tyle w zacytowanym akapicie pojawia się sugestia, że moc „urzekania” widza, jaką promieniuje budowla, wynika z jej oddziaływania jako dzieła sztuki. Tutaj już patrzą na widza nie tylko poszczególne rzeźby, ale cała – niemająca przecież oczu – katedra.

Przypisanie mocy patrzenia kamiennym figurom zdobiącym portale świątyni jest zabiegiem często spotykanym w opisie gotyckiej katedry, podobnie jak jej personifikowanie poprzez dostrzeżenie w jej elementach architektonicznych (oknach, witrażach, rozetach) analogii z oczami⁶. Jednak Wittlinowski opis jest zdecydowanie bardziej skomplikowany, angażuje bowiem w tę personifikację także typowo ludzką, a przypisywaną tutaj kamiennej budowli, zdolność dokonywania m o r a l n e j o c e n y obserwowanego obiektu. W tym właśnie momencie rodzi się możliwość dostrzeżenia podobieństwa z pewnym tropem myślowym obecnym u Rilkego.

Cały tom *Nowych wierszy* przenika tematyka w z r o k u i s p o j r z e n i a, a problematykę tę Rilke interpretuje na nowo, wpisując ją w etycznie pojmowaną kategorię o b c o ś c i⁷. Z mojego punktu widzenia najbardziej interesujący jest jednak słynny wiersz Rilkego *Starożytny tors Apollina* (*Archaischer Torso Apollos*), w którym znajdujemy to samo co u Wittlina odwrócenie ról dzieła i obserwatora: pozbawiony oczu tors patrzy na widza „każdym miejscem”. To wrażenie sprawia, że dzieło, mimo widocznego uszkodzenia, jawi się widzowi jako doskonałe i poruszające:

Myśmy nie znali jego głowy niesłychanej,
gdzie dojrzewały gałki oczu. Ale
tors jego jak kandelabr błyszczy dalej,
w którym wzrok jego, tylko zatrzymany,

⁶ Zob. M. Czermińska *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 281-283.

⁷ Por. K.-D. Hähnel *Rainer Maria Rilke. Werk – Literaturgeschichte – Kunstanschauung*, Aufbau, Leipzig 1984, s. 83 i nast.

Opinie

trwa i lśni. Gdyżby cię inaczej nie olśniła
wypukłość piersi i w cichym obrocie
lędźwi nie mógłby otrzeć się w przelocie
uśmiech o środek, gdzie jest płodna siła.

Inaczej stałby krótki, odkształcony
ten kamień z jawnie odłamanymi ramiony
i nie mógłby się skórą drapieżnika mienić

i z wszystkich krańców nie wybuchałby od razu
jak gwiazda: bowiem każde miejsce tego głazu
widzi cię. Musisz twoje życie zmienić.⁸

Tymi słowami kończy się wiersz, pozostawiając odbiorców w stanie uniesienia, ale i niepewności, gdyż nie dowiemy się, w jaki właściwie sposób dokonać się ma przemiana naszego życia po konfrontacji z dziełem ani jakie rezultaty ma przynieść⁹. Dla Wittlina tymczasem dopiero w tym punkcie rozpoczyna się prawdziwa dyskusja.

2.

Przygotowaniem do tej dyskusji jest zarysowana już zawczasu przez Wittlina opozycja: czystość katedry – plugawiające spojrzenie współczesnego turysty, który przybywa „nerwowo, w pośpiechu”, by omieść budowlę nieuważnym spojrzeniem. Przez chwilę można mieć wątpliwość, czy nie mamy tu do czynienia z przeciwstawieniem tego, co ludzkie (zmienne, splamione niestałością, skazane na szybkie przemijanie), temu, co przez człowieka stworzone, lecz jako dzieło sztuki – wieczne, nieskalane przez upływający czas. Szybko jednak Wittlin precyzuje początkowe rozróżnienie i czytelnik orientuje się, że interesuje go przede wszystkim zderzenie katedry ze współczesną, nowoczesną wrażliwością. Zaznaczeniu tej kwestii służy dylemat wieńczący akapit: czy ci, których spojrzenie katedry zniewoli i opęta, powinni w radykalnym geście wewnętrznej przemiany pozostać przy niej na zawsze, czy raczej odejść, zatrzymując tylko stereotypowe wspomnienie. Współczesność bowiem jest przeciwna temu, co wyraża katedra, całej pewności znajdującej wyraz w tej budowlu: wyznaje prawdy „kruche i wątpliwe”, na których nie sposób ufundować czegoś wzniosłego i stałego. Dlatego też powrót do „dzisiejszego świata” oznaczać musi zapomnienie Chartres. Próba zabrania go z sobą, przeniesienia z pomocą widokówki w domenę własnej codzienności, jawi się jako działanie dalece niewspółmierne do rangi faktycznego przeżycia.

⁸ R.M. Rilke *Starożytny tors Apollina*, w: tegoż *Poezje*, wyb., przekł. i wstęp M. Jastrun, Kraków 1987, s. 125, podkr. KS-H. *Nowe wiersze* ukazały się po niemiecku w 1907 roku.

⁹ Por. A. Melberg *Några vändningar hos Rilke*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Wydawnictwo Literackie, Stockholm 1998, s. 27.

Konfrontacja z katedrą zmusza – podobnie jak w sonecie Rilkego – do radykalnej przemiany życia, której najwłaściwszą formą wydawałoby się zerwanie ze współczesnym światem. W tym punkcie wywodu Wittlin stosuje jednak gwałtowne *aversio*. Po zbudowanym z długiej serii retorycznych pytań, dynamicznym *crescendo*, następuje powrót pod katedrę i reporterskie spojrzenie na otaczające ją rekwizyty. Ta zmiana perspektywy ma doniosłe konsekwencje, z których najistotniejszą jest przeświadczenie o konieczności już nawet nie odejścia, lecz u c i e c z k i spod katedry, z zasięgu jej spojrzenia. Jak się okazuje, współczesność odcięła już bowiem samą nawet m o ż l i w o ś ć radykalnego zanegowania świata w jego nowoczesnym kształcie¹⁰:

Nad wieżami katedry krążą aeroplany wojskowe. W pobliżu, na przeciwnym wzgórzu, znajdują się hangary. Nad wielowieczną elewacją tych luków, nad krótkotrwałą elewacją naszych małych serc – wzbijają się maszyny, w których siedzą ludzie. Jak postąpić, żeby było najlepiej? Mamy wejść do tej angielskiej herbaciarni naprzeciw południowego portalu katedry i posiedzieć tu aż do Ostatecznego Sądu, kiedy figury z tympanonu, który widać przez okna herbaciarni, przestaną być kamieniami? Tak chyba będzie wyglądał Sędzia, który policzy nasze cnoty i zbrodnie, pomści nasze krzywdy i wynagrodzi Sprawiedliwych. Czy mamy tu Nań czekać, w tej herbaciarni, czy wrócić tam, skąd przyszliśmy?

Kamienni aniołowie mają skrzydła, żywi ludzie mają tylko aeroplany. Uciekajmy stąd. (s. 221)

Pytania, które stawia Wittlin na końcu cytowanego akapitu, przylegają ściśle do Rilkeńskiego sonetu, wręcz wydają się wyrastać wprost z urwanej w wierszu Rilkego myśli i w tym sensie można odczytywać je jako polemikę z utworem, który wobec stawianych przez Wittlina problemów musi jawić się, mimo zamkniętej formalnie struktury, jako niedokończony. Wedle Wittlina stając wobec dzieła faktycznie doświadczamy ciężaru i zobowiązującej mocy jego wzroku. Co jednak z tym spojrzeniem może uczynić człowiek, który zdaje sobie sprawę z mrocznych stron współczesnej rzeczywistości (jej emblematem jest dla Wittlina wojskowy samolot), i który rozumie, że nawoływanie do przemiany siebie nakłada na niego obowiązek zmiany całego świata? (Co warte zauważenia, Rilkeńskie „ty” albo znajduje się w muzeum, albo w sposób doskonały było w stanie w chwili obcowania z dziełem odciąć się od wszelkich pozaestetycznych doznań. Wprawdzie katedry nie sposób przenieść do muzeum, jednak nie można nie zauważyć, że Wittlin podkreśla sytuację podmiotu „w świecie” w sposób intencjonalny.) Rzeczywistość, którą sobie stworzyliśmy, twierdzi Wittlin, jest zbyt głośna, by przemogła ją cisza katedry; ulegając natomiast tej ciszy i głuchnąc na dźwięki świata, stawiamy się w sytuacji moralnie dwuznacznej.

¹⁰ Teza Wittlina byłaby tu zgodna z tym, co o nowoczesności piszą niektórzy jej teoretycy – że zbyt jednoznacznie i bezpowrotnie oderwała ludzi od właściwej wcześniejszym pokoleniom pewności, by możliwy był powrót do tej ostatniej. Por. M. Berman „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2006, zwł. s. 65-77.

