Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Muzy starsze i młodsze

Anna ZEIDLER–JANISZEWSKA
Drugi oddech nowoczesności

Włodzimierz BOLECKI
Impresjonizm
w prozie modernizmu

Andrzej HEJMEJ
Partytura literacka

Wojciech TOMASIK
Burząc *Moskwę*...

Agnieszka FULIŃSKA
Dlaczego literatura popularna
jest popularna?

Mieke BAL
Krytyka głosu

Henryk MARKIEWICZ
Diabeł tkwi w anegdotach

4 [82] 2003
cena 15.00- PLN
(w tym 0% VAT)

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Grochowski, Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński, Michał Głowiński, Czesław Hernas, Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00–330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2.ibl@wp.pl

Prosimy o dołączanie do dostarczanych nam artykułów: dyskietki w formacie Word oraz krótkiej noty o autorze. Materiałów niezamówionych nie odsyłamy.

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Jerzy Petryk**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

nakład: 700 egz.

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Anna NASIŁOWSKA 4 Nowe Muzy

Szkice

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA 7 Drugi oddech nowoczesności

Włodzimierz BOLECKI 17 Impresjonizm w prozie modernizmu. Wstęp do modernizmu w literaturze polskiej XX wieku

Andrzej HEJMEJ 34 Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej

Wojciech TOMASIK 47 Burząc *Moskwę*... O postkomunistycznym ikonoklazmie

Agnieszka FULIŃSKA 55 Dlaczego literatura popularna jest popularna?

Roztrząsania i rozbiory

Maria JANION 67 W oczach Dürera. O nowej książce Marka Bieńczyka

Małgorzata CZERMIŃSKA 73 Od sylwy do epifanii. Na tropach pozatekstowego świata

Jakub MUCHOWSKI 81 Świat (w tekstach) kultury. Wokół książki Piotra Kowalskiego *Theatrum świata wszystkiego*...

Joanna SOSNOWSKA 92 Bezkrytycznie

Dorota SAJEWSKA 101 Strindberg a sprawa polska

Paweł LESZKOWICZ 108 Awangarda seksualna

Prezentacje

Mieke BAL **116** Krytyka głosu: otwarta partytura twarzy (*przeł. G. Grochowski*)

Interpretacje

Ewa TONIAK **130** Grottger i jego cień

Piotr ŚNIEDZIEWSKI **149** W świecie melancholii. O *Marii* A. Malczewskiego i obrazach C.D. Friedricha

Marianna MICHAŁOWSKA **160** Sztuka dokumentu – fotografia i trauma

Grzegorz MARZEC **172** Parodia konstruktywna raz jeszcze. O piosenkach zespołu „Kury" z płyty P.O.L.O.V.I.R.U.S

Opinie

Henryk MARKIEWICZ **188** Diabeł tkwi w anegdotach. Na marginesie książki Stanleya Fisha

Lidia BURSKA **194** Pokazać ogień w głowie

Paweł SZAPIRO **204** Konspiracja! – Prowokacja? – Inspiracja! Uwagi o książce Mariana Apfelbauma o Żydowskim Związku Wojskowym

212 Listy do Redakcji

213 Sprostowania

214 Nadesłane

217 Noty o autorach

Nowe Muzy

Wiemy dobrze, że literatura nie rozwija się sama, lecz w otoczeniu innych sztuk i w różnych epokach związki z muzyką czy malarstwem mocno wpływały na kierunek rozwoju, wrażliwość, sposób odczuwania czy wreszcie karierę pewnych tematów. Tego tłumaczyć nie trzeba, ale wciąż nie wiadomo, jak eksponować owe związki nie tracąc jednocześnie z pola widzenia specyfiki każdej ze sztuk i jej języka. Estetyka filozoficzna i krytyczne metodologie związane z każdą z dziedzin artystycznych proponują własne ujęcia. Już to wystarcza, by wciąż na nowo podejmować sprawę korespondencji sztuk. Po wkroczeniu mediów elektronicznych sytuacja jest jednak jakościowo inna. Tu już nie chodzi o trzy wzniosłe i dobrze wychowane córki Mnemonsyne, z których jedna trzyma z wdziękiem przybory do pisania, druga – farby i pędzel, a trzecia miło brzmiący instrument, ale o ich dzikie, nieprawe potomstwo: z komputerową klawiaturą, sprayem do malowania po murach, wzmacniaczem, komputerem do remixów i siecią globalnych połączeń, skoligacone z reklamą i rozrywkami, o których kiedyś mówiło się, że są niewyszukane i pospolite. Trudno dalej udawać, że nic się nie stało.

Nie trzeba jednak uderzać w kasandryczne tony. Nowe media to także więcej możliwości, szybsza wymiana, szersze oddziaływanie i alternatywa dla zinstytucjonalizowanych form wypowiedzi artystycznej. Od kilku lat na płocie Wyścigów Konnych w Warszawie działa coś w rodzaju nieoficjalnej galerii obrazów malowanych sprayem. Z początku malujących goniła policja, potem doszło do ugody – że trzeba pozostawić w spokoju najbliższe otoczenie – miejsce straceń i stojący na końcu luksusowy apartamentowiec (tabu: martyrologia i pieniądz). Od pierwszych bohomazów malowanych nocą poziom artystyczny stopniowo podnosił się i dziś na płocie walczy kilka konkurencyjnych, dobrze rozwiniętych stylistyk. Być może dla niektórych moja ocena zabrzmi jak herezja, ale jestem przekonana, że niejedno z nietrwałych malowideł przedstawia niewątpliwą wartość estetyczną. Nie da się powiedzieć tego o wszystkich obrazach wystawianych w oficjalnych galeriach sztuki, czyli instytucjonalnie uznanych za obiekty artystyczne. Poza tym nieustannie malowany na nowo płot, który widać z okien autobusów, jest żywym elementem miasta, a galeria pozostaje przestrzenią wyizolowaną, często – po prostu nudną i martwą.

Od kilku lat obserwuję też bacznie rozwój polskiego (i nie tylko polskiego) komiksu. Komiks uważany był oczywiście za dziedzinę jednoznacznie niższą. W Polsce skojarzono go dość trwale z dziecinnym pokojem, ale klasyka tego gatunku i jego pierwociny – historyjki obrazkowe, nie wiążą się koniecznie z twórczością dla najmłodszych. W tej chwili w Polsce komiks rozwija się bardzo prężnie. Na fali nostalgicznej (ale nie pozbawionej elementów estetycznej perwersji) wznowiono prawie całą klasykę PRL-owską, łącznie z Kapitanem Zbikiem, Kłosem i Tytusami. Nagle pojawiła się moda na mangę i ukazało się mnóstwo dzieł z tego nurtu – począwszy od opowieści w stylu japońskiego fantasy, *a skończywszy na Kocie Michaelu, bo i taki cykl przybrał kształt wielotomowej opowieści z życia pewnego kocura w wielkim mieście japońskim. Pojawiły się tłumaczenia zachodniej klasyki – w tym francuskiego Asteriksa, który uważany jest w swojej ojczyźnie za coś w rodzaju narodowej instytucji czy epopei na temat francuskiej tożsamości narodowej. Zawitał też Thorgal, rysowany przez Grzegorza Rosińskiego, który zaczynał od Kapitana Żbika, a został cenionym twórcą belgijskim i międzynarodowym.*

Obok tego wypączkował ruch młodego komiksu, w którym pojawiły się bardzo ciekawe indywidualności. Zwykle poziom plastyczny propozycji jest wysoki, trudniej o dobry scenariusz. Jeśli jednak dobry rysownik spotka partnera z literacką wyobraźnią, to efekty są naprawdę interesujące. Para autorska Dennis Wojda i Krzysztof Gawronkiewicz wylansowała serię opowieści o Mikropolis. Głównym bohaterem jest tu sympatyczny, choć niezbyt rzutki Ozrabal, który mieszka u swojej babci, osoby doświadczonej, z masą zmarszczek na twarzy i loczków na głowie. Akcję, jak to w komiksie, tworzy otwarta sekwencja epizodów, w których biorą udział dzieci i starcy zaludniający miasteczko. Trudno nie dostrzec prześmiewczych nawiązań do mitu małych ojczyzn. Dopiero niedawno polska krytyka literacka zaczęła z pewną podejrzliwością reagować na wszelkie lokalne sentymentalizmy w młodej powieści, podczas gdy ten komiks używa sobie na słabościach owego mitu od swojego powstania, eksponując dwuznaczne przywiązanie do jawnie fikcyjnej społeczności Mikropolis. Na pierwszy plan wysuwa się estetyczne wyrafinowanie, skłonność do stylizowania

potocznych fascynacji. Nawet litery są tu manierycznie powyginane, zawinięte jak loczki babci.

Nie wystudiowana estetyka, ale ironia i dowcip są siłą opowieści o Jeżu Jerzym Rafała Skarżyckiego i Tomasza Leśniaka. Komiks ma kilka wersji, jedna z nich wyraźnie wiąże się z kulturą hip-hopu i kreuje wyrazistą postać bohatera: pomarańczowego Jeża na krótkich nóżkach, w odwróconej daszkiem do tyłu bejsbolówce, jeżdżącego na desce luzaka, który cieszy się wielkim powodzeniem u kobiet, a znienawidzony jest przez policję i wygolonych byków w dresach. Walka z tymi naturalnymi wrogami, szukanie sprzymierzeńców i ironiczne odniesienia wobec kultury masowej (postacie z telewizji, popularne konkursy) wypełniają treść kolejnych epizodów. O ile Wojda i Gawronkiewicz mają skłonność do stylizowanego horroru, to u Skarżyckiego i Leśniaka brutalność przybiera formę pospolitej agresji, ulicznej przemocy, na którą można odpowiedzieć zgodnie z westernowym kodeksem. Kreska jest tu prosta, kolor – jaskrawy, a sytuacje ekspresyjne: jeśli ktoś jest bity, to musi malowniczo wylecieć w powietrze albo rozkwasić się na ścianie w wielobarwnej kałuży.

Oba typy komiksu (soft *i* hard), *tak różne w swoich założeniach, są zarazem charakterystyczne dla świata młodych ludzi. Jest tu odbicie fascynacji, niepokojów i lęków, zetknięcie z kulturą masową i próba wykreowania własnej odpowiedzi. Nade wszystko jest jednak ironia, to ona stanowi główną broń polemiczną wobec pop-kultury, brutalności, marazmu i rozpoznawanych prób manipulacji społecznej. Obie pary autorskie do perfekcji opanowały sztukę puszczania oka do odbiorcy. Autorzy Mikoropolis stosują ją na przykład pokazując zejście swojego bohatera do zaświatów, a autorzy Jeża Jerzego w ten sposób potraktowali wątek księdza-egzorcysty. Na podobny typ więzi z odbiorcą stawiają autorzy autobusowych vlepek, gdzie jedno zdanie i uproszczony graficznie obrazek muszą wystarczyć do skonstruowania sytuacji i wytworzenia zrozumiałej formy ironicznego dystansu. I tu – wszystko rozumiem, bo w PRL-u sztukę porozumiewania się w ten sposób trzeba było ćwiczyć codziennie. Ale gdy biorę do ręki kolejne pokoleniowe powieści młodych autorów – to nie rozumiem... Nie rozumiem przede wszystkim tego, skąd wziął się ten straszliwy ton serio, nieznośny zarówno u womitalnych banalistów, jak i u prawicowych fundamentalistów. Przeczytałam kolejną powieść pokoleniową (Mariusz Sieniewicz* Czwarte niebo) *i zastanawiam się, dlaczego młoda literatura, nawet jeśli posługuje się wyobraźnią, musi brnąć w pseudometafizykę? Co tu zaszkodziło: czytanie Miłosza na kolanach? Obowiązujące w debacie publicznej utarte schematy? Wprowadzenie Dostojewskiego do programów szkolnych? A przecież i młody komiks, i młoda literatura reagują na ten sam świat, w którym bać się trzeba osiłka w dresie, a strzec się przed różnymi formami manipulacji.*

Lubię ironię komiksu, płot przy ulicy Puławskiej i zavlepkowane okna Akademii Sztuk Pięknych przy Traugutta. Nowe muzy nie zawsze krzyczą. I mogą mieć coś ciekawego do powiedzenia.

Anna NASIŁOWSKA

Szkice

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

Drugi oddech nowoczesności

Charakteryzując sytuację praktyk artystycznych w końcu dwudziestego wieku Boris Groys zauważył, iż początkową euforię wyzwolenia (z okowów modernistycznego, a zwłaszcza awangardowego myślenia), jaką niosły wczesne manifesty postmodernistów, zastąpiło zmęczenie i znużenie nie tylko artystów i odbiorców, ale i tych wszystkich, którzy profesjonalnie zajmują się sztuką. To obezwładniające uczucie zmęczenia rosyjsko-niemiecki autor zestawia z euforią i energią, jakie do dziś emanują z tekstów programowych i osobistych świadectw (dzienników, korespondencji) awangardzistów z początku wieku. Kreatywne nastawienie twórców, którzy dziś stali się klasykami, wiązało się z przekonaniem, że utopijnie zarysowany cel można osiągnąć, że można pozostawić za sobą inne, wolniej maszerujące oddziały artystycznego wojska i pojedynczych maruderów, zyskując czas potrzebny do tego, by – ewentualnie – na nowo poderwać się do biegu. Transcendentalny schemat każdego możliwego obrazu czy elementarny gest każdej możliwej estetyzacji (Malewicz i Duchamp zbudowali – wedle Groysa – ramy wszelkich awangardowych aspiracji), dawały chwile niezbędnego wytchnienia także odbiorcom, a wśród nich – teoretykom i historykom nowoczesnej sztuki, którzy mogli na nowo budować swoje konstrukcje porządkujące „empirię", tylko na pierwszy rzut oka chaotyczną. Doszlusowali do nich szybko estetycy. Najambitniejsi wśród nich szybko zaakceptowali postulat, iż żadna aspirująca do miana całościowej teoria estetyczna nie może uniknąć konfrontacji z praktyką awangardową, a teoria udana musi wyjść z tego starcia zwycięsko. W ten sposób ogłaszany początkowo zmierzch sztuki, ujmowany najczęściej w nawiązaniu do Hegla, przesuwał się w przyszłość. Uaktualniła go dopiero konstatacja totalnej porażki awangardy ogłoszona przez postmodernistów, nie przez wszystkich zresztą podzielana. „Jest jasne – pisał w kontekście wczesnej postmodernistycznej euforii Heinz Paetzold – że każda estetyka w ten czy inny sposób musi odnieść się do postawy awangard", dodając, iż dotyczy to nie tylko jej radykalnych krytyków (jak Lukács) czy entuzjastów (jak

Adorno) z obozu marksistowskiego, ale i myślicieli związanych z innymi tradycjami filozoficznymi (jak Gadamer czy Arnold Gehlen, by pozostać przy przykładach z niemieckiego obszaru językowego)[1].

Dopiero w czasie określanym jako postmoderna szeroko pojęty świat sztuki przestał wierzyć w możliwość Ziemi Obiecanej, a nawet w jakikolwiek prowizoryczny choćby fundament, który pozwoliłby odpocząć już nie grupom maszerującym, na przedzie, lecz pojedynczym, coraz bardziej zmęczonym wędrowcom, jakimi stali się wszyscy, którzy chcą dotrzymać kroku współczesnej praktyce artystycznej. Komentatorzy konstruują „małe teorie" ze świadomością ich prowizorycznego charakteru, z góry pomyślane jako teorie *ad hoc* (co kiedyś uchodziło za poważny metodologiczny błąd). W efekcie także i historia sztuki rozpadła się na wiele (też *ad hoc* konstruowanych) opowieści, co skłoniło do mówienia o jej zmierzchu czy wręcz końcu, niekoniecznie w tak konstruktywnym znaczeniu, w jakie ideę tę wyposażył Hans Belting[2].

Chaos właściwy postmodernistycznej aurze, w jakiej zanurzył się świat sztuki, nie wywołuje w nas – powtórzmy diagnozę Groysa – emancypacyjnej euforii towarzyszącej wczesnym enuncjacjom postmodernistów, którzy już – w międzyczasie – figurują w rozmaitych antologiach i „okrzepli" na pozycjach „klasyków". Zaczynamy cierpieć na to, co Freud określił jako *Entfremdungsgefühl* a przedrostek „post", tak często dziś używany, wyraża ten stan. Jedną z prób terapii jest analizowana przez Groysa mania kolekcjonowania, interpretowana przez Richarda Kuhnsa w terminach rozpaczliwego „pragnienia usprawiedliwień"[3].

Przeciętny odbiorca sztuki współczesnej, jeśli już nie odwrócił się do niej plecami, podziela odczucia Rubensa, bohatera *Nieśmiertelności* Milana Kundery. Dzieje sztuki dawniejszej jawiły mu się w obrazie „jednej wielkiej drogi", która później tajemniczo znika pozostawiając wędrującego po niej odbiorcę w sytuacji błądzącego po terenie niby znanym, niby nieznanym. „Droga zniknęła, lecz trwała jeszcze w duszy malarzy jako niewygasłe pragnienie, by «iść naprzód». Gdzie wszakże jest «przód», jeśli nie ma już drogi? W którym kierunku szukać utraconego «przodu»? Pragnienie, by «iść naprzód», stało się dla malarzy źródłem nerwicy; zaczęli biegać na wszystkie strony, wpadając wciąż na siebie niczym przechodnie krążący po tym samym miejskim placu. Wszyscy chcieli się odróżnić od pozostałych i każ-

---

1/ H. Paetzold *Theorie der Avantgarde als Faktor der Ästhetik*, w: *Koexistenz der Avantgarden*, ed. A. Erjavec, SAZU, Ljubljana 1986, s. 198.

2/ Por. H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995 oraz *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, hg. von A-M Bonnet und L. Kopp-Schmidt, München 1995. Do wybranych kwestii podniesionych zarówno w książce Beltinga, jak i w wielogłosowej z jego tezami dyskusji powrócę w dalszych partiach tego szkicu.

3/ R. Kuhns *Stręczycielstwo i akuszeria. Refleksje o sztuce i psychoanalizie*, w: *Psychoanaliza i kultura u progu trzeciego tysiąclecia*, ed. N. Ginsburg, R. Ginsburg, przeł. A. Jankowski, Poznań 2002, s. 279.

dy wypruwał z siebie żyły, by odkryć na nowo odkrycie, którego nie odkrył na nowo ten obok"[4].

Bohater Kundery odwiedza pewnego dnia Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Na pierwszym piętrze odnajduje obrazy wczesnych awangardzistów, z których emanuje radość malowania i zmagania się ze światem. Na kolejnym, przeznaczonym do eksponowania sztuki późniejszej, czuje się jak na pustyni: „obrazy wygnały rzeczywistość lub co najwyżej naśladowały ją z bezduszną i cyniczną dosłownością. Między dwoma piętrami płynęła Leta, rzeka śmierci i zapomnienia"[5]. To, co estetycznie oddziaływało i dziś jeszcze oddziałuje, w nowym wydaniu prowadzi do anestetyzacji. Użyta przez Kunderę metaforyka coraz częściej stosowana jest do charakterystyki sytuacji określanej jako „ponowoczesna". Skorzystał z niej także Groys, szkicując obraz zgubionych i znużonych na pustyni wędrowców, którzy przestali już liczyć na dotarcie do jakiejkolwiek oazy, która pozwoliłaby im zebrać siły przed dalszą wędrówką. Nic więc dziwnego w tym, że z radością witają wszelkie sygnały, które wskazują, że upragniona oaza nie jest li tylko iluzją.