Opinie

Ciężar zbudowanej z kamienia katedry znajduje wyraz w jej spojrzeniu. Jej wzrok przygniata człowieka, uświadamia mu jego bezradność, zawstydzają go. Opisane przez Wittlina katedra i rzeźby w swojej istocie zawierają zarówno martwość kamienia (szarość) i pierwiastki vitalne, ożywione (wzrok), ciężar materii i lotność spojrzenia. Zaryzykować można uogólnienie, że ożywianie tego, co martwe, i unieruchamianie stworzeń żywych jawi się jako jedna z najistotniejszych cech rzeźby w jej literackich ujęciach (począwszy od utworów dawnych, jak – tłumaczone zresztą w późniejszych latach przez Wittlina – wiersze Giovanniego Strozzi i Michała Anioła¹¹). Na takim paradoksie buduje też Rilke: w wierszu mowa jest z jednej strony o „kamieniu” („jawnie” potrząskanym, przez to „krótkim” i „odkształconym”), z drugiej – o pięknym ciełe (tors, wypukłość piersi, lędźwie), którego żywioł i żywotność („płodna siła”) są dobitnie podkreślone. Koniec końców rzeźba ulega jednak dematerializacji w chwili „wybuchu”, unoszącego w powietrze fizyczne właściwości zarówno kamiennej, jak i cielesnej materii, zmieniającego je w gwiazdne promienie i wreszcie w lotny wzrok, dzięki któremu to, co estetyczne staje się początkiem tego, co etyczne.

Także w tym miejscu diagnoza Wittlina wydaje się próbą dopowiedzenia tego wszystkiego, co u Rilkego nie pomieściło się już w granicach sonetu, a co wynika z umiejscowienia patrzącego i obserwowanego widza w ramach współczesnej kondycji. Dostrzeżona przez Wittlina opozycja ciężaru i lekkości, kamiennych aniołów i żywych ludzi, pozostaje głęboko niejednoznaczna. Kamienni aniołowie to aniołowie groźni, bezduszni, surowi i chociaż to im dane są skrzydła, ich wzniosłość i świętość w żywych ludziach mogą budzić lęk, a z pewnością – dystans. Współcześni ludzie, wynalazcy aeroplanów, które służą jedynie uniesieniom pozornym, pozostają jednak w przeciwieństwie do rzeźbionych aniołów, *żywi* i autentyczni. W tej opozycji i migotliwym znaczeniu obu jej członów dostrzec można sedno Wittlinowskich wątpliwości, przed którymi nie uchroniły się ani metafizyczne przeświadczenia przednowoczesne, ani wiara w sztukę, estetyczny mit usprawiedliwiający odejście artysty od świata społecznego.

3.

Wittlin i Rilke głoszą koncepcję dzieła sztuki, która wydaje się wyprzedzać niektóre stwierdzenia XX-wiecznej hermeneutyki. W ujęciu Martina Heideggera dzieło jest często personifikowane, a jego działania względem widza oddaje filozof za pomocą określenia *Anstoß*¹²: pchnięcie. Słowo to, przypisujące nieożywionej materii zdolność fizycznego oddziaływania właściwą działającej z rozmysłem

¹¹ Zob. *Przyjaźnie poetyckie Józefa Wittlina*, oprac. i posł. Z. Kubiak, PIW, Warszawa 1995, s. 9. Jak podaje Kubiak, ostateczna wersja przekładów powstała w trakcie drugiej wojny światowej.

¹² Por. M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: tegoż *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 45 i nast.

istocie żywej, trafnie ujmując to, co w swym sonecie opisuje Rilke, mianowicie fakt, że ze strony rzeźby płynie w stronę widza nieodparty i przemożny impuls.

Spotkanie z katedrą w opisie Wittlina otwierają frazy, które uznać wypada za typową dla ekfrazy gotyckiej świątyni realizację toposu niewyraźności¹³, ale które można też rozpatrywać w perspektywie hermeneutycznej teorii interpretacji, stwierdzającej, że „mówienie dzieła sztuki nigdy nie wyczerpuje się w pojęciach”¹⁴. Przede wszystkim jednak bliski jest Wittlin hermeneutycznej koncepcji obcowania z dziełem, kiedy stawia następującą tezę dotyczącą jego oddziaływania na widza:

Nawet wspomnienie tej katedry przerasta moje siły i ubogą wiedzę. Nie znam również technicznej nomenklatury tego budownictwa. Ale wiem jedno: nie tylko to jest ważne, co wynosimy z Chartres, ważne jest również to, cośmy z sobą przynieśli, a przede wszystkim, skąd przybywamy. Od tego zależy wartość i siła, z jaką katedra na nas oddziaływa. Cokolwiek byśmy tutaj ze sobą przynieśli, skądkolwiek byśmy przybyli – wszystko zmaleje w obliczu tej wielkości. I nasz ból, i nasza radość, i pycha, i miłość własna. [podkr. K.S.-H.] (s. 218)

W wywodzie tym na pierwszy rzut oka uderza zawarta w nim pozorna sprzeczność. Czy to, co ze sobą przynosimy i z czym stajemy przed dziełem sztuki, uważa Wittlin za ważne dla uruchamiających się w widzu znaczeń, czy też przeciwnie (obie sugestie pojawiają się niemal jednocześnie)? Odpowiedź znosi ten paradoks, gdyż uwzględniając to, jaka dokonuje się w odbiorcy dzieła, który w akcie oglądu zapomina siebie, poddając się estetycznemu oddziaływaniu budowli¹⁵.

Powstaje zatem pytanie, jak kontakt z dziełem wpływa na odbiorcę, jakie rezultaty przyniesie owo spotkanie. W sonecie Rilkego widz, do którego bezpośrednio i w sposób apodyktyczny zwraca się dzieło, pojmując chyba płynący z jego strony imperatyw. Ponadczasowe piękno dzieła staje się „ośnieniem” i zmusza widza do uległości, do podjęcia dzieła wewnętrznej przemiany. Czy przemiana ta faktycznie się dokona, a także w jaki sposób i jakie przyniesie efekty – to, jak już zaznaczałam, z wiersza nie wynika. Jednego możemy wszakże być pewni: to co estetycznie piękne, ma – wedle Rilkego – etyczną moc wpływania na ludzkie życie.

Wittlin zapewne zgodziłby się z tym ujęciem, podobnie jak zgadzał się z innymi, głoszonymi przez Rilkego „sakralnymi prawdami”¹⁶, ale zarazem ta odpowiedź mu nie wystarcza. Sportretowany w eseju człowiek stający wobec dzieła sztuki – ucieka, pojawiający formułowany przez nie moralny imperatyw, zrodzony z „trudne-

¹³ Por. M. Czermińska *Gotyki i pisarze*, s. 162.

¹⁴ H.-G. Gadamer *Język i rozumienie*, wyb., przekł. i posł. P. Dehnel, B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 102.

¹⁵ Wittlinowski wywód o „znikaniu” ludzkiej subiektywności w akcie spotkania z dziełem przypomina twierdzenia na ten temat H.-G. Gadamera – zob. tegoż *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 122.

¹⁶ Por. J. Wittlin *Przedmowa*, do: *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 12

go piękna” gotyku i jego wartości¹⁷. Wysilek w kierunku uczynienia siebie lepszym człowiekiem według Wittlina (który jest w tej mierze wyznawcą ekspresjonizmu) nie może się powieść, jeśli nie towarzyszy mu radykalna próba ulepszenia świata, ta zaś w nowoczesności jest dziełem ryzykownym i choć wpływającym z moralnych pobudek – moralnie podejrzanym¹⁸.

Oczywiście, nie sposób abstrahować od faktu, że obaj autorzy mówią o dziełach sztuki pochodzących z różnych epok (przedchrześcijańskiego antyku i chrześcijańskiego średniowiecza). Odmienności ujęcia jednak nie dają się wytłumaczyć wyłącznie tą okolicznością: można przecież wyobrazić sobie, że dzieło gotyku mogłoby być oglądane dla jego proporcji i porządku, nie dla narracyjnej treści przedstawień (i wielokrotnie wydaje się, że Wittlin takiego właśnie oglądu próbuje, nawet, jeśli nie pozostaje przy nim w całym tekście). Niezależnie bowiem od tego, czy dzieło to stanowi – jak katedra gotycka – pochwałę złożoności stworzonego przez Boga świata, czy też – jak tors Apollina – nie jest wyrazem żadnej konkretnej koncepcji teologicznej i moralnej, w swej afirmacji istnienia przeciwko nicości stawia swemu odbiorcy etyczne wymagania, zasadzające się na przekonaniu o sile i wartości człowieka, które to przekonanie, jak zdaje się sądzić Wittlin, współczesnemu człowiekowi jest całkowicie obce. Zasadnicza różnica między analizowanymi tekstami wynika raczej z czegoś innego niż „treściowa” zawartość rzeźby i budowli. Co innego bowiem przynoszą ze sobą ludzie, którzy w tych dwóch interpretacjach konfrontują się z dziełem. Rilke, jak można sądzić, wierzy w możliwość zmiany, której konieczność bezgłośnie wypowiada w jego wierszu okaleczony tors. Wedle Wittlina człowiek współczesny nie może już stanąć wobec dzieła doznając olśnienia i udźwignąć wszystkich tego konsekwencji. Między powstaniem sonetu Rilkego a wizytą Wittlina w Chartres minęły (aż? jedynie?) dwadzieścia trzy lata, w czasie których rozegrała się pierwsza wojna światowa, a rzeczywistość zmieniła się dramatycznie i nieodwracalnie. Wydaje się, że pytania, jakie stawia w swoim eseju Wittlin, odzwierciedlają właśnie tę zmianę¹⁹. W pewnej mierze wszelako pozostają, jak sądzę, dowodem także na pewną istotną różnicę w rozumieniu przez obu artystów nie tyle zadań sztuki, co faktycznej skuteczności i zasięgu ich działania, wyrażoną tym dobitniej, że z użyciem tej samej, wielce charakterystycznej personifikacji.

¹⁷ *Notabene*, wartości dla ekspresjonizmu rzeczywiście wysokiej, i to nie dla głoszonych w tej sztuce przeświadczeń metafizycznych, co dla jej „głębokiej moralności” ukrytej pod płaszczem wyrazu „archaicznego, amoralnego” (Por. J. Wittlin *Barbarzyństwo*, w: tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 50). Jesteśmy tu na tropie odpowiedzi na pytanie, dlaczego Wittlin, nadal pracujący nad kolejnymi edycjami *Hymnów*, jedzie akurat do Chartres.

¹⁸ Por. M. Berman „*Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu*”, zwł. s. 45-111. Sprzeczność tę uznać można za częściowe wyjaśnienie, dlaczego ekspresjonistyczny projekt okazał się wyjątkowo nietrwały.

¹⁹ W innym miejscu o tym zjawisku pisał Wittlin tak: „Od śmierci Dostojewskiego do śmierci Kafki minęły zaledwie czterdzieści trzy lata, a jednak wieki dzielą procesy,

Odmienność perspektywy Rilkego i Wittlina daje się zaobserwować także w sobie kształtowania przez nich podmiotu zbiorowego, jaki uwidacznia się w obu komentowanych tekstach, a którym jest „my” stojące wobec dzieła sztuki. Owo „my” jest w obu utworach niedookreślone, ale wyraźnie zaznaczone jako miejsce, w którym zlokalizowany jest punkt widzenia. W sonecie Rilkego jednak owo „my” szybko zmienia się w pojedyncze ze swej natury ja i ty²⁰; w efekcie przemiana, do podjęcia której skłaniany jest widz, dotyczy wyłącznie jego samego. Głoszone przez sztukę postulaty etyczne adresowane są w tym ujęciu zawsze do pojedynczego, istniejącego jak gdyby poza swoim czasem, człowieka. U Wittlina wprawdzie zbiorowość ta jest złożona z pojedynczych „ja”, w eseju dominuje jednak perspektywa zbiorowości ludzi zakorzenionych w dość określonym momencie historycznym. Ewentualna przemiana, jakiej doświadczyć miałby człowiek stojący przez katedrą, dotyczyć musi zatem także otaczającego go świata i innych ludzi. Dlatego najważniejszymi pytaniami, rozstrzygającymi o faktycznej sile oddziaływania sztuki, są pytania o to, do czego jest zdolny współczesny człowiek, czy jest on w stanie rzeczywiście zmienić swoje życie, czy też rządzące nim potęgi (które często on sam wyzwolił) nie pozwolą na to. Człowiek portretowany przez Wittlina tej mocy w sobie odnaleźć nie może, jego kondycja sprawia, że jest on słaby – słabością tragiczną, wynikającą z nieumiejętności przewidywania konsekwencji swoich działań, szczególnie dobrze widoczną w nowoczesności. We fragmencie eseju poświęconym przedstawieniu Stwórcy, powołującego do życia Adama, czytamy: „Oto ręka, która wie, co czyni, jedyna ręka, która to wie” (podkr. K.S.-H.). Ręce ludzkie tymczasem nie mogą nigdy w pełni zdać sobie sprawy z rezultatów swych czynów (dlatego „widmu rąk” w *Hymnie o rękach* towarzyszy zawsze „widmo – lęk”²¹), są znakiem wspaniałej, ale i groźnej potencjalności. Mają też straszliwą moc rozpetania sił, nad którymi w pewnej chwili przestają panować.

Zapewne wszystkie te różnice miał na myśli Wittlin, gdy zaledwie pięć lat później, w 1935 roku w recenzji Hulewiczowskich przekładów *Księgi godzin* pisał o Rilkeńskiej spuściźnie: „Dziesięć lat nie upłynęło jeszcze od przedwczesnej śmierci wielkiego poety, a już jego głos wydaje się nam zbłąkanym echem z bardzo odległego stulecia ciszy, skupienia, kontemplacji i ekstazy”²². Wysokie wymagania wo-

przedstawione w powieściach autora *Zbrodni i kary* i *Braci Karamazow* od *Procesu* Kafki. Wieki, wypełnione kataklizmami. Ci, co wyszli z nich żywi, stali się innymi ludźmi” (tegoż *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 18).

²⁰ Por. A. Melberg *Rilke*, s. 25-27.

²¹ J. Wittlin *Hymn o rękach*, w: tegoż *Hymny*, Poznań 1920, s. 42.

²² J. Wittlin *Rainer Maria Rilke i jego „Księga godzin”*, w: tegoż *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 515. Warto może odnotować, że w takim zaznaczeniu dystansu wobec dzieła Rilkego, wynikającego nie tyle z odmienności światopoglądowych, co raczej z przemiany świata, w którym osadzony jest czytelnik tych utworów, ponownie spotyka się Wittlin z późniejszymi o ponad czterdzieści lat słowami Gadamera: „Od jego [Rilkego] czasów oddziela nas półwiecze – pięćdziesiąt lat, w ciągu

bec czytelnika, jakie stawia dzieło Rilkego, są takie same, jak każdego wielkiego dzieła sztuki, nawet okaleczonego – torsu Apollina, fasady gotyckiej katedry – i streszczają się w imperatywie przemiany wewnętrznej. Nie przypadkiem chyba Wittlin porównał Rilkeńskie frazy właśnie do gotyku: „Wiązania strof *Księgi godzin* przypominają gotycką architekturę. [...] Ustawiczne *fortissima*, uporczywe nawroty głuchych inkantacji, szary, bezbarwny, kamienny patos słownych budowli Rilkego – to styl *flamboyant*”²³. Być może owo zaskakujące, ale niezwykle sugestywne skojarzenie Rilkego ze stylem gotyckim towarzyszyło Wittlinowi już wówczas, gdy opisując swój pobyt w Chartres prowadził niejawny dialog z Rilkeńską koncepcją etycznych implikacji doznania estetycznego.

Abstract

Katarzyna SZEWCZYK-HAAKE

Adam Mickiewicz University (Poznań)

What will come of us, or what could Józef Wittlin ask Rainer M. Rilke about

The article provides an interpretation of the essay by Józef Wittlin entitled *Chartres* as inspired and being polemical towards a poem by R. M. Rilke entitled *Archaic Torso of Apollo*. Stressing of that hidden dialogic relationship allows for a slightly different take at Wittlin's aesthetics and ethical expectations towards the work of art in the light of Rilke's concept, as well as for pointing to its crucial difference. The context for this interpretation is also provided by the assumptions of 20th century hermeneutics with whose postulates Wittlin's theory of art seems very much resemblant.

których zmieniliśmy się bardzo my sami oraz charakter i sposób oddziaływania sztuki poetyckiej. [...] Poezja ma swój czas. Poezja Rilkego miała swój czas, kiedy żadne estetyczne wyrafinowanie, żaden wybujały manieryzm, żadna emfaza i żaden hermetyczny ezoteryzm nie mógł zagrozić jej drogi do publiczności”

(H.-G. Gadamer *Rainer Maria Rilke pięćdziesiąt lat później*, w: tegoż *Poetica*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 52, 65).

- ²³ J. Wittlin *Rainer Maria Rilke i jego „Księga godzin”*, s. 515. Skojarzenie Rilkego z gotykiem pada już w pochodzącym z początków lat dwudziestych tekście krytycznym Jana Stura *Rilke i Święta Rodzina* (w: tegoż *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921, s. 29-30). Wnioskując z sympatii i podziwu, jakimi Wittlin darzył Stura, sądzić można, że znał on wspomniany artykuł; czy jednak omawiane porównanie istotnie zapożyczył Wittlin od lwowskiego krytyka, trudno rozstrzygać.

Komentarze

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

Karol Irzykowski – teoretyk języka poezji.
Na marginesie książki Henryka Markiewicza
pt. *Czytanie Irzykowskiego* (2011)

Pod koniec XIX i w pierwszych dziesiątkach XX wieku pojawiły się w polskiej literaturze liczne teksty, które określić można jako niezrozumiałe. Występowały one w utworach autorów związanych z takimi formacjami, jak modernizm czy Młoda Polska, a po I wojnie światowej – futurizm, formizm, a zwłaszcza Awan-garda Krakowska. Teksty takie powodowały często niechęć, płynącą z trudności odbioru. Karol Irzykowski, nader wielostronny krytyk artystyczny, zwrócił uwagę na owo zjawisko, które nazwał „niezrozumiałstwem”, i już w roku 1908 rozpoczął przeciwko niemu osobistą kampanię.

Omówienie tej sprawy znalazło się m.in. w wydanej niedawno książce Henryka Markiewicza pt. *Czytanie Irzykowskiego*¹ Książka ta zawiera kilka szkiców poświęconych ogólnej charakterystyce twórczości autora *Patuby*. Mieszczą się w niej również artykuły dotyczące konkretnych zjawisk, na przykład rozprawy *Jak zrobiony był Beniaminek* lub *O prozie dwudziestolecia*. W tekście *Strategie krytycznoliterackie* omawiane są kwestie poetyki powieści, takie jak hierarchiczność i aktualność. W kolejnym artykule (*O prozie dwudziestolecia*) rozpatrywana jest opinia Irzykowskiego o prozie dwudziestolecia, który uznaje ją za tradycyjną, a z jej realizmem łączy takie właściwości, jak wszechwiedza narratora, fabularna dramatyczność i oszczędność w zakresie eksperymentu. Szersze omówienie zagadnień poetyki mieści się w artykule *Rozgatkowanie niezrozumiałstwa*. Ten właśnie problem rozwijany przez Irzykowskiego chciałbym omówić raz jeszcze, odwołując się do książki

¹ H. Markiewicz *Czytanie Irzykowskiego*, Universitas, Kraków 2011.