„Kiedy w dyskusjach o postmodernie słyszę o drugiej modernie – zwierza się Groys, wcielając się także w rolę przeciętnego odbiorcy sztuki – a ma się przez to na myśli najczęściej drugą awangardę, cieszę się. Cieszę się jak wędrowiec, którego stopy są zmęczone i który wlokąc się ostatkiem sił słyszy, że wizja oazy, w którą zwątpił, nie jest wizją lecz faktyczną oazą, w której w końcu będzie mógł odpocząć"[6]. Potrzeba „odpoczynku" dotyczy także – oczywiście – profesjonalnych badaczy sztuki, którzy nie chcą się pogodzić z sytuacją okazjonalnych „komentatorów", jaka staje się ich udziałem po utracie starych narzędzi porządkujących i zadekretowanym *a priori* braku nowych.

Koncepcja drugiej moderny, którą przywołał w cytowanej wypowiedzi Groys, stwarza nadzieję na zmianę sytuacji w szeroko pojętym świecie sztuki. Można ją traktować jako jedną z prób odpowiedzi (najpoważniejszą, jak sądzę) na pytanie, „co po postmodernie", nurtujące wielu humanistów już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. *Nach der Postmoderne* to tytuł jednej tylko z prac zbiorowych, będących efektem transdyscyplinarnego namysłu w tej (palącej) kwestii, otwartej symbolicznie tekstami Viléma Flussera[7]. Tytuł jednego z pomieszczonych w niej artykułów wskazuje na kierunek rozważań podjęty przez autorów nie tylko tej publikacji: *W poszukiwaniu innej moderny*. „Moderna – postmoderna – druga moderna" to triada, za pomocą której próbował uporządkować krajobraz sztuk plastycznych (z architekturą na czele) Heinrich Klotz – autor mało u nas

4/ M. Kundera *Nieśmiertelność*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 325-326.

5/ Tamże, s. 326.

6/ B. Groys *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München–Wien 1997, s. 180-181.

7/ Wydanej przez Bollmann Verlag, Düseldorf und Bensheim 1992 i zredagowanej przez Andreasa Steffensa.

znanej, bo przesłoniętej koncepcją Jencksa, klasycznej już pozycji: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980* oraz programowej, wydanej pośmiertnie niewielkiej książki *Architektur der zweiten Moderne*[8].

Pojawiła się więc nadzieja na nowe uporządkowanie krajobrazu, w którym świat sztuki przestał się poruszać wedle jakichkolwiek reguł, a jeśli w pewnych fragmentach poruszał się przejrzyście, to działo się tak pod dyktando rynku. Niezależnie od tego, jak kruchy byłby wchodzący tu w grę porządek, oznaczałby możliwość usystematyzowania części praktyk artystycznych i otwierał drogę do wykroczenia poza partykularne „małe opowieści" w kierunku zintegrowania wysiłku historyków w kierunku nowej, już ateleologicznie pomyślanej, historii sztuki, obejmującej znacznie szerszy obszar niż dotychczas. W jej perspektywie postmodernizm w praktyce artystycznej jawić się będzie zapewne nie jako radykalny odwrót od źródeł moderny, ale jako korekta owych źródeł a zarazem jako trwający dwie z okładem dekady epizod. Do takiego myślenia skłaniała już zresztą syntetyczna książka innego niemieckiego myśliciela – Wolfganga Welscha. *Nasza postmodernistyczna moderna*[9] i jego późniejsze, monumentalne i Kantowskie w zamierzeniu dzieło *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transwersalen Vernunft*, wydane w 1995 roku[10], w którym o postmodernie już się nie mówi, natomiast wyciąga się wnioski z lekcji, jaką otrzymaliśmy od wybranych filozofów związanych z tą orientacją, a radykalizujących w istocie krytykę nowoczesności podjętą przez takich jej przedstawicieli, jak Adorno (z jednej strony) czy Wittgenstein (ze strony drugiej, zaktualizowanej w Welschowej próbie reinterpretacji koncepcji Lyotarda).

Zanim przejdę do szkicowej charakterystyki koncepcji i programu „drugiej moderny" w odniesieniu do architektury (która, podobnie jak w dyskursie postmodernistycznym, wysuwa się znów na czoło zmian) przypomnę, iż ci z badaczy sztuki, którzy zaangażowali się w to przedsięwzięcie (a wielu się z pewnością i w przyszłości zaangażuje) mogą liczyć na silne wsparcie ze strony socjologów. Zaprojektowana przez Ulricha Becka i wydawana u Suhrkampa od paru lat seria nosi tytuł *Zweite Moderne* i przedstawia rezultaty badań poświęconych różnym aspektom przejścia od „pierwszej" (industrialnej i narodowej) do „drugiej" (postindustrialnej i globalnej) nowoczesności. W centrum programu badawczego niemieckich i angielskich (w przedsięwzięciu uczestniczy aktywnie Anthony Giddens

8/ Książka ma podtytuł *Ein Essay zur Ankündigung des Neuen* i wydana została w 1999 roku w Stuttgarcie przez Deutsche Verlags-Anstalt.

9/ Wydana u nas w Oficynie Naukowej, Warszawa 1998. Gdybym dziś mogła raz jeszcze decydować o tytule polskiego przekładu tej książki wybrałabym raczej *Naszą postmodernistyczną nowoczesność*, co lepiej oddaje nie tylko zamysł Welscha, ale i od razu niejako sytuuje książkę w kontekście innych diagnoz czasu.

10/ Książka wyszła w Suhrkamp Verlag (Frankfurt am Main) i stanowi próbę odpowiadającą u schyłku XX wieku Kantowskim *Krytykom*, pokazując jednocześnie, jakie obszary refleksji królewieckiego filozofa zdezaktualizowały się, a jakie możemy jeszcze transformować (jak np. *Krytykę władzy sądzenia* – Welsch idzie tu tropem Lyotarda).

i jego współpracownicy) autorów ulokowana została kategoria „refleksyjnej modernizacji"[11].

W książce pod tym właśnie tytułem, Beck, Giddens i Scott Lash zarysowują program badawczy skierowany przeciwko ujmowaniu czasu, w którym żyjemy, w terminach właściwych pierwszej, industrialnej fazie nowoczesności: w terminach modernizacji prostej i właściwych jej relacji społecznych, uzupełnianych co najwyżej postulatami „ograniczenia wzrostu". Konserwujemy bowiem w ten sposób jedynie relikty tej fazy i zarazem wypracowane wcześniej formy jej opisu.

Wspomniana trójka autorów kieruje jednak swój program także przeciwko „rytuałom myślowym postmoderny", którą identyfikuje z sankcjonowaniem dowolności (na poziomie życia społecznego i teorii), ale i, co ważniejsze, z próbą odwołania roszczenia do oświecenia, także wówczas, gdy ono samo niejako dokonuje autokorekty. Nic dziwnego, że z obszaru refleksji wiązanej z postmoderną ostają się socjologiczne diagnozy Zygmunta Baumana (który, nie bez wpływu zapewne teoretyków drugiej nowoczesności, mówi obecnie o nowoczesności „płynnej" zamiast o „ponowoczesności"[12]) i właśnie Wolfganga Welscha, który próbował oddać sprawiedliwość dokonaniom postmoderny w różnych dziedzinach kultury z pozycji zewnętrznej, wyznaczonej przez koncepcję rozumu transwersalnego i transkulturowości (w miejsce popularnej, a nie odpowiadającej dzisiejszej sytuacji koncepcji wielo- i interkulturowości). Nawiasem mówiąc, na podobny zabieg wpisania w kontekst drugiej nowoczesności czekają też prace Jacques'a Derridy i niektórych innych tzw. postmodernistów, a odpowiednie kroki ku temu poczynił we wspomnianej tu książce o dzisiejszej postaci rozumu i rozumności Wolfgang Welsch.

Trzecim przeciwnikiem koncepcji drugiej nowoczesności są, dodajmy dla porządku, wszelkie postaci antymodernizmu, które – choć hałaśliwie artykułowane – w obliczu postępującej globalizacji i detradycjonalizacji dzisiejszych społeczeństw mają za sobą *de facto* jeszcze mniej argumentów niż w czasach prostej modernizacji. Nowoczesna opozycja tego, co partykularne i tego, co uniwersalne, odchodzi, podobnie jak inne opozycje, w niebyt. Zamiast tego wspomniani autorzy wolą mówić o „kosmopolityzacji" partykularnych punktów widzenia, odwołując się do rozszerzonej i zmodyfikowanej odpowiednio, a związanej ściśle z oświeceniowymi roszczeniami, wizji Kanta i Goethego[13].

11/ Por. U. Beck, A. Giddens, S. Lash *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Verlag, Frankfurt am Main 1996. Nazw „pierwsza" i „druga" moderna oraz „pierwsza" i „druga" nowoczesność będę odtąd używać bez cudzysłowów.

12/ Por. Z. Bauman *Liquid Modernity*, Cambridge 2000 oraz fragmenty dwóch wydanych u nas niedawno książek: Z. Bauman, K. Tester *O pozytkach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 2003 oraz Z. Bauman *Razem, osobno*, przeł. T. Kunz, Kraków 2003.

13/ Pisałam o tym m.in. w szkicu *Między wielokulturowością a transkulturowością*, „Kultura Współczesna" 2003 nr 1-2.

Choć książka Klotza, która rysuje program drugiej moderny w dziedzinie architektury i (marginalnie) innych sztuk plastycznych pozbawiona jest przypisów, jej autor niewątpliwie wskazane tu studia socjologiczne miał na myśli, gdy wstępnie i szkicowo charakteryzował nowy kontekst praktyki artystycznej na przełomie wieków. Zaakcentował także dynamiczny rozwój nowych mediów, co w jego charakterystyce praktyk artystycznych drugiej moderny ma znaczenie pierwszorzędne (i co szerzej „rozpracowuje" Belting), a co socjologowie zajmujący się drugą nowoczesnością traktują (na razie?) marginalnie, choć mogliby szerzej nawiązać choćby do prac Manuela Castellsa czy innych badaczy.

W *Drugiej modernie* Klotz skupił się na tych realizacjach architektonicznych lat dziewięćdziesiątych (ale i wcześniejszych), które wskazują na milczące (w przeciwieństwie do gromkich obwieszczeń pierwszej awangardy i hałasu czynionego przez postmodernistów) formowanie się nowego trendu architektonicznego czy „formacji". Jej spektrum jest szerokie: od „nowej prostoty" Vittorio Lampugnianiego poprzez „dekonstruktywizm" do różnych form „nowej kompleksowości" (tych przede wszystkim, które nie mogą już funkcjonować bez technologii komputerowych).

Wspólnym mianownikiem jest tu, z jednej strony, twórcze nawiązanie do racjonalności moderny (obecnej w wizjach rosyjskich konstruktywistów, w realizacjach Miesa van der Rohe i Le Corbusiera, w programie „nowego budownictwa" czy u Adolfa Loosa – by wymienić konkretne nawiązania obecne w analizowanych przez Klotza realizacjach), z drugiej natomiast wykorzystanie już nie techniki, lecz nowych technologii właściwych społeczeństwu postindustrialnemu. Omawiane przez Klotza realizacje (głównie z obszaru niemieckiego) są przy tym – jak sądzi, choć nie podaje żadnych konkretnych kryteriów – wyraźnie odróżnialne od prostych kontynuacji pomysłów i rozwiązań wczesnej moderny jak też od różnych wariantów neomodernizmu, w których nawiązania ujmowane są, jako element postmodernistycznej „gry z tradycją"[14]. Włączenie w obręb drugiej moderny dekonstruktywizmu, który wcześniej traktowany był jako jeden z wariantów postmodernizmu, odpowiada poglądowi tych znawców architektury końca minionego wieku, którzy podkreślali raczej jego związki z wczesną moderną niż z postmodernistyczną aurą, nie ważyli się jednak na tak gruntowne „przeporządkowanie" krajobrazu, jakie zaproponował Klotz. W przełożonej na język polski i wydanej u nas niedawno książce *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku* Philip Jodidio rozpoczyna narrację od zarysowania już nie postmodernistycznego klimatu końca lat osiemdziesiątych i nowojorskiej wystawy w MoMA „wspaniałej siódemki", do której zaliczono Franka O. Gehry'ego, Daniela Liebeskinda, Rema Koolhaasa, Petera Eisenmana, Zahę Hadid, Bernarda Tschumiego i grupę Coop-Himmelblau. Tytuł rozdziału brzmi *Nowa geometria*. Podejmuje w nim Jodidio także wątek, którym można by uzupełnić dwa generalne wyznaczniki zapropo-

14/ O neomodernizmie jako jednym z wariantów postmodernizmu zob. m.in. w *Deconstruction – Omnibus Volume*, ed. A. Papadakis, London 1989.

nowane przez Klotza, wątek nowego zbliżenia architektury z innymi sztukami plastycznymi, przy czym w analizowanych przezeń w rozdziale *Przełamywanie barier* przykładach w grę wchodzą oddziaływania obustronne, a plastyczne inspiracje, do których odwołują się architekci, pochodzą z praktyk o dekadę wcześniejszych lub też bardziej jeszcze odległych.

Związki nowej architektury z praktykami artystycznymi zaliczanymi do neoawangardy analizuje też okazjonalnie Piotr Winskowski w książce *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*. Główną jednak troską polskiego autora jest drugi aspekt analizowany przez Klotza jako konstytutywny dla drugiej moderny: rozwój technologii i jej architektonicznych zastosowań. Rozwijając koncepcje Reynera Banhama Winskowski mówi o „trzecim wieku maszyny" i odpowiadającej mu estetyce; wpisuje całość co prawda w ramy postmodernizmu, ale z licznych ujęć tego ostatniego wybiera wersję najbardziej zracjonalizowaną, reprezentowaną przez koncepcje Wolfganga Welscha, którego przywołują także – przypomnę – socjologowie „drugiej" nowowoczesności[15].

Wspominam o obydwu książkach dlatego, iż dostarczają wielu przykładów rozbudowujących „empirię" naszkicowaną zaledwie przez Klotza, pochodzącą głównie z obszaru niemieckiego. Klotz zajmował się realizacjami Petera Kulki (w Dreźnie, Magdeburgu i Poczdamie), Benedikta Tonona (w Berlinie), Ungersa (tymi, które „odstają" od postmodernistycznego historyzmu), przede wszystkim jednak Güntera Benischa, który jako wynalazca prywatnej wersji dekonstruktywizmu połączonej z programem „budowania demokratycznego" (wyraźnie nawiązującym do praktyk międzywojennych) uznany być może, podobnie jak Otto Steidle, za ojca drugiej moderny. Z innych krajów na jego liście pojawiają się architekci zaliczani do „wspaniałej siódemki", a także Peter Wilson i Massimiliano Fuksas. Zwi Hecker z Izraela czy Jean Nouvell z Francji mogliby tę wstępną listę uzupełniać, a obejmuje ona z pewnością wiele innych nazwisk z różnych stron świata (także tych twórców, którzy – jak Tonon czy Benisch – konsekwentnie rozwijali założenia pierwszej moderny w czasach dominacji postmodernizmu w architekturze).

Najwięcej wątpliwości budzi wśród dyskutantów Klotza program „nowej prostoty" Vittorio Magnano Lampugnaniego, który stanowił w deklaracjach rygorystyczną odpowiedź na „powagę sytuacji historycznej". Rygoryzm ów przejawiać się miał w stosowaniu środków czyniących z architektury „wyspę porządku"

15/ Książka Winskowskiego wyszła w wyd. Universitas (Kraków 2000). Analizując „ideologiczne" zaplecze „trzeciego wieku maszyny" autor mówi o postmodernizmie, lecz wybór wersji Welscha wskazuje na łatwość przyporządkowania analizowanego współczesnego materiału „drugiej" modernie, co zresztą sugeruje formuła tytułowa. Książkę Jodidio wydało wyd. Muza SA (Warszawa 1998). Dodać trzeba, iż wskazując na nowe zbliżenie między architekturą a innymi sztukami plastycznymi, Jodidio słusznie zwraca uwagę na jego niesymetryczny charakter. Architekci nawiązują bowiem do kierunków zaliczanych na ogół do „drugiej" awangardy lub do konkretnych realizacji, podczas gdy artyści, którzy tematyzują architekturę, interesują się raczej ogólnie jej wewnętrznymi lub zewnętrznymi relacjami.

w świecie pełnym zawirowań i nieprzejrzystym i proponował geometryczne konwencje przeciwko „mitowi permanentnej innowacji" (co wiązało go skądinąd z produkującym chaos postmodernizmem)[16]. Lampugnani pisał o nowej „estetyce prostoty, jasności, spokoju. Porządku, w którego pustce każdy z osobna może projektować własne marzenia". Krytycy Lampugnaniego trafnie zwracali uwagę, że w obliczu wzrastającej kompleksowości świata budowanie architektonicznych wysp prostoty nie jest możliwe, a racjonalność nowoczesności, do której nawiązujemy, musi ową kompleksowość brać pod uwagę. Poza tym – zauważa Claus Dreyer – „droga od tego, co proste, uporządkowane i spokojne do tego, co jednostronne i nużące jest krótka"[17].

Niewielka książka Klotza zarysowuje przejrzysty trop do podjęcia przez badaczy innych dziedzin współczesnej praktyki artystycznej. Trop, jak sądzę, atrakcyjny w sytuacji zmęczenia ową ruchliwością bez celu (a więc i bez odpoczynku), jaka stała się udziałem różnorodnie ulokowanych uczestników świata sztuki. Niemiecki autor wskazuje na podobne tendencje przejawiające się w formie powrotu do abstrakcji w malarstwie i rzeźbie, ale przede wszystkim na praktyki nowomedialne, które przejmują funkcję artystycznej awangardy[18]. W tym kontekście warto przypomnieć, iż Klotz był nie tylko dyrektorem Niemieckiego Muzeum Architektury we Franfurcie, ale i wykładowcą w Hochschule für Gestaltung oraz założycielem i dyrektorem Centrum Sztuki i Technologii Medialnych w Karlsruhe, dokąd zwerbował wspomnianego tu już Hansa Beltinga. Belting jest między innymi autorem programowej książki *Das Ende der Kunstgeschichte?* wydanej w 1983 roku. Choć ton jego rozważań był poważniejszy i mniej metaforyczny od przywołanego wstępnie eseju Borisa Groysa, diagnozy obydwu w znacznym zakresie pokrywają się. Beltinga, zgodnie z tytułem, interesowała przede wszystkim bezradność historii sztuki, która utraciła wraz z postmodernistyczną aurą swój integracyjny kościec. W 1995 roku wydał książkę kolejną *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, której intencją było pokazanie, iż gra zwana historią sztuki może być kontynuowana w inny sposób, tj. wedle nowych reguł czy innego „obramowania" niż to, które upowszechniło się w obrębie pierwszej moderny. Dziś podstawowy kontekst praktyk artystycznych stanowią nowe technologie i nowe media. Ich awangardowe wykorzystanie, pogłębiające – zdaniem Beltinga – dotychczasowe

16/ Ów powrót do konwencji stylistycznej jest jednym z siedmiu kryteriów „nowej prostoty" Lampugnaniego (pisał o tym m.in. w *Die Zukunft der Moderne*, Rowohlt Verlag, Berlin 1993.

17/ C. Dreyer *Zur Ästhetik der architektonischen Moderne nach der Postmoderne*, „Wolkenkuckheim" 1997, H. I., s. 8.

18/ Tego rodzaju ujęcie zaproponował u nas Ryszard Kluszczyński, wiąże je wszelako z kontekstem postmodernistycznym (*Społeczeństwo informacyjne – cyberkultura – sztuka multimediów*, Kraków 2001). Już choćby z racji miejsca dekonstruktywizmu w podjętej przez tego badacza próbie uporządkowania artystycznych doświadczeń ostatnich lat, łatwo „przepracować" tę propozycję tak, by włączyć ją w obszar „drugiej" moderny i uzgodnić z intencjami Klotza i Beltinga.

doświadczenie sztuki, to instalacje wideo, których przykłady w książce analizuje. Nam June Paik, Bill Viola i Gary Hill prowadzą autora ku nowej historii sztuki, która winna stać się historią, mediów, a ściślej – historią obrazu od czasów, gdy był on integralnym składnikiem kultu poprzez autonomiczny obraz artystyczny do jego obecnych, nowomedialnych transformacji (krytycznych, co warto podkreślić, wobec swoich masowych odpowiedników). Co więcej – alternatyw dla dotychczasowego modelu historii sztuki wypracowanego w kulturze zachodniej możemy, jak powiada Belting, poszukiwać dziś, w czasie kształtowania się kultury światowej, „gdzie indziej, tam, gdzie dotychczas ich nie szukaliśmy"[19]. Nie jest przypadkiem, iż szkicując nową historię sztuki Belting przywołuje *Księgi Prospera* Petera Greenawaya – jedną z najambitniejszych wypowiedzi diagnostycznych i projektujących zarazem, wypowiedzi programowo otwartych (i „uzupełnianych" przez reżysera w licznych obrazowych i werbalnych komentarzach) a zarazem nieobojętnych na problematykę transkulturowości.

Klotz, który podjął współpracę z Beltingiem, w dyskusji nad jego diagnozą i projektem, sformułował wizję badań nad „wizualnym doświadczeniem struktur estetycznych" otwartych na artystyczne praktyki nowomedialne.W ten sposób zintegrowana wiedza o praktykach plastycznych wpisywałaby się – na metapoziomie – w program drugiej moderny korespondujący z ustaleniami socjologów drugiej nowoczesności[20].

Naszkicowana tu w zarysie koncepcja Klotza posiada już kontynuatorów wśród badaczy architektury, wśród historyków sztuki i estetyków, którzy wcześniej mówili o „nowej" modernie[21] i, co ważne, wśród „medialistów". Te wysiłki skłaniają nas do przekonania, iż nie tylko rysuje się jakaś oaza wytchnienia (by nawiązać do metaforyki Groysa), ale i wizja dalszej drogi.

Groys, którego interesuje głównie dzisiejszy status obrazów a nie architektura, pozostaje sceptyczny wobec koncepcji drugiej moderny. Oaza czasowego spokoju i minimalnego dystansu do sytuacji, jaki koncepcja ta ofiarowuje, nie dotyczy bo-

19/ H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte* (wyd. cyt. w przyp. 2, s. 192. W polskiej literaturze przedmiotu obszernie omawia koncepcję Beltinga i polemiki z nim Mariusz Bryl w artykule *Hans Belting – prorok końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki*, w: *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999.

20/ Podobny w intencjach projekt dyskutował W.J.T. Mitchell m.in. w tekście *The Pictorial Turn*, „ArtForm" 1992 nr 7. Zob. też R. Krauss *Welcome to the Cultural Revolution*, „October" 1996/77.

21/ O „nowej" a właściwe „nowszej" modernie w znaczeniu zbliżonym do używanego przez Klotza mówił Heinz Paetzold w książce *Ästhetik der neueren Moderne. Dinnlichkeit und Reflexion in der Konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1990 (analizował w niej formy kontynuacji nowoczesnej „pracy nad obrazem" w twórczości Raimera Jochimsa i Willema de Kooninga oraz Beuysa „pracę nad mitem"). Zauważyć warto, że niemiecki filozof prowadził swoje analizy w czasie, gdy najchętniej mówiono o „późnej" czy „schyłkowej" modernie (nowoczesności). Teraz trzeba będzie dodawać: późnej „pierwszej" nowoczesności.

wiem w jego mniemaniu „realnej przestrzeni sztuki", lecz jedynie „przestrzeni interpretacji każdego pojedynczego dzieła", które może być odbierane raz w duchu postmodernistycznym a raz w duchu drugiej moderny. Czyż jednak sceptycyzm ten nie oznacza po prostu ukrytej tęsknoty do wczesnomodernistycznego fundamentalizmu, który druga moderna (nie przypadkiem wszak określana jako „refleksyjna") krytycznie ogranicza i relatywizuje? Czy „oazy", których z utęsknieniem wypatrujemy, nie miały i wcześniej charakteru prowizorycznego? I czy można w ogóle oddzielać „realną przestrzeń sztuki" od jej interpretacji?

Włodzimierz BOLECKI

Impresjonizm w prozie modernizmu.
Wstęp do modernizmu w literaturze polskiej XX wieku[1]

I.

Według *Słownika terminów literackich* impresjonizm to „kierunek ukształtowany we Francji w 2. połowie XIX w. przede wszystkim w malarstwie, ma swoje odpowiedniki we wszystkich dziedzinach sztuki. Na przełomie XIX i XX w. stanowił istotny komponent większości literatur europejskich. Podstawowym założeniem impresjonizmu było przedstawianie percepcji świata zewnętrznego przez jednostkę, percepcji o charakterze zazwyczaj biernym. Zbliżało go to do naturalizmu, który głosił m.in. hasło ukazywania świata przez pryzmat temperamentu artysty. W zakresie powieści impresjonizm wyraził się w rozluźnieniu rygorów kompozycyjnych, w osłabieniu ciągłości czasowej i konstrukcji przyczynowej; pozycję dominującą zajęły względnie wyodrębnione sceny, wiązania między nimi stały się sprawą drugorzędną, każda z nich ukazywała świat przedstawiony tak, jak zarysowuje się w świadomości bohatera. W dziedzinie stylu impresjonizm oddziałał szczególnie na opis, doprowadził do ukształtowania opisu zsubiektywizowanego i momentalnego, ukazując nie stale, ale ulotne właściwości rzeczy. [...] Elementy impresjonizmu występują w twórczości najwybitniejszych pisarzy epoki [Młodej Polski] W. Berent, S. Żeromski, S. Reymont, W. Sieroszewski)"[2].

---

[1] W tym tytule słowo „Wstęp" – jako „horyzont" całego artykułu – jest najważniejsze. Artykuł przygotowany w ramach subsydium FNP.

[2] M. Głowiński, hasło „Impresjonizm", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 211-212. Rozszerzona wersja tego hasła znajduje się w: *Słownik literatury XX wieku*, *Słownik literatury polskiej XX w.*, red. A. Brodzka i zespół, Wrocław 1992. Podobnie charakteryzuje impresjonizm w literaturze A.Z. Makowiecki *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2000, t. 1, s. 235. Por.

Powyższe hasło w sposób doskonały rejestruje takie rozumienie impresjonizmu, które w polskiej świadomości literackiej, a następnie w polskim literaturoznawstwie funkcjonuje już kilkadziesiąt lat. Komponenty tego rozumienia są następujące: literacki impresjonizm 1) był konsekwencją impresjonizmu w malarstwie; 2) zespołem tendencji rozwijających się głównie w okresie Młodej Polski; 3) zakładał bierne przedstawianie świata zewnętrznego z perspektywy bohatera; 4) w zakresie poetyki uprzywilejował percepcję przez jednostkę, opis momentalny oraz luźną kompozycję sceniczną[3]. Do charakterystyki tej trudno już coś dodać. Podobne opisy impresjonizmu można odnaleźć w większości zachodnich opracowań o charakterze encyklopedycznym[4]. O związkach impresjonizmu literackiego z tradycją malarską wspomina – w różny co prawda sposób – bardzo wielu uczonych, m.in. O. Walzel, Ortega y Gasset, R. Fernandez, S. Eile, M.E. Kronegger, I. Watt[5], a w Polsce m.in. badacze przełomu naturalistycznego[6]. Problem jednak

---

H. Markiewicz *Młoda Polska i -izmy, przedr.* w: K. Wyka *Modernizm polski*, Warszawa 1959; M. Głowiński *Powieść młodopolska*, Wroclaw 1969; D. Knysz-Tomaszewska *Kategoria impresjonizmu w badaniach nad literaturą Młodej Polski (1890-1918)*, „Przegląd Humanistyczny" 2001 nr 1 (364).

3/ Teza ta pojawiła się pod wpływem obserwacji przekształceń powieści realistycznej (Flaubert), a zwłaszcza naturalistycznej (w Polsce sformułował ją najdobitniej A. Sygietyński), zob. niżej przyp. 6.

4/ G. von Wilpert *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1964; A.F. Scott *Current Literary Terms*, New York 1965; H. Rüdiger und E. Koppen, (heraus.), *Kleines Literarisches Lexikon*, München 1966; H.L. Yelland, Sc.J. Jones, K.S.W. Easton *A Handbook of Literary Terms*, New York, 1966; O.F. Best *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, Frankfurt a/M., 1972; H. Shaw *Dictionary of Literary Terms*, New York 1972; S. Elkhadem *The York Dictionary of English, French, German, Spanish Literary terms and their Origin*, New York 1976; S. Vlasin (red.), *Slovnik Literarni Teorie*, Praha, 1984; J.A. Cuddon *A Dictionary of Literary Terms*, New York-London 1984; K. Beckson, A. Ganz *Literary Terms. A Dictionary*, London 1990; G. und I. Schweikle (herausg.) *Metzler Literatur Lexikon*, Stuttgart 1990; J. Gardes-Tamine, M.-C., Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris 1993; J. Childes, G. Hentzi *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Culturala Criticism*, New York 1995; Ch. Baldick *The Concise Oxford Dictionary Literary Terms*, Oxford–New York 1996.

5/ O. Walzel *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1923, s. 380-382; J. Ortega y Gasset *Uwagi o powieści*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny" 1958 nr 2, s. 78-104; R. Fernandez *Balzac i Conrad*, przel. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny" 1959 nr 3, s. 103-109; Zob. S. Eile *Teorie perspektyw narratora. Analiza stanowisk badawczych*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" 1971, nr 9, s. 160; I. Watt *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984; M.E. Kronegger *Literary Impressionism*, New Haven, 1973.

6/ Zob. m.in. M. Des Loges *Impresjonizm w literaturze* (1948), przedr. w: *Naturalzim. Europejskie konteksty*, wybór D. Knysz-Tomaszewska, J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1996; J. Detko *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971; D. Knysz-Rudzka *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*, Warszawa 1992; M. Matecka *Impresjonizm we wczesnej prozie Iwana Bunina i Borysa Zajcewa*, Lublin 1996.

polega na tym, że obok rozumienia impresjonizmu literackiego ukształtowanego w obrębie francuskiej tradycji malarskiej i ograniczającego impresjonizm do techniki narracyjnej[7] z przełomu XIX i XX w. istnieje też zupełnie inne rozumienie impresjonizmu w literaturze – wywodzące się z anglosaskiej tradycji filozoficznej i literackiej. Mimo kilku zbieżności, w zasadniczych punktach obie te tradycje są różne, a w niektórych kwestiach całkowicie się wykluczają.

W tym szkicu mam zamiar pokrótce przypomnieć tylko tę drugą tradycję. Do jej charakterystyki sam nie wnoszę niczego nowego – rzecz jest bowiem od dawna gruntownie opisana[8]. Jednak poza przypomnieniem jednego z nurtów anglosaskiej tradycji rozumienia impresjonizmu, będę chciał się zastanowić, jakie są konsekwencje nieobecności w Polsce tej tradycji dla literaturoznawstwa i dzisiejszych badań nad modernizmem[9].

2.

Od chwili pojawienia się termin „impresjonizm" miał konotacje pejoratywne i wyrażał rozczarowanie krytyków „impresjonistycznymi" efektami tworzenia. Twórca tego terminu, Louis Leroy, użył go w satyrycznej recenzji z obrazu Moneta *Impression: Solei Levant* (*Impresja – wschód słońca*; 1872) chcąc uzyskać efekt absurdu[10]. „Impresja" oznacza bowiem nietrwale, bierne odbieranie ulotnych wrażeń, natomiast końcówka „-ism" implikuje systematyczne działanie, doktrynę, program, ideową aktywność. O intencji twórcy tego terminu zapomniano jednak już po pierwszej wystawie malarzy impresjonistów, a sam termin „impresjonizm" stał się błyskawicznie jednym z najbardziej popularnych w historii sztuki. Jednak semantyczna sprzeczność wpisana w tę nazwę od samego początku budziła wątpliwość, czy określenie lub „impresjonizm w literaturze" ma w ogóle sens. Innymi słowy, czy kategorie malarskie mają jakiekolwiek odpowiedniki w literaturze, a więc przede wszystkim – w języku.

7/ Pomijam tu zagadnienie impresjonizmu w poezji, w dramacie i w krytyce szczegółowo omawiane w hasłach wymienionych w przypisie nr 2.

8/ Zob. m.in. M.E. Kronegger *Literary Impressionism*, New Haven 1973; P. Stowell *Literary Impressionism: James and Chekhov*, Athens 1880; M. Levenson *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine*, 1908-1922, Cambridge, 1985; J. Matz *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge 2001.

9/ Nawiązuję tu do mojego artykułu pt. *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonesans)*, „Teksty Drugie" 2002 nr 4.

10/ Pokazanego na wystawie 15 IV 1874 r.; recenzja ukazała się w piśmie „Charivari". Historia narodzin terminu impresjonizm była wielokrotnie opisywana chyba we wszystkich językach. Z prac opublikowanych po polsku zob. A. Hauser *Impresjonizm* (1951), w: *Społeczna historia sztuki*, Warszawa 1974; J. Starzyński *Blaski i cienie impresjonizmu* (1958), A. Hauser *Impresjonizm* (1974), przedr. w: *Naturalizm. Europejskie konteksty*, J. Rewald *Historia impresjonizmu*, przel. J. Guze, Warszawa 1985; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2002, s. 159. Por. J. Matz, *Literary Impressionism...*, s. 12.

Już Ferdinand Brunetier w swej książce z 1879 r. pt. *L'impressionisme dans le roman*[11] obok pochwalnych uwag poświęconych impresjonizmowi wyrażał żal, że ten styl w twórczości Daudeta prowadzi pisarza do przedstawiania jedynie pozorów rzeczywistości (*apparences*), jej niestałej i kapryśnej powierzchni (*la surface ondoyante*)[12]. Także pisarze angielscy i amerykańscy używali tego terminu jako określenia przedstawiania świata w sposób pozbawiony głębi, sprowadzającego rzeczywistość do powierzchownych wrażeń wzrokowych. Do rozpowszechnienia takiej interpretacji literackiego impresjonizmu w krytyce angielskojęzycznej przyczynił się w dużej mierze F.M. Ford, który pisał m.in.

> Bez wielkiego protestu przyjęliśmy piętno „impresjonistów", którym nas naznaczono [...] chcąc działać na innych wrażeniem życia, powinniśmy nie opowiadać, lecz oddawać nasze wrażenia.[13]

Podobnie pisał Ortega y Gasset:

> Pisarz powinien postępować jak malarz-impresjonista, który kładzie na płótnie barwy i mnie już pozostawia wysiłek potrzebny, żeby dostrzec powstała z nich plamę oraz nadać ostateczną doskonałość materiałom, których on dostarczył.[14]

Zastrzeżenia wobec tak rozumianego programu literackiego najmocniej wyraził Ezra Pound w ogóle wyrzucając impresjonizm z literatury: „Impresjonizm – pisał – należy do malarstwa, to sprawa oka"[15]. To pejoratywne znaczenie „impresjonizmu" zachowało się do dzisiaj w polszczyźnie: coś, co ma charakter „impresjonistyczny" lub „impresyjny", jest nietrwałe, niesprawdzalne, przypadkowe, skrajnie subiektywne etc.

Jednak zagadnienie „impresji" pojawiło się w literaturze angielskiej nie jako termin malarski, lecz filozoficzny. Problematyka impresjonizmu, rozumiana jako analiza zjawiska impresji, rozpoczyna się wraz rozważaniami Locka, Berkeleya i Hume'a nad funkcjonowaniem władz poznawczych człowieka i sposobami tworzenia przedstawień świata zewnętrznego, tzn. wraz kwestią filozoficznych pytań o źródła naszej wiedzy, wśród których kluczowe miejsce przypada m.in. zmysłom,

---

11/ Pierwodruk w czasopiśmie „Les revue des deux mondes" (1879), przedr. w książce *Le roman naturaliste*, Paris 1883.

12/ Z czasem powstało wiele prac charakteryzujących tzw. styl impresjonistyczny, np. Ch. Bally *Impresjonizm a gramatyka* (1920), w: *Stylistyka Bally'ego*. Wybór tekstów, opr. M.R. Mayenowa, zob. też W. Tomasik R. Moser *L'impressionisme francais. Painture-Littèrature. Musique*, Genève1951; P. Hultberg *Styl wczesnej prozy fabularnej W. Berenta*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław 1966.

13/ F.M. Ford „Conrad i technika powieści", przeł. M. Żurowski, w: *Conrad w oczach krytyki światowej*, wybór. Z. Najder, Warszawa 1976, s. 744. Ford jest autorem swego czasu bardzo popularnego wśród pisarzy eseju pt. *On Impressionism*.

14/ J. Ortega y Gasst, *Uwagi o powieści*, s. 82.

15/ Cyt. za J. Matz *Literary Impressionism...*

odczuciom, pamięci, ideom, obrazom, percepcji i impresjom[16]. „Impresja" była kluczową kategorią *Traktatu* Hume'a, który rozpoczął go od wprowadzenia podziału „wszelkich percepcji w umyśle ludzkim" na „impresje i idee", a następnie dzielił jeszcze impresje na „pierwotne" i wtórne, oddzielając te, które powiązane są ze zmysłami od impresji powiązanych z pamięcią itd. Ten przedstawieniowy charakter impresji[17] znajduje następnie swój wyraz w romantycznych teoriach wyobraźni, a dopiero potem pożycza sobie nazwę z impresjonizmu w malarstwie. Refleksja nad tak rozumianą impresją znajduje swą dojrzałą postać w teorii wrażliwości epikurejskiej rozwijaną w pismach Waltera Patera, a literacką apoteozę – która trwa do dziś – osiąga w twórczości H. Jamesa, F.M. Forda, S. Crane'a i M. Prousta[18]. Dla tych autorów, i wielu innych pisarzy, termin impresjonizm oznaczał „odzwierciedlanie życia tak jak ono faktycznie ujawnia się w indywidualnym subiektywnym doświadczeniu"[19]. Był więc nazwą takiego sposobu tworzenia literatury, która łączyła subiektywizm pisarstwa romantycznego z koncepcją wszechwiedzy autora w obiektywistycznym modelu literatury realistycznej. Celem tak rozumianego pisarstwa impresjonistycznego było oddanie dynamicznego potoku życia we wszystkich jego odmianach i komplikacjach. W empiryzmie impresja oznaczała poznanie zmysłowe, ale także percepcję, uczucie, wyobrażenie, pamięć i zalążkowe stadium idei. W romantyzmie była najwyższą formą kaprysów i urojeń, ale także świadectwem błędu poznawczego popełnianego przez empiryzm, z kolei w malarstwie impresjonistycznym kategoria impresji ewokować mogła zarówno zamglenie, jak i precyzję koloru i czystość światła.