Markiewicza. Dlaczego właśnie ta problematyka zaprezentować ma zainteresowania Irzykowskiego teorią literatury? Odpowiedź wypadnie wywieść z właściwości sytuacji twórczej krytyka. Był on – jak pisze Markiewicz – „znakomity i w swych szarżach na płycizny, skostnienia i nonsensy, i w apelach o literaturę, która była-by [...] poszukiwawczą wizją komplikacyj życia”².

Jak widać stąd, Irzykowski zaprzątnięty był pospieszną, zawsze aktualną pracą krytyczno-polemiczną. Niewiele czasu, wbrew swym upodobaniom, poświęcić mógł refleksjom teoretycznym³. Dlatego właśnie wpisane one zostały głównie w działalność krytyczno-polemiczną, osnutą dokoła nowej poezji, reprezentowanej przez ówczesną awangardę, natykającą głównie w latach 20. XX wieku na społeczne niezrozumienie. Z tym właśnie niezrozumieniem borykał się krytyk w takich rozprawach, jak *Niezrozumialcy*⁴, *Niezrozumialstwo*⁵. Zainteresowanie tym tematem wynikało po trosze stąd, że Irzykowski sam odczuwał lęk przed perspektywą niezrozumiałości własnych tekstów, czemu dowód dał we *Wstępie do Walki o treść*⁶.

Przystępując do rozważań nad kwestią języka poezji w rozumieniu Irzykowskiego uczynić należy dwa zastrzeżenia. Po pierwsze – rozważania te dotyczą niemal wyłącznie poezji i poetyki tak zwanej awangardy krakowskiej lat 20., a pomijają inne awangardy poetyckie tych czasów oraz ówczesną poezję tradycyjną, której Irzykowski poświęcał bardzo mało uwagi. Po drugie – poruszając sprawę terminologii estetycznej i teoretycznoliterackiej, należy postępować *cum grano salis*, gdyż krytyczny temperament Irzykowskiego nie pozwalał mu trzymać się ustalonych ściśle pojęć, a nawet czasem prowadził do sprzeczności poglądów.

Kompleks niezrozumienia przez czytelników zrodził się u Irzykowskiego być może na tle braku echa odbioru dwu pierwszych jego książek: *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* oraz *X Muza*. Początkowo okazywał krytyk zainteresowanie samym faktem niezrozumienia, tytułując swój tekst *Niezrozumialcy*. Potem usiłował określić istotę zjawiska, nadając po latach – w 1924 roku – nowemu artykułowi tytuł *Niezrozumialstwo*. Definicji jednak unikał. Znając niewątpliwie zainteresowania filozofów niemieckich problemem rozumienia, pisał na ten temat: „w ostatnich latach wiele miejsca w filozofii niemieckiej zajmuje p r o b l e m a t r o z u m i e n i a [...] Nie znalazłem takiego, któremu szło także o rozumienie w znacze-

² Tamże, s. 24.

³ Nawet badania nad treścią i formą w literaturze pomieścił w polemice z S.I. Witkiewiczem (K. Irzykowski *Treść i forma. Studium z teorii poznania literackiego*, w: tegoż *Walka o treść. Beniaminek*, red. A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976).

⁴ K. Irzykowski *Niezrozumialcy*, w: tegoż *Czyn i słowo*, Lwów 1913. Pierwodruk tego artykułu ukazał się w czasopiśmie „Nasza Polska” 1908 z. 8.

⁵ K. Irzykowski *Niezrozumialstwo*, w: *Stoń wśród porcelany*, Warszawa 1934. Ważny jest fakt, że pierwodruk ukazał się już w „Wiadomościach Literackich” 1924 nr 28.

⁶ K. Irzykowski *Walka o treść*, s. 9.

niu pospolitym”⁷. Piszac w ten sposób, nie odnosił się do konkretnych filozofów, ponieważ nowa i wyraźna definicja rozumienia pojawiła się po ogłoszeniu cytowanej uwagi, dopiero w roku 1927 w dziele Martina Heideggera *Sein und Zeit*. W przytoczonej opinii Irzykowskiego przejawiała się jedynie niechęć Irzykowskiego do metafizyki, a tym samym sympatia do „filozofii zdrowego rozsądku”. Tego rodzaju rozumienie można pojmować jako włączenie cudzego wyrażenia we własny system pojęciowy. Unikając wyraźnej definicji rozpatrywanego zjawiska, ograniczał się krytyk do przytaczania wielu dotyczących go określeń.

W artykule *Niezrozumialstwo* sformułował Irzykowski istotne pojęcia dotyczące niezrozumiałości i zrozumienia. Wywodził więc, że wszelka niezrozumiałość wynikać musi z nieczytelności, które to zjawisko polegało na niedostosowaniu do wymagań, jakie stawiali tekstowi czytelnicy w związku z konwencjami gramatycznymi i literackimi oraz z braku niezbędnego zasobu informacji. Niespełnienie tych warunków miało określać nieczytelność. Niezrozumiałość zaś miała następować dopiero w wypadku niespełnienia warunków czytelności. Mówiąc o niezrozumiałości, podkreślał Irzykowski jej związek z nowością, dziwnością, a zwłaszcza z odbieganiem od myśli oczekiwanych i skonwencjonalizowanych. Na tym ogólnym tle odróżniał krytyk niezrozumiałość bezpośrednią i pośrednią. Bezpośrednia odnosić się miała do poszczególnych fragmentów tekstu, pośrednia zaś do pewnych całości⁸.

Pojęcia tak formułowane stosował Irzykowski znacznie wcześniej, bo już w roku 1913, w artykule *Niezrozumialcy*. Materiałem wykorzystanym w analizie były tu prace krytyczno-literackie Stanisława Lacka dotyczące Wyspiańskiego. Teksty te w swej jakby z góry planowanej ciemności zbliżały się poniekąd do poezji, w której tkwiło właściwe centrum niezrozumialstwa. Irzykowski pisał o nich: „U Lacka [...] zdaje się być czynną pewna wytworność lakoniczna, która mu każe podawać tylko czyste wyniki myślenia i zacierać wszystkie ślady ich powstania, wszystkie ścieżki, które do tych wyników wiodą”⁹. Jeszcze dokładniej określał Irzykowski badane zjawisko, pisząc: „Niezrozumiałość wypływa zwykle stąd, że twórcy żyją zbyt słabym życiem [...] społecznym. Wielu z nich żyje na wyspach”¹⁰. W zdaniach tych starał się Irzykowski określić źródła niezrozumiałości tkwiące w poniechaniu tekstowych i psychologicznych całości oraz w ograniczaniu się do jedynie dość tajemniczych wniosków. Dotyczy to zwłaszcza pewnych typów poezji.

⁷ K. Irzykowski *Słoń wśród porcelany*, w: tegoż *Słoń wśród porcelany; Lżejszy kaliber*, oprac. Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 90. Cytaty będą pochodziły z tego wydania.

⁸ K. Irzykowski *Słoń wśród porcelany*, s. 82.

⁹ K. Irzykowski *Czyn i słowo*, w: tegoż *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 473. Cytaty pochodzą z tego wydania.

¹⁰ Tamże, s. 481.

Powyższe ustalenia przyczyn niezrozumiałości domagają się jakiejś antytezy. Tym bardziej, że niektórzy krytycy twierdzą, iż z aksjologicznego punktu widzenia niezrozumiałość jest zjawiskiem negatywnym¹¹. Budując tę antytezę, skupiał się Irzykowski na zjawisku „nowości”. Uważał że „niezrozumiałość działa dziwnie odświeżająco, staje się niejako nową formą, przez którą świat naokoło nas ożywa, zmartwychwstaje z grobu banalności i staje się na nowo zrozumiałym”¹². Tą drogą niezrozumiałość nabiera specyficznej wartości: „Każde dzieło wartościowe [...] musi zawierać w sobie element niezrozumiałości, musi stawiać trudności [...] gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli”¹³. Zdania takie przeciwstawiają się twierdzeniom, jakoby z punktu widzenia Irzykowskiego niezrozumiałość miała wyłącznie znaczenie negatywne. Wydaje się, że krytyk dostrzegał wprawdzie właściwą zdaniom niezrozumiałym trudność, lecz w trudności tej widział korzystną i interesującą odmianę oglądu świata.

W tym miejscu nawiązać trzeba do piszącego wiele lat po Irzykowskim Wiktora Szklowskiego¹⁴. Pisał on, że sztuka, a w szczególności literatura, rozwija się poprzez szereg uniezwykleń, które wnoszą element odświeżenia w teksty nadmiernie zrutynizowane. Formułując tę opinie nieco inaczej, powiedzieć można, że istnieje paradoksalny związek pomiędzy niezrozumiałością a takimi wartościami, jak nowość lub zastąpienie opinii powszechnie przyjętych sądami zupełnie nieoczekiwany.

Można jednak spojrzeć na tę sprawę z innej strony. Lektura niezrozumiałych fragmentów zbliżona jest do deszyfrowania kryptogramu. W rezultacie można by tą drogą uzyskać jakąś zrozumiałość. Mimo to często zdania stanowiące wynik deszyfrowania są podatne na nader wieloraką interpretację. Irzykowski przypomina krążące opinie, iż w ten sposób uzyskuje się dostęp do ważnych tajemnic. Kryją je często znane utwory poetyckie, zdobywając w ten sposób swoistą rangę. Irzykowski akceptował oczywiście zasadę deszyfrowania trudnych i niezrozumiałych miejsc, sprzeciwiał się jednak wyraźnie koncepcji doszukiwania się tą drogą ukrytych tajemnic. Myślenie takie, reprezentowane zdaniem krytyka na przykład przez Henri Bergsona, nie odpowiadało pragmatycznej postawie pisarza¹⁵.