W końcu wieku XIX impresja stała się też jedną z kategorii empirycznej psychologii i hasłem wywoławczym kultury artystycznej scalającym tradycje koloryzmu: od XVI-wiecznego malarstwa weneckiego, przez malarstwo hiszpańskie XVII i XVIII w., po iluminizm angielskich pejzażystów XIX w. (Constable i Turner) oraz malarstwo francuskie ze wszystkimi odmianami impresjonizmu. W wieku XX kategoria „impresji" stała się w fenomenologii podstawowym składnikiem tzw. pierwotnych danych doświadczenia, dlatego niektórzy badacze łączyli literacki impresjonizm z filozofią W. Jamesa, H. Bergsona, E. Husserla nazywając ten sposób twórczości „fenomenologią literacką" i wskazując jego znaczenie zarówno dla powstania modernizmu, potem francuskiej nowej powieści, a przede wszystkim dla ukształtowania się istniejącego do dziś stylu literatury nowoczesnej[20]. Jednak równocześnie w krytyce, w dziennikarstwie i języku potocznym zaczęła

16/ Zob. J. Locke *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* (1689), przeł. B.J. Gawecki, przekład przejrzał Cz. Znamierowski, Warszawa 1953; D. Hume *Traktat o naturze ludzkiej* (1739), przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1963.

17/ Podkreśla ten fakt Tatarkiewicz wiążąc go z tradycją angielskiego empiryzmu, zob. tegoż *Historia filozofii*, t. II: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 2002, s. 110.

18/ Zob. J. Matz *Literary Impressionism...*

19/ Tamże, s. 13-14.

20/ Tamże.

funkcjonować jako określenie wyrażające lekceważenie dla powierzchownego i skrajnie subiektywnego sposobu argumentacji czy stylu pisania[21].

Podsumowując te różne tradycje rozumienia terminu impresjonizm, Jesse Matz powiada następująco: na pytanie, „co to jest impresjonizm w literaturze?" udzielane są różne odpowiedzi[22]. Jedni badacze zestawiają impresjonizm w literaturze z fenomenologią w filozofii, inni wskazują na empiriokrytycyzm jako jego podstawę. Dla nich impresjonizm to lockeańska wiara, że w naszym umyśle jest jedynie to, czego najpierw doświadczyliśmy zmysłami. Z kolei dla innych badaczy impresjonizm to późnoromantyczna teoria wyobraźni nazywana estetyzmem. Jeszcze inni badacze łączą impresjonistyczne pisarstwo z malarstwem impresjonistycznym twierdząc, że impresjonizm był w literaturze dokładnie tym samym, czym był w malarstwie, tzn. przedstawieniem intensywnych i ulotnych efektów wzrokowych podkreślających subiektywną percepcję koloru i światła, i osiągających efekt stylistycznego dywizjonizmu i puentylizmu. Natomiast ich przeciwnicy stwierdzają brak jakiejkolwiek odpowiedniości pomiędzy wzrokowymi „impresjami" a literackimi ideami. Gdy zatem jedni badacze – twierdzi Matz – chcieliby np. ograniczyć granice impresjonizmu do efektów wzrokowych nielicznych autorów, to inni zaliczają do niego wszystko, co interesującego zdarzyło się w literaturze XX w. Zaliczają więc do impresjonizmu narracyjny styl Flauberta, wzrokowe efekty w prozie V. Woolf, sartrowskie tryby egzystencjalnego osamotnienia, łączą pozytywizm i modernistyczny witalizm, mieszają proustowski epikureizm ze sceptycyzmem Conrada, a jeszcze na konto impresjonizmu dopisują dziwaczne zestawienie Patera z Czechowem.

Gdy więc jedni badacze nie widzą żadnego sensu w pytaniu, czym impresjonizm był w literaturze, ponieważ uważają, że impresjonizm trwa w niej nadal jako podstawowy w XX w. sposób pisania, to inni twierdzą, że impresjonizm ze sposobem tworzenia literatury w ogóle nie miał nigdy nic wspólnego.

Aby uniknąć tego typu sytuacji, w której termin „impresjonizm" jest pogrążony w semantycznym chaosie i dowolnościach charakterystycznych dla współczesnego literaturoznawstwa, Matz proponuje powrót do pierwotnego, filozoficznego sensu terminu „impresja" i uważne przestudiowanie jego znaczenia w twórczości najwybitniejszych pisarzy modernistów – m.in. H. Jamesa, M. Prousta, V. Woolf, J. Conrada.

3.

W piśmiennictwie anglo-amerykańskim termin „impresjonizm" stał się szczególnie popularny w latach osiemdziesiątych XIX w. W 1884 r. Walter Besant wygłosił wykład pt. „The Art of Fiction", w którym stwierdził, że „wszystko, co w literaturze [*fiction*] jest wymyślone i co nie jest wynikiem osobistego doświadczenia oraz obserwacji, nie ma żadnej wartości"[23]. W tym samym roku Henry James,

21/ Tamże, s. 16.

22/ Tamże.

23/ Cyt. za J. Matz *Literary Impressionism...*, s. 85.

expressis verbis polemizując z Besantem, opublikował swój najsłynniejszy esej, pod takim samym tytułem – *The Art of Fiction* – w którym stwierdził:

> Powieść jest najszerszą definicją osobistej, bezpośredniej impresji życia, która, [...] decyduje o jej wartości, większej lub mniejszej stosownie do intensywności tej impresji.[24]

Podobnym określeniem – „powieść jest impresją" – posługiwali się także inni pisarze, m.in. Thomas Hardy, Oscar Wilde, May Sinclair, T.E. Hulme, V. Woolf, a przede wszystkim J. Conrad. Dla tych wszystkich pisarzy termin „impresja" nie miał jakichkolwiek związków ani z malarstwem impresjonistycznym, ani z przypisywaną temu kierunkowi sensualną, ulotną, powierzchowną, nieistotną (tzn. pozaideową) a przede wszystkim – z bierną czy fragmentaryczną percepcją malarską. „Impresja" w ich rozważaniach była próbą określenia nowoczesnej (modernistycznej) relacji pomiędzy sztuką a życiem, a w tym znaczeniu była próbą nazwania estetycznej specyfiki przedstawiania rzeczywistości w literaturze. Termin „impresja" był więc w tej tradycji nazwą refleksji poznawczej nad danymi doświadczenia oraz nazwą intelektualnego efektu postrzegania świata, tzn. genealogii i statusu tego efektu zarówno w akcie doświadczenia, w umyśle pisarza (procesie twórczym) i w samej literaturze. Zatem – nazwą poetyki przedstawiania świata w konkretnych utworach. Pytania o to, czym jest impresja, były bowiem rewersem problemu, czym jest nowoczesna literatura i kim jest nowoczesny pisarz. Z tego względu badacze anglo-amerykańskiego modernizmu, m.in. M. Levenson, twierdzą, że problematyka „impresji" znajduje się u początków modernizmu w literaturze, ale równocześnie, że przez cały czas jego trwania zajmuje w nim podstawowe, a nawet wszechobecne miejsce[25].

Zdaniem Matz, istotą problematyki impresji jest jej status „bycia pomiędzy" (in-betweenness). „Impresja nie jest nigdy prostym uczuciem, myślą, ani wrażeniem zmysłowym"[26]. Dzięki „byciu pomiędzy" impresja ofiarowuje sztuce znacznie bogatsze powiązania niż te, które mogłyby wynikać z jej przyporządkowania tylko jednej ze wspomnianych kategorii, np. percepcji czy emocji. Impresja w literaturze jest bowiem mediacją, to znaczy jest zapowiedzią czegoś bogatszego niż tylko jej bezpośrednia przyczyna. Dla takich pisarzy, jak Pater, James, Proust, Woolf czy Conrad – podkreśla Matz – impresja pełni kluczową rolę mediatora pomiędzy danymi zmysłowymi a ideami, rolę, której wynikiem nie jest wiedza pełna i pewna, kompletna i ostateczna, lecz właśnie niekompletność, przypadkowość i niepewność wyników poznania czy każdego sądu o rzeczywistości[27]. Zrozumieć problematykę impresjonizmu w literaturze – pisze Matz – to zrozumieć, co kategoria impresji faktycznie znaczyła dla pisarzy, którzy ją wprowadzili do swojego

24/ H. James *Selected Literary Criticism*, ed. by M. Shapira, intr. by F.R. Leavis, New Year–Toronto 1965, s. 54.

25/ J. Matz *Literary Impressionism...*, s. 13.

26/ Tamże, s. 16.

27/ Tamże, s. 17-18.

słownika. A termin „impresja" był dla nich metaforą: żywą i zmienną, nazywającą taki sposób percepcji, w którym sensualizm empiryzmu łączył się z wyobraźnią, z intelektualną refleksją, a czas teraźniejszy ze wspomnieniem. Impresja jako metafora należała więc do literackich „figur myśli", była figurą zrodzoną z niepewności płynącej ze zderzenia poznania empirycznego z pracą intelektu. Termin „impresja" był używany przez romantyków, posługiwano się nią chętnie w teorii malarstwa i w psychologii, jednym słowem „impresja" była metaforą, w której odkrycie ambiwalencji połączonego aktu zmysłowej percepcji oraz estetycznej kontemplacji okazało się źródłem sztuki nowoczesnej. Można więc zdefiniować tradycję impresjonistyczną – puentuje swój wywód Matz – jako tę, w której przedziwny status owej metafory percepcji świata, tej „figury myśli" artysty spowodował, że stała się ona matką modernistycznej inwencji[28].

Przypominając anglosaską tradycję impresjonizmu, badaczka stwierdza, że sformułowanie – „literatura jest impresją" – którym posługiwali się Hardy i James, Pater i Woolf, Proust i Conrad nie miało nic wspólnego ani ze szkicowością, ani fragmentarycznością, ani momentalnością, ani biernym opisem czy przedstawianiem powierzchni zjawisk – czyli z tymi wszystkimi wyznacznikami, które do dziś uważa się potocznie za wyznaczniki impresjonizmu w malarstwie. Dla wspomnianych pisarzy impresjonizm oznaczał dokładnie coś przeciwnego – był poszukiwaniem całościowego oglądu świata, dlatego że literatura, zgodnie z wiarą wszystkich modernistów, wydawała się im najbardziej odpowiednim i jedynym narzędziem do osiągnięcia tego celu. Nie powierzchnia zjawisk zatem, lecz ukryta pod nimi głęboka problematyka filozofii człowieka i literatury, nie ulotność i momentalność, lecz wpisana w nie problematyka trwania, nie bierność, lecz intensywność intelektualna, a wreszcie nie fragmentaryczność, lecz refleksja nad całością doświadczenia i egzystencji człowieka były przedmiotem twórczości pisarzy impresjonistów.

Nie była to tylko problematyka pisarzy języka angielskiego. Szczególnie charakterystycznym wariantem tak rozumianego impresjonizmu jest bowiem najsławniejsze dzieło francuskiego modernizmu – *W poszukiwaniu straconego czasu*. Powieść Prousta dostarcza oczywiście wielu przykładów obrazowości i sensualności, które można by wiązać impresjonizmem malarskim, a które sam pisarz nazwał zresztą „czystym fenomenalizmem"[29]. Jednak Proust był impresjonistą w zupełnie innym sensie. Źródłem jego impresjonizmu nie było bowiem malarstwo czy malarskość, choć stale się o nich mówi w powieści, lecz „impresja" przeciwstawiona temu wszystkiemu, co składa się na nasze doświadczenie zewnętrzne, ulotne i czysto sensualne. W powieści Prousta lejtmotywem są bowiem rozważania nad „wypływaniem z głębi na powierzchnię" i jednocześnie – rozważania nad „nietrwałym światem" doznań, uczuć, postrzeżeń, emocji, chwilotrwałych oczarowań etc. Proust odnotowuje różnice między tym, co w doświadczeniu jest momentalne,

28/ Tamże, s. 19.

29/ Tamże, s. 4.

a tym co trwale i podstawowe: „Najmniejsze nasze pragnienie – pisał – chociaż jednolite jak akord, zawiera w sobie tony podstawowe, na których jest zbudowane całe nasze życie")[30].

> Nasz intelekt, jakkolwiek przenikliwy, nie może dostrzec swych własnych składników i nie podejrzewa ich istnienia tak długo, jak długo pod wpływem zjawiska zdolnego je wyodrębnić nie zaczną przechodzić w fazę stalą z lotnej, w której przeważnie się znajdują.[31]

Życie – notuje Proust – przekształca „wygląd świata ustawicznym działaniem procesów nieskończenie drobnych"[32], ale zadaniem literatury nie jest poprzestanie na kolekcjonowaniu owych drobin, na zapisywaniu puentylistycznych przejawów zdarzeń, lecz studiowanie życia jako fenomenu, którego wieczna i skryta istota pozostaje zagadką. Impresjonistą jest więc dla Prousta tylko ten pisarz, który rozumie tę różnicę, a kategoria „impresji" – która w jego powieści przeciwstawiona jest fenomenalizmowi – jest próbą nazwania tej zagadki i poszukiwania jej intelektualnej formuły. „Wszystko, co nie ma oparcia w prawdzie i jest tylko przypadkowe" – pisze Proust – przeciwstawia się czasowi, a więc muzie Historii, która „zbiera wszystko, co odrzuciły jej szlachetniejsze towarzyszki, muzy sztuki oraz filozofii"[33].

> Tylko impresja jakkolwiek trywialny może wydawać się materiał, z którego powstała i jakkolwiek nikłe są jej ślady, jest kryterium prawdy i z tego powodu zasługuje, aby została zatrzymana przez umysł, ponieważ umysł, jeśli uda się mu wydobyć ową prawdę, może wyłącznie dzięki impresji osiągnąć większą doskonałość i najczystszą radość.[34]

Zestawienie „prawdy" i „impresji" jest kluczem do formuły modernizmu w powieści Prousta. Obie te kategorie są już wpisane w metatekstową, autointerpretacyjną formułę tytułu powieści: francuskie znaczenie *À la recherche...* oznacza bowiem poszukiwanie wyjątkowo staranne, zgłębianie prawdy, sumienne jej badanie, śledzenie, dociekanie, niekończące się intelektualne rozważania jakiegoś problemu. Z tego względu warto ten „badawczy" podtekst w tytule powieści Marcela Prousta zestawić też z *Badaniami logicznymi* Edmunda Husserla, a więc dostrzec go w dwóch wielkich, inicjalnych dziełach europejskiego modernizmu i... impresjonizmu. Impresjonizm w literaturze nie bez przyczyny uważano za odpowiednik fenomenologii w filozofii. Problem jednak polega na tym, że w polskich przekładach „impresja" tłumaczona jest niemal zawsze jako „wrażenie".

30/ M. Proust *W poszukiwanie straconego czasu*, przeł. M. Zurowski, Warszawa 1974, t. VI, s. 254.

31/ Tamże, s. 6.

32/ Tamże, s. 273.

33/ Tamże, s. 314.

34/ J. Matz *Literary Impressionism...*, s. 6. Cytuję wg przekładu angielskiego (t. VI, s. 275-276).

4.

Potoczne językowe użycia terminu „impresja" mają podobne znaczenia w polskim, angielskim i wielu innych językach. Tu jednak pojawia się dla terminów „impresjonizm" i „impresja" sprawa zasadnicza – problem przekładu na język polski. W polszczyźnie „impresja" to „wrażenie", ale oba te słowa – jak w podobnych sytuacjach językowych – choć są formalnymi synonimami, to jednak różnią się i nacechowaniem funkcjonalnym, i stylistycznym. Na przykład sformułowanie „literatura impresjonistyczna", to nie to samo, co „literatura wrażeniowa", a same słowa „impresja" i „wrażenie" wchodzą w odmienne konotacje czasownikowe, mają różne odcienie znaczeniowe i stylistyczne, itd. Mówiąc w skrócie: w polszczyźnie oprócz terminów „impresjonizm" oraz „impresja" istnieje jeszcze pole semantyczne wyrazu „wrażenie". Problemu tego nie ma, z powodów oczywistych, w innych językach, także w angielskim: impresjonizm jest strukturalnie prostym derywatem od „impresji". Ta translatorska dygresja będzie mi potrzebna w dalszej części rozważań.

Mówimy zatem: „mam wrażenie", „odnoszę wrażenie", „pierwsze wrażenia" etc. W polszczyźnie semantyczna zawartość tych epistemicznych wyrażeń jest złożona, wielowarstwowa, składa się zarówno z elementów sensualnych, mentalnych jak i modalnościowych (np. odczucie niepewności, subiektywności, iluzoryczności etc.)[35]. Matz, która podaje przykłady angielskich użyć słowa „impression", twierdzi podobnie, że w języku potocznym komunikujemy w nich przeczucia, intuicję, niepełną wiarę, wynik jakiegoś kaprysu, subiektywnego uznania czegoś i niepełną obserwację, a zatem niepełne przekonanie. Impresja jest co prawda obserwacją pobieżną i powierzchowną, ale przecież równocześnie impresja zapowiada i wyraża oczekiwanie potwierdzenia[36]. Innymi słowy, impresje znajdują się w połowie drogi pomiędzy inwencją wyobraźni a dokładną analizą, pomiędzy przypuszczeniem a systematycznym badaniem, pomiędzy niepewnością a asercją. „Impresja" – dodaję tu do rozważań Matz i Danielewiczowej perspektywę, która mnie interesuje – jest też szczególnym przypadkiem modalności modernizmu[37].

Zbliżam się bardzo powoli do problemu impresjonizmu w polskim modernizmie literackim XX w. Pisarzem (angielskim), którego twórczość jest kluczem do nieobecności impresjonizmu w polskim modernizmie jest, z powodów oczywistych, także Joseph Conrad. Programowym tekstem jego twórczości jest *Przedmowa* do powieści *Murzyn z załogi „Narcyza"*, w której Conrad przedstawił swoje *credo* artystyczne:

35/ Zob. M. Danielewiczowa *Wiedza i niewiedza. Studium polskich czasowników epistemicznych*, Warszawa 2002, s. 206-210.

36/ J. Matz *Literary Impressionism...*, s. 16, Danielewiczowa *Wiedza i niewiedza...*

37/ Zob. W. Bolecki *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod. red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002.

moim zadaniem, które usiłuję wykonać, jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko, byście z o b a c z y l i.

To ostatnie wyrażenie – w oryginale „*make you see*" – zrobiło zawrotną karierę w piśmiennictwie na temat impresjonizmu Conrada.

Conrad poprzedził je sformułowaniami, w których kilkakrotnie odwoływał się do wzroku, począwszy od inicjującej *Przedmowę* formuły „*widzialnego* świata" (*visible universe*) – którą powtórzył w zdaniu o łączeniu poszczególnych ludzi i całej ludzkości z „*widzialnym* światem" i kładł mocny nacisk na poznanie „zmysłowe": „wszelka sztuka – pisał – zwraca się przede wszystkim do zmysłów". W zakończeniu *Przedmowy* zamieścił krótką przypowieść o „*obserwowaniu* pracy rolnika na odległym polu", którą spuentował deklaracją nadziei, że ludzie mogliby przez chwilę „*spojrzeć* na otaczające ich kształty i barwy, światło słońca i cienie" i zakończył sentencją o „prawdzie życia", którą w pierwszej kolejności jest „chwila *widzenia*", po której dopiero następują „westchnienie i uśmiech".