Pojęcie niezrozumiałości można uważać za punkt wyjścia dużego fragmentu myśli krytycznej Irzykowskiego. Zrazu w książce *Czyn i słowo* (1913) odnosił krytyk to pojęcie do różnorodnych tekstów, nie zaś wyłącznie do utworów poetyckich.

¹¹ Szczegółowy opis negatywnego stosunku badaczy do poezji awangardowej okresu międzywojennego dał W. Bolecki w książce *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 253-257.

¹² K. Irzykowski *Czyn i słowo*, s.466.

¹³ Tamże, 477.

¹⁴ Por. uwagi na ten temat R. Nycza w tekście *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Universitas, Kraków 1997, s. 165-169.

¹⁵ K. Irzykowski *Walka o treść*, s. 22.

Nimi zajął się w tymże roku 1913, publikując w „Muzeionie” artykuł *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*. Okazało się, że zainteresowanie krytyka niezrozumiałstwem i jego formami w poezji było trwałe, a działalność w tym zakresie dwufazowa. Po kilkunastu bowiem latach Irzykowski uznał za stosowne ogłosić artykuł z „Muzeionu” w *Walce o treść* (1929). Tam również przedrukował rozprawkę *Metaphoritis i złota plomba*, opublikowaną rok wcześniej „Wiadomościach Literackich” (1928, nr 52-53). Oba więc teksty znalazły się w jednym tomie. Sąd o niezrozumiałości w poezji rozwinął się w latach 20. na tle próby zajęcia dyskusyjnego stanowiska wobec poezji nowoczesnej, reprezentowanej wówczas przez krakowską „Zwrotnicę”. Zainteresowanie tą poezją można zapewne tłumaczyć swoistą jej „trudnością”. Do poezji tradycyjnej ustosunkowywał się krytyk nader rzadko, na przykład analizując metaforę *Sonetów krymskich* Mickiewicza.

Ulubionym przedmiotem szczegółowych badań Irzykowskiego pozostaje wszakże poezja współczesna. Problem rozumienia i niezrozumiałstwa, szczególnie atrakcyjny dla myślenia racjonalisty, mógł być rozwijany w sposób pogłębiony na materiale trudnym, mówiąc współczesnym językiem – naładowanym semantycznie i strukturalnie skomplikowanym, nie zaś na materiale poezji tradycyjnej, wyrażenie zorganizowanej¹⁶. Poezja taka dzięki swojej konwencjonalności nie była stosownym wyzwaniem dla wysiłku intelektualnego, któremu krytyk oddawał się z upodobaniem.

W poezji awangardowej punktem szczególnie interesującym był zabieg artystyczny najbardziej awangardzystów frapujący, metafora. Poświęcając jej poważną część swojej *Walki o treść* Irzykowski podszedł do tego tematu w sposób niejako naukowy, cytując częściowo poetę Edwarda Leszczyńskiego: „Metafora jest dla niego wychyleniem w sferę rzeczywistości idealnej, to jest poetyckiej”¹⁷. Przypomnieć trzeba, że aparatu pomocniczego do badania metafory dostarczały krytykowi znane mu od wielu lat teorie komizmu i dowcipu, które pojawiły się około roku 1900. Czytywał w tamtych latach prace Teodora Lippsa (1898), Bergsona (1900) Zygmunta Freuda (1905). Irzykowski nie próbował jednak dostosować się do którejś z tych teorii. Chodziło mu jedynie o zdobycie dla metafory jako tworu idealnego takiego punktu odniesienia, który by w kręgu wartości kulturowych obniżył znacznie jej poziom. Chciał traktować metaforę jako poważny dowcip. Dokonał więc w ten sposób jakby desakralizacji czy trywializacji pojęcia metafory. Rewidując tradycyjne pojęcia, próbował zlekceważyć antyczną klasyfikację figur retorycznych, uznając metaforę za właściwą reprezentantkę wszystkich tych zabiegów. Tu niewątpliwie zbliżał się do myśli Benedetto Crocego. W kilka lat później odrzucił jednak ów pomysł, przywracając antycznej klasyfikacji ważne miejsce¹⁸.

¹⁶ J. Sławiński *Wokół teorii języka poetyckiego*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 79.

¹⁷ K. Irzykowski *Walka o treść*, s. 21.

¹⁸ Zob. K. Irzykowski *Od metafory do metonimii*, w: tegoż *Pisma rozproszone*, t. 4: 1936-1939. Ze spuścizny rękopiśmiennej, zebrał i oprac. J. Bahr, Kraków 2000, s. 451.

Równocześnie dawał wyraz swojej niechęci do traktowania metafor jako zdobnictwa poetyckiego, jakkolwiek tytuł pierwszej części *Walki o treść* brzmiał *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*. Zgodnie ze swoimi upodobaniami poszukiwał Irzykowski w metaforze wartości poznawczych, a więc poszerzania horyzontu, a przede wszystkim wprowadzenia „brzasku nowego stosunku”¹⁹. Dalszym krokiem tych rozważań było wprowadzenie pojęcia „procesu metaforyzacyjnego”, który wiódł od zjawiska „grania w duszy poety”²⁰ jako źródła metafory aż do jej degradacji, czyli stania się częścią zwyczajnego słownika²¹. Uchylając się od traktowania metafory jako zjawiska wzniosłego, powoływał się Irzykowski na filozofów, w których myśleniu odnaleźć można tendencje przeciwne wobec takiej estetyki, jak na przykład empiriokrytyk Ernst Mach lub twórca tzw. filozofii „als ob” („tak jakby”) Hans Vaihinger. Istotną treścią pojęcia metafory, jaką rozwijał Irzykowski, była kategoria dwu szeregów myślowych, z których jeden tworzył ciąg głównej myśli poetyckiej, a drugi szereg daleko od niego odbiegał²². Metafora miała też stanowić wyraźną i interesującą przeszkodę w przebiegu tej myśli. Jako przykład podawał Irzykowski obraz ciągnącego się muru, w którym znajduje się okienko odsłaniające jakiś wspaniały krajobraz²³.

Usiłując scharakteryzować stosunek Irzykowskiego do metafory awangardzistów, nadmienić trzeba, że stworzył on swoistą skalę jakości tego fenomenu, przebiegającą od metafor łatwych, czyli łączących pojęcia bliskie semantycznie, aż do skrajnie trudnych²⁴. Za metafory zbyt trudne, a więc nieudane, uważał takie, które pomijają człony pośrednie między tematem a nośnikiem²⁵. W polemice z Tadeuszem Peiperem Irzykowski wymienił słowo „milczenie”, któremu jako zagadkę metaforyczną przypisać próbował przydawkę „tyfoidalne”²⁶. Z problemem metafor trudnych wiązało się pytanie o granice metafory²⁷. W sumie stosunek Irzykowskiego do awangardy był wysoce skomplikowany. Jako intelektualista cenił

¹⁹ K. Irzykowski *Walka o treść*, s. 49.

²⁰ Tamże, s. 66.

²¹ A. Okopień-Sławińska *Metafora bez granic*, w: *Studia o metaforze*, cz. 2, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 38.

²² K. Irzykowski *Walka o treść*, s. 64. Do teorii procesów analogiczna jest interakcyjna teoria metafory. Zob. H. Markiewicz *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, w: *Studia o metaforze*, s. 15.

²³ Zob. K. Irzykowski *Metaphoritis i złota plomba*, w: tegoż *Walka o treść*, s. 65.

²⁴ Tamże, s. 75. Zob. też pojęcie „skali” w pracy A. Okopień-Sławińskiej *Metafora bez granic*, s. 37.

²⁵ H. Markiewicz *Czytanie Irzykowskiego*, s. 51.

²⁶ K. Irzykowski *Walka o treść*, s. 73.

²⁷ Zob. A. Okopień-Sławińska *Metafora bez granic*, s. 25 i 41.

wysoko złożoną poetykę metaforę występującą u Peipera. Temu uznaniu nie towarzyszyło jednak doznanie estetyczne. Poezja Peipera nie budziła prawie nigdy takiego uznania, pojawiało się ono niekiedy w stosunku do wierszy Juliana Przybosia. Mimo takich estetycznych wątpliwości z aprobatą przytaczał Irzykowski opinię Peipera: „Im bardziej są odległe i niezestawialne w rzeczywistości pojęcia zjednoczone w metaforze, tym mniej opisowy jest obraz”²⁸. Mniej opisowy – czyli niezrozumiały i wymagający refleksji. Ta myślowa droga, zgodnie z poglądem Irzykowskiego, prowadzić miała do „świata poezji”. Świat taki, budzący myślenie, nie miał, według krytyka, granic. Niezbędne jednak były korektury wyłączające metafory nadmiernie złożone, pomijające całość myśli w dążeniu do wyrażenia efektywnego wniosku. Metafory takie uważał krytyk za przejaw „rozpusty metaforycznej”, czyli wpływu stylu barokowego, wyniesionego przez Peipera z podróży do Hiszpanii. W kręgu niechętnie widzianym przez Irzykowskiego mieściły się też metafory budujące tak zwany przez Peipera „układ rozkwitania”.