Badacze Conrada podążali za stwierdzeniem F.M. Forda, który twórczość swoją oraz Conrada podawał jako charakterystyczny przykład „uprawiania impresjonizmu" w literaturze[38] i interpretowali jego Conradowskie sformułowania jako dowód „stanowiska ściśle impresjonistycznego"[39]. Komentując to wyrażenie Witold Chwalewik podkreślał związek „akcji z obrazem" i dodawał, że według Conrada „najwyższym zadaniem sztuki słowa jest narzucić *widzenie*"[40]. W angielskim wyrażeniu „make you see" – cytuję Iana Watta, amerykańskiego znawcę Conrada – zawarta jest wyjątkowa siła, która „budzi w czytelniku poczucie stałego nacisku ze strony narracji, zmuszającego do patrzenia na daną sytuację z określonego punktu widzenia". I dalej Watt wyjaśnia:

> Późniejszy rozgłos Conradowskiej formuły można zapewne przypisać częściowo jej zgodności z rozpowszechnionym w epoce po-jamesowskiej eksponowaniem raczej narracji przedstawiającej niż opowiadającej [w oryginale przeciwstawienie „*showing*" i „*telling*"], częściowo zaś dosłyszalnej w tej formule nucie ostateczności, wywołanej niezwykle przekonującymi znaczeniami słowa „see" („zobaczyć") [...].[41]

Komentując zdanie Conrada z listu do Williama Blackwooda „celem moim jest pobudzenie zdolności widzenia [vision] czytelnika"[42] Watt pisze, że oznaczało to „oparcie narracji na ciągu konkretnych wrażeń zmysłowych" i podaje liczne

---

38/ F.M. Ford *Conrad I technika powieści*, s. 751.

39/ I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, s. 101. Por. tenże: „Pink Toads And Yellow Curs: An Impressionist Narrative Device In *Lord Jime*", w: *J. Conrad Colloquy in Poland 5-12 IX 1972. Contribiutions*, red. R. Jablkowska, Wrocław 1975, s. 11-31.

40/ W. Chwalewik *O głównym motywie wczesnej twórczości Conrada*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybór B. Kocówna, Warszawa 1963, s. 428.

41/ I. Watt *Conrad w wieku dziewiętnastym*, s. 101.

42/ List z 6 XI 1897 r.

przykłady, łącznie z poprawkami rękopisu przez Conrada, „pod katem koncentracji na szczegółach doznań zmysłowych"[43]. Ta interpretacja, którą sam Watt lekko koryguje, już jako tradycja badawcza połączyła w jedną całość założenia malarskiego impresjonizmu z wywodząca się od H. Jamesa koncepcją „punktów widzenia". Rzecz jednak w tym, że ta traktowana dosłownie wykładnia Conradowskiej „wizualności" i „sensualności" nie ma najmniejszego sensu. Watt oczywiście doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Mimo że sam analizuje kategorie percepcyjne i tzw. impresjonistyczną technikę narracji w prozie Conrada, to jego interpretacja wydobywa też inne, bo metaforyczne znaczenie Conradowskiego „make you see". Conradowskie „to see" oznacza bowiem nie „widzieć", ale „rozumieć" – we wszystkich semantycznych odcieniach tego słowa. To samo dotyczy „zmysłów", które nie są w *Przedmowie* Conrada zmysłami empirycznymi, lecz umiejętnością odczuwania, wrażliwości, wyobraźni, etc. – tak jak słowo „zmysł" w wyrażeniu „zmysł humoru". W polszczyźnie i w polskiej tradycji literackiej to dodatkowe, a w istocie prymarne znaczenie, jest oczywiste. Inaczej jest w angielszczyźnie, gdzie tradycja filozoficznego empiryzmu i sensualizmu jest w języku, w skojarzeniach znaczeniowych, a przede wszystkim we wszelkich wywodach literackich niezwykle silna i niewątpliwie zaciążyła na interpretacjach twórczości Conrada. Ian Watt zdecydowanie polemizuje z percepcyjną dosłownością interpretacji Conrada, ale choć przypomina, że Conrad nie lubił impresjonistów, a ich obrazy uważał za „koszmarne twory obłąkańców"[44], to jednak nie przeszkadza mu to w umieszczeniu sztuki słowa tego pisarza w obrębie oddziaływania impresjonizmu malarskiego. Zdaniem badacza Conrad znał jedynie publikacje deprecjonujące ten kierunek i nie zdawał sobie sprawy, jak wiele łączy go z impresjonizmem w malarstwie – a łączył go „rozwinięty zmysł wzroku". Z kolei przekonanie, że działanie sztuki na odbiorcę polega „na wrażeniu przekazywanym przez zmysły" – wywodzi Watt – „jest w tych granicach całkowicie zgodne z doktryną impresjonizmu. Dotyczy to również Conradowskiej narracji, której technika przedstawia oryginalny rodzaj wieloskładnikowego impresjonizmu wizualnego"[45]. Conrad – cytuję nadal Watta – wypracował „technikę narracyjną, która stanowiła werbalny równoważnik starań malarza impresjonisty o bezpośrednie odtworzenie wrażenia wzrokowego".[46] Jednym pisarskich osiągnięć pisarza była jego technika „opóźnionego rozszyfrowania". Conrad przedstawiał wrażenia bohatera w taki sposób, żeby pokazać czytelnikowi przepaść pomiędzy „zdarzeniem a nie nadążającym rozumieniem go przez obserwatora"[47]. Do tej percepcyjnej interpretacji sztuki pisarskiej Conrada w swoich wywodach Watt wprowadził jednak zasadniczą korektę pod wpływem

43/ Tamże, s. 113.

44/ I. Watt *Conrad w wieku dziewiętnastym*, s. 198.

45/ Tamże, s. 199.

46/ Tamże, s. 202.

47/ Tamże.

prac Michaela Levensona, który zwrócił uwagę, że u Conrada istotny jest nie sam akt percepcji i „opóźnione rozszyfrowanie" jego sensu, lecz „niepewna wartość procesu interpretacji w ogóle". W rezultacie tej korekty Watt dochodzi do wniosku, że „jest rzeczą bardzo nieprawdopodobną, żeby Conrad uważał siebie za impresjonistę", ponieważ „pragnął poświęcić tyle samo uwagi światu wewnętrznemu, co zewnętrznemu i tyleż znaczeniu, co pozorowi; to właśnie stanowi jeden z powodów, że w ostatecznym rozrachunku różni się on tak bardzo zarówno od francuskich impresjonistów", jak i innych pisarzy łączonych z tym nurtem[48]. Jeśli tak bardzo się od nich różni, to po co go z łączyć z malarstwem impresjonistów? Na to pytanie Watt nie udziela już jednak odpowiedzi.

Młodsi badacze twórczości Conrada, wspomniany Lewenson, Peters, a przede wszystkim Matz, doceniają co prawda analizy Watta, ale radykalnie odcinają tzw. impresjonizm Conrada od impresjonizmu malarskiego i kładą nacisk nie na impresjonizm percepcyjny czy na sensualizm w prozie pisarza, lecz na problem świadomości i na kategorię impresji[49].

Robię tu maleńki krok ku polskiemu modernizmowi. Interpretacyjnym problemem w polskich przekładach Conrada a przede wszystkim jego programowej *Przedmowy* do *Murzyna z załogi „Narcyza"* jest – podobnie jak w tłumaczeniach Prousta – nieobecność w polskiej tradycji filozoficznego sensu kategorii „impresji", którą Conrad posługuje się w swoich utworach.

Conrad pisze, że literatura „apeluje do temperamentu" – słowo „temperament" w znaczeniu wrażliwości – i wyjaśnia: „Such an appeal, to be effective, must be an impression conveyed through the senses [...]". Natomiast w polskich przekładach nie ma już śladu po Conradowskiej „impresji". Lemański zamienia ją na „zmysły" („podobne wezwanie musi być rzucone przez *zmysły*")[50], a Zieliński tłumaczy dosłownie: „taki apel, ażeby być skutecznym, winien stanowić w r a ż e n i e przekazywane przez zmysły"[51]. W rezultacie z *Przedmowy* znika kluczowa kategoria pisarstwa Conrada, który już na wstępie swego tekstu sygnalizuje intelektualny, aktywny charakter poszukiwania prawdy przez myśliciela, uczonego i artystę, prawdy o „tym ryzykownym przedsięwzięciu, jakim jest życie". Każdy z tych trzech Conradowskich poszukiwaczy prawdy (tzn. myśliciel – uczony – artysta)

48/ Tamże, s. 205.

49/ Zob. Levenson *Consciousness*, w: *A Genealogy...*, s. 1-22; tamże „Impressionism and the prose tradition", s. 105-119; J.G. Peters *Conrad and impressionism*, Cambridge, 2001; J. Matz *Literary Impressionism...*. Por. Todd. K. Bender, *Literary impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, and Charlotte Brontë*, New York, 1997.

50/ Wydanie z 1923 r., s. 11. Od analizy tej *Przedmowy* Conrada Lewenson zaczyna swoją książkę o narodzinach modernizmu, zob. *A Genealogy...*, s. 1-10, por. analizę tej samej *Przedmowy* w książce Watta *Conrad w wieku dziewiętnastym*, s. 93-106.

51/ J. Conrad, *Murzyn z załogi „Narcyza"*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1977, s. 11. W tłumaczeniach francuskich jest tak, jak w oryginale angielskim: „Un tel appel [...] doit etre u n e i m p r e s s i o n transmise pare les sens", Le nègre du „narcisse", trad. R. D'Humières, Paris 1965, s. 11.

jest bowiem *„impressed* by the aspect of the world", co Lemański tłumaczy jako „przejęty widowiskiem świata", a Zieliński – „przejęty wizją świata". Oba przekłady są wierne, ale potoczna polszczyzna nie dała tłumaczom szans na połączenie terminu „impression" z wyrażeniem „impressed by the world"[52]. Pisząc o *Murzynie z załogi „Narcyza"* Conrad użył słowa „impression" w liście do nieznanego adresata z 9 XII 1897 r. I tu także wierna oryginałowi potoczna polszczyzna nie dała szans autorce przekładu:

> Napisałem tę krótką książkę nie bacząc na żadne reguły sztuki, zapominając o wszystkich teoriach wyrazu. Reguły i teorie są martwe, a ja pisałem prosto z serca, które żyje. Chciałem wiernie oddać *wrażenie*, przedstawić niewykrzywiony obraz.[53]

Jednak w polszczyźnie zwrot „oddać wrażenie" wymaga jeszcze dopełnienia, inaczej nie rozumiemy, jakie lub czego wrażenie Conrad chciał oddać w swojej powieści.

Trzeba tu sięgnąć po teksty Conrada. Conrad, co prawda, powiada, że „sztuka zwraca się przede wszystkim do zmysłów" (*to the senses*) i poprzez zmysły (*through the senses*)[54], aby dzięki „trosce o kształt i brzmienie zdań można się zbliżyć do plastyczności, do koloru, sprawić, by blask czarodziejskiej sugestywności zaigrał przez ulotną chwilę na banalnej powierzchni słów [...]", ale ani plastyczność, ani muzyczność, ani kolor, nie są celem jego pisarstwa. Tym celem – wskazanym w tych samych zdaniach *Przedmowy* – jest bowiem „the secret spring of responsive emotions", czyli „tajemna sprężyna reakcji uczuciowej" (przekład Zielińskiego), „tajnej sprężyny drgającej wzruszeniem" (przekład Lemańskiego). Conrad wyjaśnia kilkakrotnie, na co reakcją ma być owo wzruszenie – ma być reakcją na „prawdę" o tajemnicy, którą jest „uczucie nieuniknionej wspólnoty ludzkiej". Pisarz bowiem posługuje się słowami, w których „zbliża się do plastyczności, do koloru", po to, by dotrzeć do „naszego poczucia litości, piękna i bólu, do utajonej łączności z całym światem – i do subtelnego, ale niezwyciężonego przeświadczenia o solidarności, która zespala w jedno samotność nieprzeliczonych serc ludzkich, do wspólnoty w marzeniach, radościach, troskach, dążeniach, złudzeniach, nadziei, lęku, która wiąże człowieka z człowiekiem, która łączy całą ludzkość – umarłych z żywymi, a żywych z jeszcze nie narodzonymi" (przeł. B. Zieliński). Sensualizm Conrada był niewątpliwie podstawowym składnikiem jego koncepcji prozy nowoczesnej, ale kategorie percepcyjne i określenia sensualne podporządkowane były zupełnie innym sensom niż w potocznym, malarskim znaczeniu terminu impresjonizm.

Znaczenie kategorii „impression" w słowniku pisarza odnaleźć można w jego liście do Edwarda Garnetta z 5 XII 1897 r. Komentując opowiadania Stephena Crane'a Conrad napisał:

---

[52] Mylący jest tu także przekład francuski: „Séduit par les dessous du monde vissible [...]", s. 9.

[53] J. Conrad *Listy*, wybór i oprac. Z. Najder, przeł. H. Caroll-Najder, Warszawa 1968, s. 116 (podkr. Conrada).

[54] J. Conrad *Przedmowa* do *Murzyna z załogi „Narcyza"*.

jego sposób patrzenia jest bardzo indywidualny, a sposób wyrażania odpowiada mi artystycznie. To prawdziwy impresjonista i ma ciekawe, szczególne usposobienie. Myśl jego jest zwięzła, spoista, nigdy bardzo głęboka – a jednak często zaskakująca. *To jedyny impresjonista i tylko* impresjonista.[55]

Znamienne, że wykładnikiem impresjonizmu jest w tym liście Conrada słowo „myśl".

Jeszcze bardziej interesująca jest charakterystyka twórczości Henry'ego Jamesa, w której pracę historyka Conrad nazwał „second-hand impression" („impresja z drugiej ręki"), ponieważ praca historyka oparta jest na dokumentach. Conrad przeciwstawił jej literaturę:

Literatura jest historią, ludzką historią, albo jest niczym. Ale jest także czymś więcej; literatura ma mocniejsze podstawy, ponieważ opiera się na rzeczywistości form i obserwacji zjawisk społecznych [...]. Dlatego literatura jest bliższa prawdzie.[56]

Conradowską problematykę „impresji" doskonale rozumiał R. Fernandez, który już w 1926 r. podkreślał, że treścią impresji w jego twórczości nie jest patrzenie czy opisywanie, lecz „subiektywna integralność doznania", na którą składają się uczucia, wspomnienia, postrzeżenia a wszystko po to, by „oddać niewspółmierność, jaka istnieje między myślą i tym, co jest bezpośrednio chwytane przez zmysły". U tego pisarza – pisał Fernandez – „dociekliwa inteligencja obserwatora działa w symbiozie ze wzruszeniem aktora [...]. Conrad doprowadza swój wyszukany impresjonizm do niezwykłej doskonałości, przedstawiając czyny gwałtowne lub uczucia nieokreślone. [...] Sztuka Conrada jest więc przeciwieństwem sztuki opisowej [...]. Conrad jest najbardziej oryginalny w tym, że zastosował swój impresjonizm jako metodę poznawania człowieka"[57]. Dość daleko to od impresjonizmu, któremu początek dał impresjonizm malarski...

Nietrudno przewidzieć, do jakich wniosków prowadzą moje rozważania w zakresie badań nad impresjonizmem w literaturze polskiego modernizmu XX w.

W znanej nam tradycji badawczej impresjonizm pozostał jedynie postmalarskim zjawiskiem literatury Młodej Polski. Ani w świadomości literackiej, ani w literaturoznawstwie polskim „impresja" nie pojawiła się nigdy jako kategoria intelektualna literatury modernizmu[58]. Nie ma jej także w polskiej recepcji – w naj-

55 Tamże, s. 116. Zob. J. Matz *Literary Impressionism...*

56 H. James, *Henry James – An Appreciation* (1905), w: *Notes on Life and Letters*, J.M. Dent edition, 1921.

57 R. Fernandez *Balzak i Conrad*, s. 115-117. To zdanie Fernandeza z 1926 r. jest też punktem dojścia interpretacji impresjonizmu Conrada w książce Watta, zob. s. 205.

58 Dobrym przykładem może być arcytrafny tytuł książki A. Kowalskiej *Conrad 1896-1900. Strategia wrażeń i refleksji w narracjach Marlowa* (podkr. moje), w której potoczny sens tytułowych określeń całkowicie jednak zbanalizował ich problematykę. Do tej samej filozoficznej tradycji „impresji" należy np. sformułowanie Herberta „z kim mam odbywać swój sentymentalny nowicjat wzruszeń i myśli" (podkr. moje),

bliższej impresjonizmowi – problematyce punktów widzenia (*points of view*). Ta ostatnia bowiem przyjęła się jako problematyka jednej z technik narracyjnych, a nie jako problematyka filozoficznych możliwości literatury nowoczesnej. Jamesowski „punkt widzenia" przyporządkowany został bardziej kategoriom percepcyjnym niż refleksyjnym. Tymczasem Jamesowska problematyka „punktów widzenia" miała ograniczony związek z problematyką percepcji, czyli naoczności, była natomiast jednym z wariantów modernistycznej metafory o g l ą d u i n t e l e k t u a l n e g o jako podstawy zarówno dociekań fenomenologicznych (od Husserla[59] po Merlau-Ponty'ego), jak i późniejszych najrozmaitszych manifestów nt. sztuki nowoczesnej w Polsce – od Czystej Formy Witkacego po koncepcje metafory w teorii awangardy (metafory powiązanej z „widzeniem")[60]. Tak rozumiany impresjonizm w prozie polskiej XX w. pozostaje więc nadal zjawiskiem nieopisanym, ponieważ nie został nigdy odpowiednio nazwany i sproblematyzowany. Brak kategorii impresji w jej sensie filozoficzno-narracyjnym w polskim literaturoznawstwie powoduje do dziś liczne problemy translatologiczne i terminologiczne zarówno w poetyce, jak i – przede wszystkim – w historii literatury. Podstawowe kategorie narratologii powieściowej są bowiem kolejnymi elementami antynomii zrodzonymi przez wielowymiarowy (sensualny, mentalny, spacjalny, temporalny, emocjonalny, kognitywny) charakter jamesowskiego punktu widzenia jako wykładnika owej „impresji", którą pisarze impresjoniści uznali za istotę powieści nowoczesnej. „Impresji" jako formy ś w i a d o m o ś c i autora, a nie jako wszechwiedzy narratora; „impresji", której działanie w powieści poetyka próbowała uchwycić za pomocą takich kategorii, jak przedstawianie, obrazowanie, intencyjność, personalność, polifoniczność, sensoryzm (wizualizm, piktoralizm), perspektywizm (oddalanie i skupianie narracji, czyli fokalizacja), czy emocjonalne, empatyczne, (współ-odczuwające) utożsamienie narratora/czytelnika ze światem – na co tak wielki nacisk kładł Conrad. Z kolei w historii literatury (jako dyscypliny) z tej problematyki pozostało jedynie chyba tylko zagadnienie kategorii percepcyjnych[61]. A przecież nie problematyka percepcji, programowo podjęta (i doprowadzona do lingwistycznego ekstremum polszczyzny) tylko w jednej polskiej powieści, tzn. w *Dużych literach* Adama Ciompy (1933)[62], i nie tzw. malarski

---

cyt. za: Z. Herbert, J. Zawieyski *Korespondencja 1949-1967*, opr. P. Kądziela, Warszawa 2002, s. 20. Por. przyp. 53.

59/ Zob. A. Półtawski, *Świat, spostrzeżenie, świadomość. Fenomenologiczna koncepcja świadomości a realizm*, Warszawa 1973.

60/ Zob. A. Kluba, *Autoteliczność – referencjalność – niewyrażalność. O poezji polskiej 1928-1939* (książka w druku); B. Sienkiewicz „Metarealistyczny" palimpsest obrazów w poezji Ważyka i Brzękowskiego (maszynopis powielony).

61/ W pracach polskich najbogatszy przegląd tej problematyki zawiera książka S. Eilego, *Swiatopogląd powieści*, Wroclaw 1972.

62/ Percepcyjny impresjonizm tej powieści analizowałem w artykule, „Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego", „Pamiętnik Literacki" 1981 z. 1. Jego skrócona

sensualizm, który nigdy nie tworzył żadnego nurtu w literaturze XX w., lecz właśnie problem „impresji" w znaczeniu, jakie tu przypomniałem, był trwałym zjawiskiem literatury polskiego modernizmu, zwłaszcza w tym jego nurcie, który gdzie indziej nazwałem witalizmem[63]. Impresji zatem jako podstawowego problemu modernistycznej reprezentacji rzeczywistości, czyli „życia". W twórczości Prousta, Woolf czy Conrada kategoria „impresji" jest bowiem centralnym problemem ich pisarstwa, tzn. przedstawiania życia, które Conrad nazwał „zagadkowym widowiskiem", a Woolf „jasną aureolą, półprzejrzystą przesłoną otaczającą nas od pierwszego przebłysku świadomości aż do samego końca. Czyż nie jest zadaniem powieściopisarza oddanie tego zmiennego, tego nieznanego i nieokreślonego ducha [...]"[64]. Ta myśl – jako problem intelektualizacji różnych doznań: np. emocjonalnych, zmysłowych, wolicjonalnych, pamięciowych – była też programem wielu pisarzy polskiego modernizmu: od K. Irzykowskiego przez W. Berenta, S. Brzozowskiego, Z. Nałkowską, Witkacego, W. Gombrowicza, J. Iwaszkiewicza, A. Gruszecką, H. Elzenberga[65], M. Kuncewiczową, Cz. Miłosza, J. Mackiewicza, A. Bobkowskiego, do W. Odojewskiego, H. Malewskiej, J.J. Szczepańskiego, Z. Herberta i wielu innych. Ale to już inna historia, na której opisanie – *mam wrażenie* – w tym wstępie zabrakło mi chyba miejsca...

---

wersja weszła do książki *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz*, Kraków 1996 (I wyd. 1982). O Ciompie zob. też A. Brodzka *Spór o wartość kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1, Warszawa 1976, s. 561-563.

63/ *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonesans)*, „Teksty Drugie" 2002 nr 4.

64/ J. Conrad *Przedmowa...*; V. Woolf *Nowoczesna powieść*, przeł. E. Życieńska, w: V. Woolf *Pochyła wieża. Eseje literackie*, Warszawa 1977, s. 288.

65/ Charakterystyczne, że Elzenberg używał terminu „impresja" w rekonstruowanym tu znaczeniu kognitywnym: „Poza tym pierwsze w r a ż e n i e, na gorąco: są to wszystko rzeczy ryte rylcem bardzo ostrym w kamieniu raczej twardym, o linii niby kapryśnej a w swej kapryśności zawsze celowej, no i przy jakimś maksimum świadomości, która – tak na oko przynajmniej – eliminuje wszelka niesforność żywiołu. Czy mówi coś Panu taka i m p r e s j a, czy też są to tylko czcze metafory? [...] (gdybym chciał coś chlapnąć bardzo prymitywnie, powiedziałbym może: mniej porywów, mniej miłości, więcej sarkazmu, a pod względem formalnym więcej rzeczy obliczonych na czyste zaskoczenie, obliczonych przemyślnie niespodzianek. Ale to też tylko i m p r e s j a, bardzo niepewna)", cyt za: Z. Herbert, H. Elzenberg *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 88 (list z 23 VIII 1957).

Andrzej HEJMEJ

Partytura literacka.
Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej

I. Literatura – muzyka (uwagi metodologiczne)

Rozliczne i nader pokomplikowane relacje literatury z muzyką daje się przedstawić niewątpliwie w bardzo różny sposób – zawsze jednak w ścisłej zależności, najogólniej rzecz biorąc, od postaci badanego przedmiotu i od stanowiska badacza[1]. Elementarną tego konsekwencję w badaniach muzyczno-literackich (a w istocie jedną z oczywistych różnic między badaniami muzykologicznymi a badaniami literackimi) widać doskonale na pierwszy rzut oka. Jeżeli mówienie o przejawach współistnienia tekstu literackiego z tekstem muzycznym – bądź to w formule kompozycji wokalnej, bądź to w formule poematu symfonicznego[2] – nie budzi najmniejszych zastrzeżeń, to mówienie o przejawach istnienia kompozycji muzycznej w tekście literackim od razu jest mocno podejrzane, przez ostrożność marginalizowane lub podawane całkowicie w wątpliwość. Posługując się w tym kontekście ogólnie przyjętą typologią badań muzyczno-literackich Stevena

---

1/ Pokazują to doskonale m.in. dwie pierwsze propozycje w serii „Word and Music Studies": *Word and Music Studies. Defining the Field* (red. W. Bernhart, S.P. Scher, W. Wolf, Amsterdam/Atlanta 1999) oraz *Musico-Poetics in Perspective* (red. J.-L. Cupers, U. Weisstein, Amsterdam/Atlanta 2000).

2/ Uzupełnić by trzeba te dwie elementarne możliwości – używając teoretycznego dyskursu Gérarda Genette'a – kompozycji *„ze* słowami" (muzyka wokalna) oraz *„à propos* słów" (np. poemat symfoniczny) o wariant kompozycji muzycznej *„ze słowami bez słów"* (np. koncepcja „pieśni bez słów" Mendelssohna, *Lieder ohne Worte*). Pierwszym przypadkiem rządzi współistnienie (zasady integralności tekstu muzycznego z tekstem słownym), drugim – aluzja, trzecim – sugestia w tytule: „tematyczna" (tytuł „literacki") bądź „rematyczna" (sugestie genologiczne, np. „oda", „sonet"). Zob. G. Genette, *Romances sans paroles*, „Revue des Sciences Humaines" 1987 nr 205, s. 113-120.

P. Schera, który w zależności od postaci badanego przedmiotu rozróżnia trzy warianty możliwych związków, a mianowicie: „literatury w muzyce", „literatury i muzyki" oraz „muzyki w literaturze"[3], wydaje się początkowo, że nie tylko nie ma żadnej symetrii między tymi zagadnieniami, ale że są to wręcz kwestie skrajnie rozbieżne.

Problem nieprzystawalności przejawów „muzyki w literaturze" względem przejawów „literatury w muzyce", tzn. fundamentalnej dysproporcji pomiędzy rezultatami wzajemnych odniesień obu sztuk w muzyce a rezultatami wzajemnych odniesień w literaturze, niewiele jeszcze chyba tutaj objaśnia. W muzyce i w literaturze, jak sądzę, zachodzą czasami – co do przedmiotu badania – pewne ścisłe zbieżności, które wcale nie są wynikiem li tylko hermeneutycznej refleksji czy metaforycznych uogólnień (ze strony autora, krytyka literackiego, filozofa kultury itd.). Ale ten problemat, prawdopodobnie najdalej idącego w konsekwencjach związku tekstu literackiego z kompozycją muzyczną w literaturze, przysłania olbrzymia tradycja badań literackich[4]. W sytuacjach, gdy niezbędny wydawałby się kompromis metodologiczny w celu wskazania punktów wspólnych z badaniami muzykologicznymi i osiągnięcia swoistego *optimum* – albo świadomie nie dostrzega się bezpośrednich relacji literatury z muzyką, albo podejmuje się w najlepszym razie zaledwie intuicyjne próby analityczno-interpretacyjne.

Fakt to powszechnie znany, że wokół zagadnienia zachodzących bądź możliwych związków obu sztuk w literaturze narosło wiele rozbieżnych teorii, wywodów i mniej lub bardziej dyskusyjnych opinii w oderwaniu od elementarnych zasad obowiązujących w muzykologii. W jakąkolwiek jednak stronę podążałyby obecnie rozważania literaturoznawcze[5] (zwłaszcza komparatystyczne), nie sposób nie zaakceptować podstawowych reguł gry, które wbrew pozorom pozostają identyczne od dawna. Nie czekając nawet na późniejsze ustalenia semiologii, bez najmniejszych zastrzeżeń daje się przecież przytoczyć współcześnie konkluzję, którą Jules Combarieu formułuje jeszcze pod koniec XIX wieku, w roku 1894:

> Pełne przyswojenie muzyki w poezji jest dzisiaj prostą figurą retoryczną, chimerą lub niebezpieczną herezją.[6]

W zakresie materiału, jak dobrze wiadomo, nie ma stosownego ekwiwalentu muzyki w literaturze (podobnie jak i literatury w muzyce); zachodzą po stronie litera-

---

3/ S.P. Scher *Literature and Music*, w: *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

4/ Zob. m.in.: I. Piette *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur 1987, s. 3-46; J. Winn *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*, New Heven 1981.

5/ Zob. np. J.-L. Cupers *Approches musicales de Charles Dickens. Etudes comparatives et comparatisme musico-littéraire*, w: *Littérature et musique*, red. R. Célis, Bruxelles 1982, s. 23-47.

6/ J. Combarieu *Les rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression*, Paris 1894, s. XXI.

tury albo związki bezpośrednie (współistnienie dwóch różnych tworzyw) albo – najczęściej – związki pośrednie (można tu mówić o muzycznej inspiracji w najszerszym znaczeniu tego słowa, a dalej: o reminiscencjach, aluzjach, sugestiach, cytatach, czyli rozmaitego typu nawiązaniach intertekstualnych). Wszelkie więc rozstrzygnięcia, by powrócić do uogólnienia odniesionego na wstępie do badań muzyczno-literackich, uzależnione zostają, po pierwsze, od obranego przedmiotu badania, po wtóre – i przede wszystkim – od strategii badawczej[7].

Uściślając interesujący nas przedmiot badania, najprościej powiedzieć, iż idzie o partyturę literacką, a mianowicie taką partyturę muzyczną, którą w pewien sposób implikuje konkretny tekst literacki. W rezultacie zachodzących uwarunkowań intertekstualnych (uwarunkowań strukturalno-genologicznych) okazuje się ona konieczna dla tegoż tekstu jako macierzysty kontekst interpretacyjny. Partytura w muzyce przybiera w zależności od rozwoju historycznego dość różne formy, a w związku z tym – co objaśnia szerzej w sensie kulturowym Françoise Escal – i pojęcie „partytury" może być rozumiane oraz definiowane na wiele rozmaitych sposobów[8]. Wystarczy nam jednak w zupełności najbardziej podstawowa definicja, skoro i tak idzie raczej o aspekt partyturowości danej kompozycji niż o wszelkie detale i subtelności jej muzycznego zapisu. Partytura jako taka (partytura klasyczna) to wertykalne zestawienie partii wokalnych i instrumentalnych zespołowej kompozycji muzycznej, utrwalenie przy użyciu notacji muzycznej konkretnego utworu muzycznego. Partytura literacka z kolei, aby jeszcze inaczej doprecyzować zakres proponowanego pojęcia i uniknąć zbędnych nieporozumień, odnosi się nie do samego tekstu literackiego (precyzyjniej ujmując: do najbardziej chociażby nietypowej i eksperymentalnej konstrukcji literackiej), lecz wyłącznie do jego immanentnego związku z partyturą w dosłownym, muzycznym znaczeniu, do jego związku – ostatecznie – z kompozycją muzyczną. Weźmy od razu dwa tak biegunowo różne przykłady literackie, jak *Aria: Awaria* Stanisława Barańczaka z tomu *Chirurgiczna precyzja*[9] oraz *Zakochana* Kornela Ujejskiego z *Tłumaczeń Szopena*[10] (*notabene*, to pierwszy z opublikowanych utworów cyklu w „Dzienniku Literackim" w roku 1858, wciąż uznawany za jedną z lepszych realizacji poetyckiego zamysłu). Otóż, daje się czytać obydwa teksty poza kontekstem muzycznym, bez uwzględnienia funkcji muzycznych intertekstów, chociaż rzeczywiste źródło kompozycji pierścieniowej (tzw. pierścienia) w obu przypadkach można odsłonić i poddać stosownej interpretacji dopiero w świetle muzycznego intertekstu: w sytuacji Barańczaka – Mozartowskiego *Don Juana* (ściślej: arii Donny Elviry „Ah chi

7/ W tej perspektywie nawet skrajnie negatywna krytyka Tadeusza Szulca (*Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937) może być współcześnie – jak dzieje się to zresztą w wielu dotychczasowych polskich studiach powojennych – wartościowym punktem odniesienia i źródłem inspiracji do podjęcia tego rodzaju badań.

8/ Zob. F. Escal *La partition*, w: *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris 1979, s. 134 i n.

9/ S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja*, Kraków 1998, s. 62-63.

10/ K. Ujejski *Poezje*, Lipsk 1866, s. 23-25.

mi dice mai"), w sytuacji Ujejskiego – struktury Chopinowskiego *Mazurka* op. 7 nr 2.

W ten sposób rozumiana kwestia „partytury literackiej" nie tylko nie została dotąd szerzej opracowana i klarownie przedstawiona w badaniach literaturoznawczych (komparatystycznych czy muzyczno-literackich), ale nawet nie została wstępnie zarysowana[11]. Rzecz to dość zaskakująca z dwóch co najmniej powodów: z jednej strony, bez wątpienia każdy literaturoznawca spotyka się ze zjawiskiem artystycznym, by tak stwierdzić, w mocnej postaci (chodzi o cytaty muzyczne umieszczone w wielu tekstach literackich), z drugiej zaś – nikomu nie może być chyba obcy sam termin „partytura", który stosunkowo często inkrustuje nowsze badania humanistyczne. Zasadnicza jednak przy tym komplikacja, że ów termin w literaturoznawstwie funkcjonuje najczęściej w kontekstach naddanych, łączy się z nim różnorodne zagadnienia literackie i językowe, wskutek czego zatraca on częściowo lub całkowicie muzyczne, „prymarne" znaczenie. Pierwsze zatem i podstawowe zadanie w tych warunkach sprowadza się do próby zdefiniowania oraz objaśnienia pojęcia „partytury literackiej", wskazania zakresu jego funkcjonowania (a w prostej konsekwencji – sensowności zastosowania). Stąd też wszelkie proponowane dalej spostrzeżenia mają charakter opisowo-porządkujący, powiedzmy: przedanalityczny, charakter projektu metodologicznego, i odnoszą się przy okazji do koncepcji współczesnych badań komparatystycznych.

II. „Partytury" bez nut (przegląd zagadnień)

Fundamentalne zagrożenie w związku z terminem „partytura" w obecnych badaniach literackich – i we współczesnej humanistyce w ogóle – wiąże się, by raz jeszcze powtórzyć, z jego metaforycznymi znaczeniami. Porządkowanie tego pokroju rozlicznych, przypadkowych przywołań terminologicznych wymagałoby wnikliwego, wieloaspektowego opracowania. I chociaż poprzestać trzeba na zasadniczych kontekstach, to nawet tak ogólna perspektywa badania od razu pozwala dojść do wniosku, a poniekąd i elementarnej typologii, iż posługiwanie się terminem w znaczeniu naddanym prowokują trzy różne zachowania, mianowicie: działania artystyczne, działania analityczno-interpretacyjne oraz działania czysto teoretyczne. Nie ulega wątpliwości, że problemy inicjowane trzema różnymi działaniami w zdecydowanej większości nie mają nic wspólnego ani z kwestią partytury (partytury muzycznej), ani partytury literackiej, że – jako rezultat dojścia do głosu retorycznych strategii – dopuszczają zaledwie negatywny wariant badania. Metodologia negatywna, konieczna na wstępie w celu przejrzenia istniejącego stanu rzeczy i zakreślenia granic finalnej refleksji, prowadzi w rzeczywistości do

11/ Skądinąd niektórzy komparatyści odnoszą się do zagadnienia pośrednio, a mianowicie rozważając znaczenie cytatu muzycznego w tekście literackim. Zob. m.in.: I. Piette, *Utilisation des références et des citations musicales dans la littérature*, s. 51-55; A. Locatelli *Références et citations musicales*, w: *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le „Bildungsroman"*, Tübingen 1998, s. 154-160.

wyeliminowania wszelkich metaforycznych uogólnień, wtórnie modyfikujących pojęcie „partytury".

D z i a ł a n i a a r t y s t y c z n e. Problem z „partyturami" w badaniach literackich rozpoczyna się właściwie już na poziomie artystycznej eksploracji języka, zmetaforyzowanego słownictwa. Aby ujawnić reguły rozszerzania (i niejednokrotnie zarzucania) słownikowej definicji, przywołać by można bez większego trudu wiele korespondujących cytatów – w *Cinq variations sur Francis Ponge* Jacques Réda ukuwa sformułowanie w rodzaju: „fenomenalna partytura świata"[12]. I o ile w tym wypadku konsekwencje użycia terminu są jeszcze znikome, o tyle kwestia dalece się komplikuje w sytuacji na przykład przedmowy Stéphane'a Mallarmégo do *Rzutu kości* (*Un coup de dés*), gdzie objaśniana jest koncepcja zapisu poetyckiego jako „partytury"[13]; innymi słowy, koncepcja p a r t y t u r y t e k s t u l i t e r a c k i e g o. Podstawowe niebezpieczeństwo takiej strategii argumentacyjnej polega głównie na tym, że stąd tylko krok do podobnych działań (przypadkowych, zamierzonych lub zgoła nieświadomych), ale w obrębie zupełnie innego dyskursu, na poziomie analityczno-interpretacyjnym.

D z i a ł a n i a a n a l i t y c z n o - i n t e r p r e t a c y j n e. Właśnie na etapie interpretacji bądź konkretnego tekstu literackiego, bądź wręcz oceny całej twórczości literackiej danego twórcy pojawia się, co skądinąd zrozumiale, największa pokusa posługiwania się terminem „partytura" w sensie metaforycznym. Thierry Marin, forsując pomysł narracji muzycznej w literaturze, akcentuje istnienie „własnej partytury"[14] w jednym z utworów Samuela Becketta; Albert Schweitzer podsumowuje z kolei twórczość Goethego w następującym wywodzie:

> Dzieła jego są symfoniami. Muzyk nie czyta ich, lecz słyszy je, tak jakby przeglądał partyturę orkiestry. Widzi nie słowa, nie litery, lecz rozwijające się i splatające motywy.[15]

W związku ze scenicznymi wreszcie możliwościami języka, warto by przywołać jeszcze przy tej okazji opinię Marii Czanerle o języku dramatycznym Karola Huberta Rostworowskiego („komponował dialogi jak orkiestralną partyturę – i na tym chyba głównie polegał indywidualny charakter jego ekspresjonistycznej stylistyki [...]"[16]) czy też serię wariantów terminologicznych, takich jak: „teatralna

---

12/ J. Réda *Cinq variations sur Francis Ponge*, w: *Francis Ponge*, red. J.-M. Gleize, Paris 1986, s. 574.

13/ S. Mallarmé *Préface* do *Un coup de dés*, w: *Oeuvres complètes*, red. H. Mondor i G. Jean-Aubry, Paris 1979, s. 455. (Przedmowa, o czym należy wspomnieć, nie została dołączona jako integralny element tekstu do polskiego przekładu Macieja Żurowskiego *Rzut kości*, „Poezja" 1975 nr 7/8, s. 66-75). Zob. C.S. Brown *The Musical Analogies in Mallarmé's „Un Coup de dés"*, „Comparative Literature Studies" 1967 nr 1-2, s. 67-79.