Mimo niechęci do metafor skrajnie zawikłanych i niejasnych, Irzykowski rozpatrywał je jednak w kilka lat po ogłoszeniu *Walki o treść*. Chodziło tu o najdokładniejszą w twórczości Irzykowskiego analizę, poświęconą następującej metaforze Przybosia²⁹: „Świt ogień artyleryjski jak okno błyskawic otwierał”. W toku rozważań padła pozytywna ocena, stwierdzająca brak przeładowań i podkreślająca wartość artystyczną utworów poety. W ten sposób Irzykowski ujawnił – po latach wahań – pozytywny element swego stosunku do poezji Awangardy Krakowskiej. Szukając potwierdzenia swej pozytywnej opinii, przytaczał Irzykowski metaforę typową dla Przybosia: „Gościniec spopod kopyt karego potoczył się dzwonem”³⁰. Metafora ta, na pierwszy rzut oka niezrozumiała, wymaga, dzięki swej artystycznej komplikacji, namysłu, który odsłoni zawarte w niej przedstawienie funkcji gramatycznych.

W latach 30. zainteresowania Irzykowskiego zaczęły się skłaniać ku metonimii, dla której przewidywał wielką przyszłość w dziejach poezji. Tu wspomnieć trzeba o sympatii, z jaką przytaczał słynną metaforę Przybosia o „chłopczyku, który wybiegał potoczek”³¹. W późnych latach życia, w artykule *Od metafory do metonimii*³², zdawał się krytyk zacierać granice między obiema figurami. W tym czasie, jak można sądzić, podsumowywał Irzykowski swoje wieloletnie refleksje nad metaforą przekonaniem, że na przykład w poezji Przybosia różne figury retoryczne przejawiają się w rozmaitych, trudnych do określenia kombinacjach tekstowych.

²⁸ K. Irzykowski *Metaphoritis...*, s. 71.

²⁹ Analiza ta znajduje się w artykule *Niezrozumiałstwo metafory i kto nie będzie rozstrzelany*. *Wycieczki w lirykę VIII*, w: K. Irzykowski *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932-1935, oprac. i zebrał J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 643.

³⁰ K. Irzykowski *Od metafory do metonimii*, s. 457.

³¹ K. Irzykowski *Lżejszy kaliber*, w: tegoż *Słoń wśród porcelany; Lżejszy kaliber*, s. 403.

³² K. Irzykowski *Od metafory do metonimii*, s. 451.

Nawiązując do tych rozważań, można uznać, że jakkolwiek Irzykowski wiele pracy poświęcił krytyce awangardy, to jednak sąd o niej w późnych latach nabral charakteru myśli zrównoważonej i życzliwej.

Podsumowując te analizy, należy stwierdzić, że rozważania Irzykowskiego o niezrozumiałości nie doprowadziły do szeroko rozwiniętych badań nad językiem poezji awangardowej. Jednak niezależnie od różnorodnych opinii krytyki i czytelników wymienić należy kilka ważnych osiągnięć krytyka (oczywiście w ramach racjonalistycznego światopoglądu) na polu badań nad językiem poetyckim, jakkolwiek nie używał nigdy tego terminu. Są to:

1. Oryginalny pomysł polegający na powiązaniu zjawiska niezrozumiałości w języku niepoetyckim z niezrozumiałością poezji, występującą zwłaszcza w zakresie metaforyki. Należałoby zatem powiedzieć paradoksalnie: odbiór poezji jest rozumieniem (w sensie potocznym) niezrozumiałości. Paradoks ten nie przeszkadzał jednak Irzykowskiemu, który w studiach nad metaforą zawsze łączył język poetycki z problemem rozumienia. W związku z tym nigdy owemu racjonalistcie nie odpowiadały dociekania pozarozumowe czy fenomenologiczne. Kluczowymi terminami odnoszącymi się do metafory były tu: nowość, odbieganie od zjawisk oczekiwanych.
2. Wprowadzenie pojęcia „skali” porządkującej metaforę według stopnia ich trudności, a więc odległości między jej przedmiotem a nośnikiem.
3. Przecistawienie się funkcji metafor jako zdobnictwa poetyckiego.
4. Unikanie stylu patetycznego w pracach dotyczących metafory. Patos zastępuje u Irzykowskiego określenie metafory jako dowcipu poważnego.
5. Pominiecie w relacji do metafory jej funkcji odsłaniania ukrytej „tajemnicy”. Sprawę tę poruszał po wielu latach (w sposób mało uzasadniony) Przyboś³³. Utrzymywał on, że Irzykowski i Peiper byli wyraźnie przeciwni takiej „metafizycznej” funkcji metafory.
6. Przyznanie metonimii ważnej roli w dziejach polskiego języka poetyckiego.

Po przeprowadzeniu analiz dotyczących stosunku Irzykowskiego do języka poetyckiego należałoby spróbować ująć te analizy w relacji do całej jego działalności krytycznej. Kultura literacka Irzykowskiego formowała się w kręgu pisarzy Młodej Polski, a zwłaszcza poezji nastrojowej i emocjonalnej. Atmosfera ta nie była wszakże odpowiednia dla racjonalistycznych upodobań krytyka, który poszukiwał w literaturze okazji do rozwiązywania intelektualnych zagadek. Twórczość Irzykowskiego na przełomie XIX i XX wieku obfitowała więc w sytuację, które można nazwać poniekąd „dramatycznymi przygodami z poezją”.

Pierwsza z takich przygód polegać mogła na tym, że gdy po wielu latach ukazywania się poezji mało dla Irzykowskiego interesującej pojawił się tom wierszy Bolesława Leśmiana *Łąka* (1920), krytyk ocenił go w recenzji wprawdzie nader wysoko, ale później główne zainteresowanie okazał zagadkom sztucznej i dekoracyjnej metaforyki Peipera. Autentyczna zagadkowość *Łąki* nie była dla niego wła-

³³ Zob. J. Przyboś *Sens poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963, s. 308.

ściwym tematem. Natomiast wiersze Peipera i Przybosa próbował poddawać szczególnej analizie. Wydaje się jednak, że ta przygoda nie przyniosła spełnienia jego ambicji krytycznych. Metaforykę Peipera oceniał bowiem Irzykowski w sposób negatywny, zaś próby pozytywnych rozważań nad poezją Przybosa nie zostały nigdy rozwinięte. Niezależnie od namysłu nad poezją Peipera, twórca ten interesował Irzykowskiego od strony atrakcyjnej eseistyki. Poświęcił jej ważny szkic *Burmistrz marzeń niezamieszkałych*, opublikowany dopiero w roku 1934.

Druga przygoda wiązała się z zainteresowaniem zjawiskiem rozumienia. Tu jednak dopatrzeć się można niezgodności natury terminologicznej. Krytyk pojmował rozumienie w sensie operacji właściwej językowi potocznemu, a lekceważył i odrzucał lektury filozoficzne autorów proponujących odmienny stosunek do tego zjawiska. A przecież rozwijało się już w latach 20. antropologiczne pojmowanie rozumienia, które przynieść miało później doniosłe rezultaty. Irzykowski, jakkolwiek był znawcą filozofii niemieckiej, nie poszedł tą drogą, gdyż nie odpowiadała ona jego mentalności. Dlatego, mimo wielkich talentów krytyka, musiał w pewnym stopniu zrezygnować z ujęcia języka poetyckiego w sposób odmienny od swego stylu myślenia.

Abstract

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

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

Karol Irzykowski – the theoretician of poetic language. On the margin of Henryk Markiewicz's book *Czytanie Irzykowskiego* (2011)

Referring to the book by Henryk Markiewicz, the author addresses the issues of the theory of poetic language as a comprehending of the incomprehensible, where comprehending is conceived as an introduction of a new notion within one's own system. Metaphor is treated here as an exemplary strategy of the poetic language and is juxtaposed with a joke as a form of its desacralisation. The author describes the notion of the scale of the metaphor as the measuring of the distance between the basis and the medium.

List do Redakcji

Szanowna Redakcjo,

Uprzejmie proszę o wydrukowanie poniższej listy sprostowań dotyczących recenzji Katarzyny Bojarskiej *Rzecz na lasce opowieści. Na marginesie „Rzeczy i Zagłady” Bożeny Schallcross (sic!)*.

Zarzut, że nie biorę pod uwagę nadmiernie skądinąd spopularyzowanej perspektywy pamięci i postpamięci jest bezpodstawny, ponieważ koncentruję się na konstelacji tekstów Zagłady powstałych w czasie Zagłady, gdy mechanizm (post)pamięci i związane z nim zjawisko „umuzealnienia” nie były jeszcze uruchomione.

Rozróżnienie pomiędzy literaturą powstałą w czasie wojny a tą pisaną po niej opieram przede wszystkim na zagrożeniu (*precarium*) tekstów literatury wojennej. Natomiast recenzentka wylicza kilka innych podanych przeze mnie aspektów tego rozróżnienia, odgrywających drugorzędną rolę w moim rozumowaniu i z nimi właśnie podejmuję polemikę. Ponadto wyliczone w recenzji prace Olsena, Latoura, Predy oraz Silverman i Hirsch należą do dawniejszego dorobku humanistycznego powstałego w latach 90. minionego wieku, recenzentka zaś umieszcza je „w latach ostatnich” i uznaje za niesłusznie przeze mnie pominięte. Jeśli badaczce zależy na uwzględnieniu najnowszego wkładu do dyskursu rzeczy, to polecam pachnące jeszcze farbą drukarską książki Nancy K. Miller *What They Saved: Pieces of a Jewish Past* i Jonathana Lamba *The Things Things Say*. Uważam jednak, że materialnej rzeczywistości Zagłady nie da się zrozumieć przy pomocy teorii narzuconej z zewnątrz przez obecne w dyskursie trendy. W dużym stopniu badacz powinien wysnuć teorię z samej Zagłady.