14/ Th. Marin *Pour une narration musicale. „Bing" de Samuel Beckett*. „Poétique" 2000 nr 122, s. 135. Zob. także Th. Marin *Pour un récit musical*, Paris–Budapest–Torino 2002, s. 19 i n.

15/ A. Schweitzer *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Kraków 1972, s. 344.

16/ M. Czanerle *O Karolu Hubercie Rostworowskim*, „Dialog" 1960 nr 10, s. 86. W tym kontekście nie bez znaczenia jest i autokomentarz samego Rostworowskiego: „utwór

partytura", „rodzaj muzycznej partytury", „quasi-muzyczna partytura"[17], które służą Jackowi Kopcińskiemu do uchwycenia istoty zapisu tekstów Mirona Białoszewskiego.

D z i a ł a n i a t e o r e t y c z n e. Podążając dalej obranym tropem, należałoby umieścić na pograniczu działań analityczno-interpretacyjnych i działań teoretycznych rozstrzygnięcia w rodzaju propozycji Rolanda Barthes'a, dla którego: „Przestrzeń tekstu (czytelnego) jest całkowicie porównywalna z muzyczną partyturą (klasyczną)"[18] (koncepcja to wprawdzie czysto teoretyczna, ale wytoczona w kontekście opowiadania Balzaka pt. *Sarrasine*). Niewątpliwie w kręgu tego typu refleksji – wokół swoistych matryc interpretacyjnych – znaleźć wypada miejsce m.in. i dla konkluzji Czesława Miłosza, dotyczącej indywidualnego rysu poezji Jarosława Iwaszkiewicza:

> [...] wiersze Jarosława są słowami do muzyki, której partytura nie została napisana, ale jest w pewien sposób obecna. Jest to różne od „muzykalności wiersza" właściwej wielu poetom, bo u niego słowa nie tworzą muzyki, one do niej jedynie odsyłają, często są pomiędzy jednym odezwaniem się orkiestry i drugim.[19]

Podobnie, w moim przekonaniu, rzecz się ma i z próbą określenia mianem „partytury" – poetyckiego zapisu języka mówionego/śpiewanego pieśni Indian Ameryki Północnej[20] (muzyczne konotacje wynikają tam z potrzeby zaznaczenia w zapisie słownym między innymi niuansów intonacji i ciszy, odróżnienia krzyku od szeptu etc.).

Interesująca nas sprawa komplikuje się w końcu niepomiernie, bo „partytura" okazuje się także efektem działań czysto teoretycznych (przy tym najdalej posuniętych w kierunku metaforyzowania dyskursu): byłby to przypadek uogólnienia Hansa Roberta Jaussa w związku z recepcją dzieła literackiego, które: „Jest raczej jak partytura nastawione na wciąż odnawiający się rezonans lektury wyzwalającej tekst z materii słów i obdarzającej go aktualnym bytem [...]"[21]; byłby to także

---

sceniczny bez aktora można porównać do partytury symfonicznej bez orkiestry. Czytać może ją każdy, kto wykuł harmonię, kontrapunkt i instrumentację, ale naprawdę zrozumieć i odczuć, czyli naprawdę «usłyszeć» jej całość może wyłącznie specjalista, zwany utalentowanym dyrygentem". K.H. Rostworowski *O kryzysie teatralnym*, „Gazeta Literacka" 1932 nr 7, s. 108.

17/ J. Kopciński *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 5, 365, 367.

18/ R. Barthes *La partition*, w: *S/Z*, Paris 1970, s. 35 (zob. *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 64).

19/ Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Paryż 1990, s. 159.

20/ F. Delay, J. Raubaud *Partition rouge: Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, [Paris] 1988, s. 9 (zob. *Partition*, s. 8-10).

21/ H.R. Jauss *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*, przeł. R. Handke, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. III, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 109.

przypadek hermeneutyki Paula Ricoeura, wedle wstępnie poczynionych założeń filozofa, iż: „Tekst jest podobny do zapisu muzycznego, a czytelnik – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury"[22].

W tym złożonym, pobieżnie tylko nakreślonym kontekście problemowym odrębną a ważną kwestią pozostaje zjawisko wtórnie preparowanej notacji muzycznej, które – pomimo iż poniekąd pokrewne charakterem – nie może być objęte nazwą partytury literackiej. Chodzi o różnego typu, niejednokrotnie bardzo wyrafinowane propozycje zapisu muzycznego, by tak rzec, na marginesie tekstu literackiego, o muzyczny zapis partii słownych. Proceder ten, dobrze znany z niemieckiej tradycji tzw. „filologii słuchowej", *Ohrenphilologie* (następcy E. Sieversa i F. Sarana zajmują się nutowym zapisem wszelkich wypowiedzi językowych), u nas zwłaszcza z koncepcji Kazimierza Wóycickiego[23], nadal utrzymuje się w badaniach literackich. Wspomnieć wystarczy o zapisie rytmiki fragmentu *Pana Tadeusza* przez Joannę Tokarz[24] czy o próbach muzycznego zilustrowania przez Paula Vernois[25] tekstu scenicznego pod tytułem *Conversation-sinfonietta*, w którym Jean Tardieu nie bez powodu nawarstwia muzyczne konotacje. Jakkolwiek jednak oceniać poszczególne podejścia interpretacyjne – tę olbrzymią, pokomplikowaną, tu i ówdzie odżywającą na nowo tradycję badań literackich wykluczyć należy poza sferę proponowanego zagadnienia.

W przyjętej od początku perspektywie badawczej, nawet zredukowaną postać partytury pomieszczoną w *Judaszu z Kariothu*[26] Karola Huberta Rostworowskiego (z racji muzycznej organizacji sceny w pałacu Annasza) trudno byłoby odnieść bezpośrednio do problematyki partytury literackiej. Zarazem nie inaczej trzeba by i traktować artystyczne wysiłki przemycania do tekstu literackiego takich notacji muzycznych, które nie są cytatami podjętymi z realnie istniejących utworów muzycznych. Znakomitym tego przykładem w *Białych braciach* Michała Choromańskiego jest muzyczny zapis melodii wiatru (umieszczony w pozycji nietypowego przypisu), powracający pięciokrotnie, w coraz to uzupełnianych wariantach[27]. Szerzej konkludując, zakres zagadnień wiązanych z partyturą literacką nie ogranicza się ani tym bardziej nie sprowadza do zapisu muzycznego, dotyczy natomiast zawsze tekstu literackiego oraz konkretnej kompozycji muzycznej w funkcji prymarnego kontekstu interpretacyjnego, a zatem tekstu literackiego i jego muzycznego intertekstu.

22/ P. Ricoeur *Wyjaśnianie i rozumienie*, przeł. K. Rosner, w: *Język, tekst, interpretacja*, wybór i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 161.

23/ Zob. K. Wóycicki *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* [1912], Warszawa 1960, s. 37 i n., 173 i n.

24/ J. Tokarz *Związki poezji Adama Mickiewicza z muzyką*, „Ruch Literacki" 1992 z. 6, s. 620.

25/ P. Vernois *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Paris 1981, s. 244. Por. J.-L. Cupers *Aldous Huxley et la musique: A la manière de Jean-Sébastien*, Bruxelles 1985, s. 110.

26/ Zob. K.H. Rostworowski *Judasz z Kariothu*, w: *Pisma*, Kraków 1936, s. 177-178.

27/ M. Choromański *Biali bracia* [1931], Poznań 1990, s. 60, 62, 64, 70, 83.

III. Partytura literacka (muzyczny intertekst)

Partytura literacka to nic innego jak partytura na użytek literatury, partytura jako macierzysty kontekst interpretacyjny tekstu literackiego, bądź jeszcze inaczej: partytura o nieco (dalece?) zmodyfikowanej funkcji muzycznego intertekstu w literaturze. Można by stwierdzić zupełnie prosto, że to partytura czyhająca na odbiorcę literackiego, partytura w rękach badacza literatury. Istnieją najogólniej dwie podstawowe, w pewnym sensie biegunowe formuły jej ujawnienia albo też sygnalizowania w tekście literackim: *explicite*, poprzez cytat muzyczny (przykłady takie znajduje się u S. Barańczaka, J. Iwaszkiewicza, M. Kuncewiczowej, R. Rollanda, M. Kundery, G. Compère'a) lub *implicite*, poprzez czy to opis kompozycji muzycznej, czy to inne zabiegi tematyzowania muzyki. Cytat muzyczny w literaturze jest zawsze – z natury rzeczy – ewidentny, toteż nie sprawia kłopotów na wstępnym etapie badania jako emblemat partytury literackiej. O wiele większe trudności powoduje niewątpliwie p a r t y t u r a i m p l i k o w a n a (ustalana w momencie lektury), ponieważ wszystko zależy nie tylko od finezji interpretacji artystycznej, ale od jej dostrzeżenia i właściwego odczytania. Dlatego w tym miejscu od razu warto sformułować ogólniejszą uwagę: jakkolwiek niuanse związane z partyturą literacką określa i poniekąd w takiej lub innej formie odsłania propozycja (interpretacja) artystyczna, to jednak ciężar weryfikacji spoczywa ostatecznie na analizie i interpretacji badawczej.

Najpierw dobrze byłoby zebrać kilka elementarnych spostrzeżeń na temat interpretacji artystycznej, ograniczając się wyłącznie do najbardziej klarownych, instruktywnych przykładów. Otóż pośród działań artystycznych narzuca się przede wszystkim (nietypową konwencją) zagadnienie, jak trzeba by je nazwać, d w u - t e k s t u l i t e r a c k i e g o. Mam tu na myśli bezpośrednie współistnienie tekstu literackiego z tekstem muzycznym jako efekt współpracy poety i kompozytora (np. Karola Huberta Rostworowskiego jako poety i Franciszka-Xawerego Pusłowskiego jako kompozytora, czego rezultatem „produkt zbiorowy" – *Carmen Saeculare. Dożynki. Poezja i muzyka*[28]). Jest to jednak przypadek w literaturze XX w. zupełnie marginalny – o wiele częściej problematykę partytury literackiej sygnalizuje się w najmocniejszym z możliwych wariantów, przez wtrącenie cytatu muzycznego do tekstu literackiego. Idzie na przykład, praktycznie rzecz biorąc, o czterotaktowy cytat z *Koncertu skrzypcowego D-dur* op. 77 Brahmsa powracający jak bumerang w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej (pierwsze takty *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*)[29]; o przywołanie Liszta w opowiadaniu *Mefisto-Walc*[30] i Schumanna w wierszu *Vöglein als Prophet*[31] przez Jarosława Iwaszkiewicza; o muzyczne

---

28/ F.-X. Pusłowski i H.-K. Rostworowski *Carmen Saeculare. Dożynki. Poezja i muzyka*, Kraków 1910.

29/ M. Kuncewiczowa *Cudzoziemka* ['1936], Warszawa 1980, s. 106, 177, 179.

30/ J. Iwaszkiewicz *Opowiadania muzyczne*, Warszawa 1971, s. 147.

31/ J. Iwaszkiewicz *Vöglein als Prophet*, w: *Śpiewnik włoski. Wiersze*, Warszawa 1974, s. 31.

fragmenty kolejnych pieśni Schubertowskiego cyklu *Winterreise* w *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka (w funkcji motta)[32]; o cytat muzyczny zaczerpnięty z ostatniego *Kwartetu F-dur* op. 135 Beethovena w powieści Milana Kundery – *Nieznośna lekkość bytu*[33]; o fragmenty Bacha w *Janie Krzysztofie* Romain Rollanda (m.in. cytat z *Fugi e-moll*[34]) etc.

Tego rodzaju cytat muzyczny poza muzyką, przechodząc już tym samym do kwestii interpretacji badawczej, należałoby określić mianem cytatu intersemiotycznego, czyli cytatu przejętego z innej dziedziny sztuki, poddanego zabiegowi rekontekstualizacji[35]. Ów cytat intersemiotyczny, chociaż za każdym razem podobny ze względu na kształt graficzny w planie zagadnień wizualności tekstu, funkcjonuje zasadniczo w tekście literackim na dwa sposoby – bądź antycypacyjnie w stosunku do tekstu (np. w opowiadaniu *Mefisto-Walc* Iwaszkiewicza), bądź konkluzywnie (np. w *Cudzoziemce* Kuncewiczowej). Umieszczony przez Iwaszkiewicza w pozycji motta fragment *Mefisto-Walca* implikuje temat i określony typ schematu fabularnego, staje się lapidarną zapowiedzią demonicznej historii Michała, ujawnia zatem prymarny kontekst interpretacyjny. Nieco inną zaś rolę spełnia parokrotnie przywoływany przez Kuncewiczową czterotakt Brahmsa: paradoksalnie nie ma on już wiele wspólnego z ponawianiem prób wirtuozowskiego przebrnięcia przez dwudźwięki, sygnuje natomiast – jako klucz do sfery emocji – obsesyjny stan Róży, poczucie bezsilności, artystycznego niespełnienia, klęski (to rodzaj toposu literackiego pozostającego w zgodzie z jedną z romantycznych definicji muzyki: dźwięki pojawiają się tam, gdzie kończą się słowa).

Znaczenie cytatu intersemiotycznego w literaturze byłoby z jednej strony „antycypacyjne", stanowiące sygnał daleko idących uwarunkowań kompozycyjno-genologicznych (użycie w funkcji informacyjnej; można by powiedzieć: jak cytatu w spisie treści w edycjach kompozycji muzycznych), z drugiej – „konkluzywne" (najczęściej w funkcji ekspresywnej), w momencie gdy dany cytat zastępuje częściowo lub w ogóle eliminuje opis literacki. W rezultacie wprowadzonego rozróżnienia łatwo zauważyć, że tylko w wypadku konkluzywnego nacechowania cytatu zachodzi tutaj ścisła i nieprzypadkowa współzależność z opisem dzieła muzycznego, to znaczy zjawisko swoistej zamienności takiego opisu i cytatu muzycznego. Potencjalną „zamienność" trzeba jednak interpretować bardzo ostrożnie i obwarować fundamentalnym zastrzeżeniem. Wybór bowiem między dwiema możliwościami nie może być nigdy neutralny, skoro żaden opis (w tym i opis literacki) nie

32/ S. Barańczak *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994.

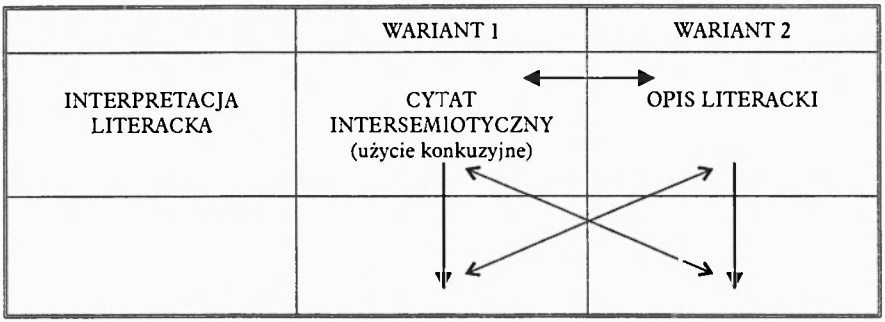
33/ M. Kundera *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. z czeskiego A. Holland, Londyn 1984, s. 23.

34/ R. Rolland *Jean-Christophe*, Paris 1966, s. 1122.

35/ Cytat intersemiotyczny, posiadający w wymiarze wizualnym znamiona cytatu jako takiego, poddaje się pewnym regułom, które obowiązują cytat słowny. Zachowują tutaj wobec tego ważność ogólne ustalenia na temat cytatu, między innymi i te, które proponuje Antoine Compagnon w błyskotliwym opracowaniu *La seconde main ou le travail de la citation*, [Paris] 1979.

jest adekwatny względem kompozycji muzycznej ani w wymiarze partyturowym, ani w wymiarze interpretacji *in actio*. (Skądinąd zwracał niegdyś uwagę na ten fakt w związku z literackim opisem muzyki Konrad Górski, pisząc lakonicznie, iż najlepiej i najprościej byłoby „dawać wstawki nutowe do tekstu literackiego"[36], czyli na wzór opracowań muzykologicznych.)

Teoretycznie ujmując nader skomplikowaną zależność – albo cytat intersemiotyczny w funkcji konkluzywnej zastępuje opis kompozycji (w przeciwnym bowiem razie w jego miejsce musiałby wejść opis[37], pewna tekstowa partia deskryptywna); albo opis dzieła muzycznego eliminuje czy też przysłania cytat muzyczny[38]. Ilustruje to następujący schemat:



W pierwszym przypadku, a mianowicie istnienia cytatu muzycznego np. u Kuncewiczowej, mamy do czynienia z czymś, co można by nazwać – w sensie rozwiązania semantycznego – opisem bez opisu (wiąże się to jednocześnie i z toposem nieopisywalności muzyki, i chyba przede wszystkim z nieadekwatnością środków językowych w chwili kreślenia emocji). W drugim natomiast przypadku, np. opisu *Kwintetu klarnetowego A-dur* Mozarta (K.V. 581) u Philippe'a Sollersa – spotykamy się z artystycznym świadectwem eliminowania fragmentów partytury (końcowym tego efektem okazuje się partytura implikowana)[39]. Bez najmniejszych obaw wypadałoby stwierdzić, iż takie propozycje artystyczne Michela Butora, jak *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*[40] czy *Les Bagatel-*

36/ K. Górski *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśl" 1952 nr 1-6, s. 91.

37/ Zob. J.-L. Cupers *Analyses musicales chez Aldous Huxley et l'idéal de la critique d'art*, w: *Mélanges de musicologie*, 1, red. Ph. Mercier, M. de Smet, Louvain 1974, s. 14 i n.

38/ Zabiegi interpretacyjne tego pokroju – z punktu widzenia interpretatora – podejmuje Jean-Jacques Nattiez w kontekście Prousta. Zob. J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris 1984.

39/ Ph. Sollers *Le Coeur absolu*, Paris 1987, s. 194-197. Na temat konstrukcji przywołanego opisu Sollersa piszę szerzej w książce *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 78 i n.

40/ M. Butor *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, [Paris] 1971. Por. wydanie tekstu Butora w formule literatury intermedialnej,

les de Thélème[41] (zdefiniowane w komentarzu odautorskim jako „mały dialog z *Bagatelami* opus 126 Ludwiga van Beethovena"), powstały w rezultacie specyficznego słuchania kompozycji Beethovena i, by tak rzec, palimpsestowego nadpisywania tekstu literackiego nad partyturami. Pozostają z nich ostatecznie w obu tekstach, dla odbiorcy literackiego, zaledwie tylko słowne określenia muzyczne w rodzaju: *presto*, *andante con moto*, *allegro* (poniekąd cytaty intersemiotyczne drugiego stopnia), ale są to wystarczająco wyraźne ślady, które naprowadzają na zagadnienie partytury implikowanej.

Zadanie interpretacyjne, w świetle zebranych spostrzeżeń, daje się określić teoretycznie w bardzo prosty sposób: jeżeli pojawia się w tekście literackim cytat intersemiotyczny, wówczas należy spreparować na etapie analizy jego opis (dotrzeć zatem do partytury i – komplementarnie – do wykonań danej kompozycji); jeżeli natomiast pojawia się opis dzieła muzycznego (nawet równie dowolny i karykaturalny, jak w wersji Ujejskiego) – należy podjąć próbę dotarcia do partytury i ewentualnie odnalezienia w niej niuansów istotnych dla tegoż opisu. Rzecz to niezmiernie ciekawa, zazwyczaj o sporych konsekwencjach analityczno-interpretacyjnych, iż opis literacki utworu muzycznego (ujawnionego lub utajnionego, w zależności od koncepcji artystycznej) pozwala niejednokrotnie wskazać interpretatorowi korespondujące z tekstem literackim miejsca w partyturze i – co najważniejsze – obrać odpowiedni trop intertekstualny. Krótko mówiąc, w sytuacji „partytury literackiej" zawsze dociera się od tekstu literackiego do właściwej partytury – czasami poprzez cytat intersemiotyczny, czasami poprzez opis bądź inne formy tematyzowania muzyki.