Recenzentka zarzuca mi nieobecność podstawowego rozróżnienia Brunona Latoura, wziętego z jeszcze bardziej podstawowej pracy Martina Heideggera, pomiędzy rzeczą a przedmiotem. Wprowadzenie go uniemożliwiłoby uchwycenie *precarium* i mobilności rzeczy Zagłady oraz ich wędrownego statusu. Blokowałoby ono również częstą w mojej lekturze „zmianę biegów”, czyli przechodzenie od materialnego przedmiotu do tekstu i od tekstu do przedmiotu (a także od rzeczy do przedmiotu i *vice versa*). Czynię tak na stronach 7-21, 52-53, 67, 77-78, 80-81,

List do Redakcji

82, 86-87, 122, 124-5, 143-4, 170-179, co Bojarskiej nie przeszkadza zarzucić mi omijania przedmiotów materialnych jako będących „na łasce opowieści”. To dość niezręczne wyrażenie recenzentki rozmija się z semantyką słowa „rzecz” w polszczyźnie, gdzie „rzecz” oznacza zarówno mowę, jak i przedmiot, a nawet esej. Natomiast radykalne oddzielenie rzeczy i mowy ma miejsce w angielszczyźnie; stąd w XVIII-wiecznej literaturze angielskiej popularne były tzw. „it narratives”, czyli pierwszoosobowe narracje monet, garderoby, kanap, itp. oparte na przekonaniu, że rzeczy są zdane na opowieść.

Semiotyzację przedmiotu rozumiem w sposób odmienny niż ten narzucany mi przez Bojarską. Upatruję jej głównie w zmyśle dotyku, w szperaniu, wyciąganiu, odgrzebywaniu, wrywaniu, rozdzieraniu, zagarnianiu i macaniu palcami powierzchni rzeczy. Ten swoisty alfabet Braille’a jest uaktywniony we wzorcu amalgamatycznym.

„Liczne nawiązania” do książki Zygmunta Baumana to raptem jedno odwołanie do przypowieści ogrodnika, z którego nie wynika, jak sądzi recenzentka, czy uważam Zagładę za wyjątkową czy raczej za jedno z wydarzeń modernistycznych. Za wyjątkowy uważam zapis i rzecz Zagłady z okresu Zagłady.

Wbrew recenzji nie sprowadzam literackich wzorców opisu materialnego do świadectwa wyłącznie do biblijnej tradycji. Mimo że odtworzenie intertekstualnych powiązań nie było moim zadaniem, piszę również o wzorcach wziętych z literatury starożytnej, renesansowej, polskiego dwudziestolecia międzywojennego oraz o wprowadzonym w czasie wojny przez Miłoszowsy przekład *Ziemi jałowej* Eliota modelu „wysokiego” modernizmu.

O czuły kontakt z rzeczami nie było łatwo w tamtych czasach, nie trzeba go jednak szukać aż u Herty Müller. W rozdziale o Andrzejewskim analizuję tkliwą intymność dotyku kluczową dla napięcia dżenderowo-przedmiotowego w *Wielkim Tygodniu*.

Angielska wersja mojej książki ukazała się w 2011, nie w 2010.

Cenna w moim odczuciu książka Grossów *Złote żniwa* wyszła co najmniej w rok po mojej publikacji, na co wskazuje choćby fakt, że ją cytuję.

Recenzentka nazywa moją książkę „pierwszym krokiem” i wyraża nadzieję, że następne kroki będą uczynione. Wyznać muszę, że będąc właśnie w trakcie podejmowania następnego, wielce chwiejnego kroku niechybnie przewróciłabym się bez jej pomocnych wskazówek.

Z poważaniem,
Bożena Shallcross
The University of Chicago

Noty o autorach

Mieke Bal, prof., dyrektor Amsterdamskiej Szkoły Kulturowej Analizy, Teorii i Interpretacji (ASCA) w Uniwersytecie Amsterdamskim. Specjalizuje się w teorii literatury i badaniach kulturowych. Autorka kilkunastu książek, m.in.: *Narratology* (1997, wyd. 2 zmienione); *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history* (1999), *Louise Bourgeois' „Spider”* (2001); *Kulturanalyse* (2002); *Travelling concepts in the humanities* (2002). Ostatnio wydała: *Of what one cannot speak. Doris Salcedo's political art* (2011).

Kazimierz Bartoszyński, emeryt. prof. zw. w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Pisze prace z zakresu teorii i filozofii literatury, głównie prozy polskiej XIX wieku oraz fenomenologii i hermeneutyki XX-wiecznej. Ostatnio wydał m.in. *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze* (2004) oraz *O polskich prozach powieściowych* (2011).

Tomasz Bilczewski, dr, adiunkt w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polonistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Centrum Studiów Humanistycznych na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książki *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii* (2010), redaktor antologii *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki* (2010).

Katarzyna Bojarska, dr, asystent(ka) w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Zespole Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności, współpracowniczka redakcji „Tekstów Drugich”, autorka tekstów i przekładów, zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy. Stypendystka Fulbrighta, tygodnika „Polityka”, Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, kierowniczka grantu NPRH „Świat jako archiwum: krytyczne modele historyczności”.

Patrycja Cembrzyńska, dr, historyk sztuki. Publikowała m.in. w „Biuletynie Historii Sztuki”, „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej”, „Kwartalniku Filmowym”, „Res Publice Nowej”, „Odrze”.

Karolina Charewicz-Jakubowska, doktorantka w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Koordynator Centrum Poznawczego w Hali Stulecia we Wrocławiu. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą performatywnego ujęcia obrazu i wizualności. Jej zainteresowania obejmują m.in. sztuki wizualne i performatywne, teorię i praktykę badań kulturoznawczych, filozofię współczesną, psychoanalizę, pedagogikę krytyczną, edukację performatywną. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Kulturze Współczesnej”, „Performerze”, „Ricie Baum” oraz pracach zbiorowych. E-mail: karolina.charewicz@poczta.fm

Catherine Gallagher, prof., wykłada na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, współpracuje z licznymi uczelniami i instytucjami badawczymi. Od 2002 roku członkini American Academy of Arts and Sciences. Zajmuje się historią literatury angielskiej, przede wszystkim powieści XVIII i XIX wieku, teorią narracji, studiami kulturowymi i genderowymi. Jest członkiem redakcji pisma „Representations” oraz zespołu wydającego serię „Flashpoints” w University of California Press. Jej książka *Nobody's story. The vanishing acts of women writers in the marketplace, 1670-1820* (1994) zdobyła nagrodę MLA's James Russell. Poza tym wydała m.in.: *The body economic. Life, death, and sensation in political economy and the Victorian novel* (2006); *The industrial reformation of English fiction. Social discourse and narrative form, 1832-1867* (1985).

Agnieszka Gondor-Wiercioch, dr, adiunkt w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się dyskursem heterogenicznym we współczesnej literaturze etnicznej i zjawiskiem transkulturacji w literaturze amerykańskiej, kanadyjskiej i latynoamerykańskiej. Autorka monografii *Dwa światy, dwie pamięci. Dylemat wielokulturowości w wybranych utworach Louise Erdrich i José Martí Arguedasa* (2009). Publikowała w „Tekstach Drugich” i publikacjach pokonferencyjnych.

Jacek Gutorow, poeta, krytyk literacki, tłumacz. Opublikował sześć tomów poetyckich, ostatnio *Nad brzegiem rzeki. 1990-2010* (2010). Ma na swoim koncie cztery zbiory krytyczne: *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji* (2001); *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku* (2003); *Urwany ślad. O wierszach Wirszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego* (2007); *Księga zakładek* (2011) oraz monografię *Luminous Traversing. Wallace Stevens and the American sublime* (2007). Przekłada poezję amerykańską (m.in. Wallace Stevens, Ron Padgett, John Ashbery) i angielską (m.in. Simon Armitage, Charles Tomlinson, Geoffrey Hill, David Kennedy). Mieszka i pracuje w Opolu.

Agnieszka Jagodzińska, dr, adiunkt w Zakładzie Studiów Żydowskich na Uniwersytecie Wrocławskim. Jej zainteresowania naukowe dotyczą głównie historii kultury i religii Żydów polskich w XIX wieku. Wyróżniona m.in. prestiżowym Chevening Scholarship ufundowanym przez rząd Wielkiej Brytanii, stypendium Fundacji z Brzezia Lanckorońskich oraz stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa

Noty o autorach

Wyższego RP dla wybitnych młodych naukowców. Autorka monografii *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku* (2008). Obecnie pracuje nad zagadnieniem angielskich misji wśród Żydów ziem polskich w XIX wieku oraz nad edycją krytyczną wybranych tekstów Ludwika L. Zamenhofs.

Michał Januszkiewicz, dr hab., pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się filozofią literatury oraz hermeneutyką. Autor książek: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku* (1998); *Stanisław Dygat* (1999); *W-koło hermeneutyki literackiej* (2007); *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz – Borowski – Różewicz* (2009, Nagroda Ministra 2010). Jest również autorem i współautorem kilku książek popularnych o tematyce kulturoznawczej: pracy pod redakcją *Hermeneutyka i literatura. Ku nowej koine* (2006, z K. Kuczyńską-Koschany); *Kulturo-znawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?* (2010, z W.J. Burszą, wyróżnienie w kategorii najlepszy podręcznik akademicki 2011). Niebawem ukaże się kolejna książka, *Spór o interpretację*. Wykładał gościnnie na Państwowym Pomorskim Uniwersytecie im. Łomonosowa w Archangielsku (2007, 2008) oraz na Uniwersytecie Karola w Pradze (2007, 2010). Wyróżniony w Konkursie K. i M. Górskich (1999), stypendysta Fundacji Nauki Polskiej (2000). Jest członkiem International Institute for Hermeneutics. E-mail: aramis69m@gmail.com

Karina Jarzyńska, doktorantka przy Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współredaktorka „Rocznika Mitoznawczego”. Publikowała m.in. na łamach „Literatury Ludowej” i „Dekady Literackiej”. Interesuje się historią relacji między literaturą a religią w ramach poszczególnych kultur.

Wojciech Kalaga, prof. na Uniwersytecie Śląskim, dyrektor Instytutu Kultur i Literatur Anglojęzycznych. Zajmuje się teorią i historią literatury angielskiej. Prowadził badania i wykładał m.in. w uniwersytetach Yale, Mannheim, Queensland, Tarragona oraz Murdoch, gdzie kierował Department of English and Comparative Literature. Wiceprzewodniczący Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk, autor książek *The mental landscape* (1987), *Nebulae of discourse* (polska wersja: *Mgławice dyskursu* 2001). Redaktor wielu tomów zbiorowych, m.in. *Dylematy wielokulturowości* (2004); *Cartographies of culture* (z M. Kubisz, 2010); *Mapping literary space(s)* (z J. Mydla, 2009); *Repetition and recycling. Turns and returns of culture* (z M. Kubisz, J. Mydla, 2008); *The Same, the Other, the Third* (2009); *Narrating the Other. Cultures and perspectives*. Edytor serii „Literary and Cultural Theory” w Peter Lang Verlag, redaktor naczelny periodyku „Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura”.

Jerzy Kandziora, dr hab., prof. w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (Pracownia Poetyki Teoretycznej), historyk literatury, dokumentalista, edytor. Opublikował m.in.: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku* (1993), *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (2007) oraz bibliografię

Bez cenzury 1976-1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr (1999; wraz z Z. Szymańską i K. Tokarżówną). Pisał m.in. o Białoszewskim, Ficowskim, Miłoszu, Barańczaku, Konwickim, Kazimierzu Brandysie, Lemie, Jeleńskim, Woroszylskim. Współpracuje z zespołem autorskim Polskiej Bibliografii Literackiej. Artykuły m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Zeszytach Literackich”, „Ruchu Literackim”, „*Ḍiaurēs Atēnai*”. Mieszka w Poznaniu. E-mail: juk@autograf.pl

Michalina Kmieciak, magister komparatystyki oraz studentka II roku studiów doktoranckich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się związkami między muzyką i literaturą w XX wieku oraz geopoetyką.

Jan Kordys, prof. w Pracowni Poetyki Teoretycznej i Języka Literackiego Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Stypendysta Andrew W. Mellon Foundation – Maison des Sciences de l’Homme. Współzałożyciel (razem z antropologiem Paulem Jorionem) grupy badawczej „*Théorie et Clinique des Pathologies de la Pensée*” (Paryż). Uczestniczył w badaniach nad zaburzeniami dyskursu narracyjnego w afazji. W latach 1998-2007 prowadził seminaria w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Publikacje: *Mózg i znaki* (1991), *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury* (2006).

Anna Kowalcze-Pawlik, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, (rozprawa *Anatomia potworności. Od Grendela do Blade’a*) oraz na Wydziale Filologicznym UJ (tytuł doktoratu: *The voice of vengeance. Women, violence and poethics of revenge in Renaissance England*). Otrzymała liczne stypendia i granty, m.in. na University of Northern Iowa, w Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies. Jest członkinią Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, International Shakespeare Association oraz współzałożycielką European Shakespeare Research Association. Publikowała artykuły i przekłady m.in. w „Monsters and the Monstrous”, „Shakespeare in Europe. History and Memory”, „The Year’s Work in Medievalism”, „Tekstach Drugich”, „Przekładańcu”. Współredaguje „Zeszyty Naukowe TD UJ” a także „Translation Studies Abstracts i Bibliography of Translation Studies” (St. Jerome).

Tomasz Markiewka, doktorant w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Swoje teksty i przekłady publikował m.in. w „Teksturze”, „Tekstach Drugich”, „Esensji” i „Fa-arcie”. Współredaktor m.in. tomu *Tajemnice Słowa i ciała : szkice o powieści Teodora Parnickiego* (z K. Uniłowskim, 2008). Opracował *Dzienniki z lat osiemdziesiątych Parnickiego*.

Maciej Maryl, asystent w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Literaturoznawca, socjolog, tłumacz. Stypendysta

Noty o autorach

Fundacji na rzecz Nauki Polskiej oraz Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta. Publikował artykuły i przekłady m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „LiteRacjach”, oraz w polsko- i angielskojęzycznych tomach zbiorowych. Kontakt: Maciej.Maryl@ibl.waw.pl

W.J.T. Mitchell, prof., pracuje na University of Chicago. Zajmuje się teorią mediów, sztuką wizualną i literaturą. Redaktor pisma „Critical Inquiry”. Otrzymał liczne nagrody, m.in. Guggenheim Fellowship and the Morey Prize (przyznawaną przez College Art Association of America), Faculty Award for Excellence in Graduate Teaching (od University of Chicago). Opublikował m.in.: *What do pictures want?* (2005); *The last dinosaur book. The life and times of a cultural icon* (1998); *Picture theory* (1994); *Art and the public sphere* (1993).

Anna Nasiłowska, prof. zw., pracownik Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, członkini Zespołu Literatura i Gender IBL PAN. Zastępca redaktora naczelnego „Tekstów Drugich”, członkini redakcji od początku istnienia pisma. Ostatnio opublikowała biografię Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (2010), wybór pism Stefanii Zahorskiej ze wstępem monograficznym (2010) i powieść autobiograficzno-rodzinną *Konik, szabelka* (2011).

Marek Pieniążek, dr, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książek *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora* (2005), *Szkolny teatr przemiany. Dramatyzacja działań twórczych w procesie wychowawczym* (2009). Wydał kilka tomików poetyckich. Opracował wznowienia przedwojennych powieści Jana Waśniewskiego (*Ogień w pirytach*, 1935/2008; *Po dniówce*, 1938/2009). Autor kilkunastu artykułów projektujących antropologiczno-performatywny model dydaktyki polonistycznej.

Przemysław Rojek, dr, nauczyciel języka polskiego w Liceum Ogólnokształcącym Zakonu Pijarów im. ks. St. Konarskiego, laureat Nagrody Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Autor m.in. książki *„Historia zamącana autobiografią”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata* (2009) oraz rozprawy *„Coś musi zostać odrzucone, by to, co pozostało, zyskało na znaczeniu”*. Prozy *środkowoeuropejskie Andrzeja Stasiuka – zatrata i odzysk* (w książce *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, 2011). E-mail: przemyslawrojek@wp.pl.

Magdalena Ruta, dr, adiunkt w Katedrze Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie prowadzi zajęcia o języku i literatury jidysz. Jest autorką licznych publikacji na temat literatury jidysz, redaktorką tomów poświęconych jej dziejom w powojennej Polsce oraz tłumaczką z tego języka. Na początku maja 2012 ukazały się kolejne prace jej autorstwa: monografia *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce*

i komunizmie oraz zredagowana przez nią dwujęzyczna antologia wierszy w jej przekładzie: *Nie nad rzekami Babilonu. Antologia poezji jidysz w powojennej Polsce*.

Andrzej Szahaj, prof. zwyczajny w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN oraz Komitetu Nauk Filozoficznych PAN. Autor książek: *Krytyka, emancypacja, dialog. Jürgen Habermas w poszukiwaniu nowego paradygmatu teorii krytycznej* (1990); *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm* (1996); *Jednostka czy wspólnota? Spór liberalistów z komunitarystami a „sprawa polska”* (2000); *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki* (2004); *E pluribus unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności* (2004); *Filozofia polityki* (z M.N. Jakubowskim); *Relatywizm i fundamentalizm* (2008); *Teoria krytyczna szkoły frankfurckiej* (2008).

Katarzyna Szewczyk-Haake, dr, adiunkt w Instytucie Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, tłumaczka. Autorka książki *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu* (2008), publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim” i „Poznańskich Studiach Polonistycznych”. Obecnie pracuje nad studium komparatystycznym poświęconym twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista.

Magda Sara Szwabowicz, doktorantka w Zakładzie Hebraistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się współczesną literaturą hebrajską oraz twórczością literacką Żydów polskich. W pracy magisterskiej zajęła się pionierskimi badaniami hebrajskich czasopism literackich, które ukazywały się w Polsce w okresie międzywojennym. Aktualnie kontynuuje badania nad krajową prasą i literaturą hebrajską tego okresu.

Piotr Weiser, adiunkt w Instytucie Bliskiego i Dalekiego Wschodu Uniwersytetu Jagiellońskiego, sekretarz naukowy Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zajmuje się antropologią historii i literatury. Píše o historii i skutkach Holokaustu, syjonizmie oraz o współczesnym Izraelu. Ostatniow wydał m.in. książkę *Auschwitz i Jerozolima : pojęcie Holokaustu według Emila Fackenheim* (2010)

Arkadiusz Żychliński, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza oraz członek zespołu Pracowni Pytań Granicznych UAM. Autor monografii na temat poetyki przekładu filozoficznego, współredaktor zbioru studiów o myśli Giorgio Agambena oraz antologii zbierającej wpływowe filozoficzne odczytania pisarstwa Franza Kafki. Obecnie zajmuje się antropologią filologiczną, literaturoznawstwem kognitywnym oraz projektem hermeneutyki faktyczności Martina Heideggera.