IV. Perspektywy badań

Na temat tego niezwykle skomplikowanego fenomenu (zwłaszcza w literaturze XX wieku), umownie – podkreślmy – objętego nazwą „partytura literacka", należałoby formułować wszelkie uwagi w optyce badań pogranicza sztuk. Nie trzeba wyjaśniać w tych okolicznościach, na ile rozmaitych sposobów oraz z jak różnych perspektyw rozprawia się chociażby tylko dzisiaj i o samej literaturze, i o samej muzyce. Gdy mowa zatem o jakimkolwiek ich jednoczesnym, nawet przygodnym badaniu, jak w sytuacji partytur literackich, nasuwają się zrazu dwie, wzajemnie powiązane kwestie. Pierwsza z nich dotyczy pozycji badacza, druga – jego dyskursu, przejmowanego przezeń, modyfikowanego bądź wręcz tworzonego na własny rachunek. Wpływ intertekstualnej strategii działania na typ ujęcia okazuje się chyba szczególnie ważny w obrębie studiów muzyczno-literackich, gdzie pewne zagadnienia spotkać się mogą nie tyle z wieloma próbami interpretacyjnymi (co

---

z załączonym nagraniem *Wariacji C-dur na temat Diabellego* op. 120 (Jean-François Heisser). M. Butor *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Arles 2001.

41/ M. Butor *Les Bagatelles de Thélème*, „Revue des Sciences Humaines" 1987 nr 205, s. 227-231.

zupełnie oczywiste), ile z wyjaśnieniami przy użyciu nieco inaczej pojmowanej, a nawet rozbieżnie definiowanej terminologii.

Proponowany ogląd zasygnalizowanych zjawisk literackich określa tutaj prymarnie perspektywa teorii literatury, skądinąd perspektywa, którą równie dobrze daje się zarazem definiować współcześnie jako perspektywę komparatystyki. Ale dodać przy tym trzeba, iż idzie o jedną z gałęzi badań porównawczych, komplementarną w stosunku do komparatystyki „tradycyjnej", tzw. komparatystykę interdyscyplinarną[42]. Przed tą dziedziną badań, która cieszy się w amerykańskich oraz zachodnioeuropejskich studiach komparatystycznych sporym i wciąż rosnącym zainteresowaniem od co najmniej początku lat 80., a mianowicie od IX Kongresu AILC (Association Internationale de Littérature Comparée), toczącego się w roku 1979 w Innsbrucku wokół tematu: *Literatura i inne sztuki*[43], stoi w najbliższej przyszłości wiele rozmaitych zadań. Przede wszystkim jednak komparatystyka interdyscyplinarna (tzn. jej część wchodząca w szerszy zakres studiów muzyczno-literackich) powinna dać szereg odpowiedzi na trzy ogólne pytania: 1) jakiego typu filiacje muzyczne charakteryzują konkretne teksty literackie, 2) jak można analizować te bardzo różnorodne przypadki relacji intersemiotycznych w świetle np. kategorii intertekstualności, wreszcie 3) w jaki sposób poszukiwać efektywnie punktów wspólnych między badaniami literackimi a badaniami muzykologicznymi i tworzyć stosowny dyskurs naukowy studiów interdyscyplinarnych (czy – w skrajnych postulatach komparatystycznych, jak Charlesa Bernheimera – studiów znoszących kanon interdyscyplinarności[44]). Te pytania o potencjał artystyczny, analityczno-interpretacyjny oraz metateoretyczny są ostrożne, nie dotyczą możliwości literatury w ogóle, lecz jednostkowych rozstrzygnięć artystycznych, które pozwalają w rzeczywistości formułować tylko komplementarne teorie związków tekstu literackiego z muzyką.

Metodologia komparatystyczna, podsumowując dotychczasowe wnioski, umożliwia podjęcie studiów nad sporną i niezmiernie trudną w całokształcie do przejrzenia kwestią partytury literackiej. Wstępne warunki badania przedstawiają się klarownie. Dobrze wiadomo, iż nie ma w sensie czysto muzycznym ani „partytury teatralnej" (o czym przekonywał niegdyś logicznym wywodem Zbigniew Raszew-

---

42/ Zob. m.in. komentarz, którym Francis Claudon otwiera specjalny numer „Revue de Littérature Comparée", poświęcony wzajemnym relacjom literatury i muzyki. F. Claudon *Littérature et musique*, „Revue de Littérature Comparée" 1987 nr 3, s. 265.

43/ Należy wyeksponować znaczenie IX Kongresu Komparatystów, ponieważ kwestia literatury i muzyki zajęła w Innsbrucku oddzielne, prawie że równorzędne miejsce z zagadnieniem literatury i sztuk wizualnych (nieco mniej uwagi poświęcono tam także problematyce literatury i filmu oraz metodologii badań komparatystycznych). Zob. *La littérature et les autres arts: Actes du IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* [Innsbruck, 20-25 sierpnia 1979], red. Z. Konstantinović, S.P. Scher, U. Weisstein, Innsbruck 1981 (część II: *Literature and Music*, s. 215-296).

44/ Zob. *The Bernheimer Report, 1993*, w: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, red. Ch. Bernheimer, Baltimore/London 1995, s. 43 i n.

ski[45] i o czym nie zapomina Rafał Węgrzyniak, pisząc o *Partyturze „Dziadów" Swinarskiego*[46]), ani też „partytury literackiej" przy użyciu materiału językowego (chociaż sprzeciwiłby się temu zapewne Roland Barthes). Ale istnieje sygnalizowany w paru zbliżeniach fenomen dotyczący m.in. fragmentów notacji muzycznej w utworach literackich, fragmentów w zamierzeniu autorskim ujawnionych bądź utajnionych. Jeżeli posłużyć się przy tej okazji zupełnie innym językiem, greckiej filozofii, i potraktować dzieło muzyczne w kategoriach idei (*eidos*), a zapis konkretnej kompozycji w formie partytury uznać za kopię (*eidolon*), to reminiscencje partytury w tekście literackim rozumieć należałoby jako – kopię kopii (*phantasma*). Rozproszone w literaturze partytury zostają w istocie specyficznie zdekonstruowane, w pewnej mierze zatracają pierwotną postać oraz pierwotny charakter muzycznego funkcjonowania, a wobec tego okazują się partyturami literackimi. W konsekwencji, nie interesują już ani muzyka, ani muzykologa, natomiast jako swoiste interteksty stają się przedmiotem badań muzyczno-literackich, ściślej: badań z zakresu komparatystyki interdyscyplinarnej.

45/ Z. Raszewski *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny" 1958 z. 3-4, s. 380-412.
Por. J.L. Styan *Partytura dramatu*, przeł. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki" 1976 z. 3, s. 209-249.

46/ R. Węgrzyniak *Partytura „Dziadów" Swinarskiego*, „Dialog" 1999 nr 8, s. 159-166.

Wojciech TOMASIK

Burząc *Moskwę*...
O postkomunistycznym ikonoklazmie

Na gruzach kina Moskwa powstał europlex,
współczesny kombinat kinowy.
(„Newsweek" 2002 nr 11)

Słowo „ikonoklazm" używane jest przez historyków sztuki na określenie rozmaitych aktów rytualnej destrukcji[1]. Przez gesty ikonoklastyczne rozumie się niszczenie znaków odnoszących się do znienawidzonej (a niekiedy tylko – niechcianej) przeszłości. Najczęściej niszczonymi znakami są te, które współtworzą przestrzeń publiczną. Chodzi więc o reprezentacyjne budynki, pomniki, posągi, rzeźby i inne dzieła sztuki, odznaczające się powszechną dostępnością. Ikonoklazm, jak się sądzi, wyrasta z głębokiej potrzeby jednostki uczestnictwa w historii[2]. Gesty ikonoklastyczne dają ludziom okazję, by zrewanżować się „staremu porządkowi" i by – przez zburzenie starego – móc symbolicznie przygotować miej-

1/ Spośród ostatnio opublikowanych prac dotyczących ikonoklazmu wymienić tu warto następujące: R. Stites *Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford 1989 [Part II *Living the Revolution*]; *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, edited and introduced by A. And M. Kroker, New York 1991; *Monumental Propaganda*, instigated by Komar & Melamid, edited by D. Ashton, New York 1994; D. Gamboni, *Destruction of Arts. Iconoclasm and Vanadalism since the French Revolution*, New Haven 1997; K. Verdery, *Reburial and Postsocialist Change*, New York 1999.

2/ Gamboni pisze (*Destruction of*... p. 51): „Dosłowny *upadek* monumentu wydaje się predestynowany do symbolizowania metaforycznego upadku reżimu, który zarządził jego wzniesienie".

sce pod budowę nowego, sprawiedliwego świata. Działaniom takim towarzyszy więc przeświadczenie, że Nowe przychodzi na świat po zgładzeniu Starego, i że narodziny uświetnić trzeba krwawą zemstą. Mark Lewis zwrócił kiedyś uwagę, że ataki na dzieła sztuki same stają się tematem artystycznym i że prócz „realnych zdarzeń" ma się zwykle do czynienia z rozmaitymi tekstami, przedstawiającymi zarówno prawdziwe, jak i fikcyjne gesty ikonoklastyczne[3].

W szkicu niniejszym będę chciał, po pierwsze, przeanalizować werbalne (prasowe) obrazy burzenia warszawskiego kina *Moskwa*. Obrazy te zamierzam odczytywać na tle dziewiętnastowiecznego dyskursu o kolei. Zburzenie socrealistycznego kina posłuży mi, po drugie, do zilustrowania tego, jak we współczesnej kulturze („postkomunistycznej") zaznaczają swą obecność rytuały, które powołała Rewolucja Francuska, a które wzmocniła (przy okazji – modyfikując) dziewiętnastowieczna „rewolucja w transporcie". Kolejowa obrzędowość – rozwińmy tutaj tę myśl – dostarczała wzorów dla imprez tego rodzaju, jak otwarcie Trasy W-Z (czy – znacznie później – Trasy Łazienkowskiej), a więc interpretowanych dziś (i najsłuszniej) jako charakterystyczny składnik kultury stalinizmu (komunizmu). Dostarczyła też – i to wydaje się paradoksem – scenariuszy dla spektakli, które – jak zburzenie *Moskwy* – miały stać się symboliczną zemstą na komunistycznej przeszłości.

Burzenie pomników winno być rozpatrywane w połączeniu z aktami wznoszenia monumentów. Jedno i drugie oznacza bowiem zmianę w publicznej przestrzeni. Pytanie, które chcę sobie teraz postawić, brzmi: w jakim zakresie erygowanie i niszczenie pomników można rozpatrywać jako zjawiska podobne? Aleksander Wallis zauważył kiedyś, że pomnik spełnia swe funkcje „nie tylko osobiście i bezpośrednio, lecz także pośrednio, dzięki miejscu, jakie poświęca mu poezja, proza, pamiętniki, malarstwo i grafika, fotografia i film, a także okolicznościowe piosenki, rysunki satyryczne i polityczne żarty, pocztówki i znaczki pocztowe". „Wokólpomnikowa twórczość" może mieć charakter spontaniczny bądź kierowany. Tak czy inaczej „potwierdza ona doniosłą rolę pomnika i sama ją dalej ugruntowuje"[4]. Można powiedzieć – tym razem odwołuję się do przemyśleń Lewisa – że słowne i obrazowe przedstawienia monumentu wpływają na stopień jego „widzialności"[5]. Im więcej takich przedstawień, tym bardziej widoczny jest przedstawiany obiekt. Oczywiście, najobfitsza „wokólpomnikowa twórczość" towarzyszy zwykle odsłonięciu i – ewentualnie – pierwszym tygodniom istnienia monumentu. Ilość i różnorodność tekstów „wokólpomnikowych" zmniejsza się z upływem lat.

A co dzieje się z monumentem, o którym przestaje się mówić (pisać)? Czy pomnik trwa, jeśli wokół niego zalega cisza? Jeśli przyjąć, że cisza oznacza „niewidzialność", to rodzi się pytanie, czy mogą istnieć pomniki niewidzialne (ściślej –

3/ Zob. M. Lewis *What is to be done*, w: *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, s. 13.

4/ A. Wallis *Pamięć i pomnik*, w: *Społeczeństwo i socjologia. Księga poświęcona Profesorowi Janowi Szczepańskiemu*, praca zbiorowa pod redakcją J. Kulpińskiej, Wroclaw 1985, s. 316.

5/ Zob. Lewis *What is to be...*, s. 3.

niedostrzegane w przestrzeni publicznej)? Wydaje się, iż pomnik musi być przedmiotem (artystycznych) przedstawień, ponieważ warunkiem jego istnienia jest dostarczanie tematu rozmaitym tekstom „wokólpomnikowym". Z tego względu wszystkie obiekty przestrzeni publicznej, o które teraz idzie, nazwać wypada „mówiącymi", w sensie: prowokującymi do mówienia. Użyłem słowa „mówienie" nieprzypadkowo. Wprawdzie „wokółpomnikowa twórczość" obejmuje utwory realizowane rozmaitymi technikami i należące do różnych dziedzin sztuki, ale pierwszoplanową rolę odgrywają wśród nich niewątpliwie teksty językowe. I to one w największym stopniu decydują o społecznej „widzialności" monumentu.

Historycy sztuki rozróżniają dwa typy destrukcji. Mówią więc o „ikonoklazmie odgórnym" lub – po prostu – „ikonoklazmie" oraz „ikonoklazmie oddolnym" lub „wandalizmie". Pierwszy typ jest działaniem legalnym i w rozmaity sposób uzasadnianym przez władze. Typ drugi („wandalizm") jest, na odwrót, postrzegany jako bezmyślne (bezsensowne) niszczenie. Ma tedy znamiona przestępstwa, które wiązać się musi dla sprawcy z sankcjami karnymi[6]. Wróćmy na moment do rozróżnienia, jakie z myślą o ikonoklazmie zaproponował Lewis, pisząc o „realnych zdarzeniach" (*real events*) i ich tekstowej reprezentacji. W świetle tego, co przed chwilą powiedzieliśmy, wydaje się ono trudne do utrzymania. Ikonoklazm jest uzależniony od przekazów tekstowych (językowych zwłaszcza), rejestrujących i – nade wszystko – interpretujących (uzasadniających, motywujących, ale też – maskujących) akt destrukcji. Nie ma „milczącego" ikonoklazmu, podobnie jak nie ma „milczących" pomników. Werbalny komentarz zdaje się być integralnym składnikiem gestów ikonoklastycznych. Sens burzeniu nadają słowa. W ikonoklazmie – prócz pneumatycznych młotów – trzeba używać języka.

Niszczenie pomników starych i wznoszenie na ich miejscu nowych nie jest cechą okresu postkomunistycznego. O jego specyfice przesądza zasięg i intensywność ruchu ikonoklastycznego, jaki zainicjowało zburzenie berlińskiego muru. Intensywność niszczenia idzie w parze z bogactwem materiałów obrazujących „pomniki w ruinie". Warszawskie kino *Moskwa* zaliczyć wypada do tej klasy obiektów, których niszczenie zostało szczególnie pieczołowicie udokumentowane. Powstało wiele najrozmaitszych tekstów (słownych i obrazowych), które decyzję o rozbiórce *Moskwy* usiłowały wesprzeć racjonalną argumentacją, a sam przebieg burzenia pokazać jako działanie podjęte w najlepszym interesie miasta i jego mieszkańców.

W 1996 r. uważny czytelnik „Gazety Wyborczej" mógł zapoznać się z listą uzasadnień, które wyburzenie *Moskwy* ujmowały w kategoriach przymusu ekonomicznego i troski o podnoszenie estetyki stolicy. Czytelnik dowiadywał się zatem, że budynek socrealistycznego kina musi zostać zburzony, by dać miejsce pod budowę *Europlexu*. Co Warszawa będzie miała z nowego gmachu? „Masywny budynek *Europlexu*, o elewacjach licowanych różowym kamieniem i szklanych ścianach kurtynowych, ma wszystko, czego można wymagać od nowoczesnego, komercyjnego

6/ Zob. Gamboni *Destruction of*...

gmachu w centrum miasta"[7]. „O skali niech świadczą liczby: 52 tys. 500 m. kw. powierzchni całkowitej brutto i oszałamiająca kubatura 215 tys. 700 m. sześc.". *Europlex* – czytamy – to więcej niż „ćwiartka Pałacu Kultury"[8]. Nowy budynek – prócz sklepów i biur – mieścić będzie nowe kino, *Multiplex*, oferujące widzom siedem oddzielnych sal projekcyjnych. Ważna jest nie tylko imponująca kubatura kinowych pomieszczeń. Podziw budzi przede wszystkim wyposażenie sal: „Komfort. Fotele jak w samolocie. Klimatyzacja. Superjakość dźwięku i obrazu". To jeszcze nie wszystko, czym przyciągać ma nowe kino: kompleks siedmiu sal zagwarantuje, że „kiedy zjawimy się w tej machinie czasu, to zawsze jakiś film w którejś sali zaczną zaraz wyświetlać"[9].

Oprócz potrzeb ekonomicznych o śmierci *Moskwy* decydować miały względy estetyczne. *Europlex*, dowiadywał się czytelnik „Gazety Wyborczej", „zapowiada się na dzieło życia wybitnego architekta z Wiednia", znanego już w Warszawie „z najlepszego chyba biurowca w mieście (*Kolmex*, u zbiegu Towarowej i Grzybowskiej), hotelu *Holiday Inn* oraz *Sheraton* przy pl. Trzech Krzyży"[10]. Bryla starego kina wyglądała jak „bunkier", „skorupa" lub „futerał"[11], podczas gdy nowy obiekt „przypomina z tylu gigantyczną i lśniącą machinę, bliższą estetyce stacji międzyplanetarnej z filmów science fiction niż domom, które znamy z Warszawy"[12]. Dziennikarz „Gazety Wyborczej" pisał bez żalu: „byłem świadkiem burzenia budynku, lecz nie uroniłem nawet jednej łzy"[13]; gdzie indziej zaś komentował rzecz sentencjonalnie, sięgając po słowa Szekspira: „wiele hałasu o nic"[14]. Nowo wznoszony biurowiec „znakomicie wpisuje się w przestrzeń"; ogólnie mówiąc – „jest czymś więcej niż architekturą"[15].

Zauważmy, iż o przyszłym warszawskim kinie (*Multiplex*) mówi się jak o supernowoczesnym środku transportu – „kosmicznym gmachu"[16], wyposażonym w „fotele jak w samolocie". Porównanie kina do samolotu (i jego odwrócona wersja, a więc: lot jako seans filmowy) bierze się niewątpliwie z zauroczenia „magią prędkości", bogato zaświadczonego w najwcześniejszych relacjach z podróży po-

---

7/ J.S. Majewski *Kino ludzi pracy*, „Gazeta Stołeczna" [warszawski dodatek do „Gazety Wyborczej"] 2000 nr 25.

8/ D. Bartoszewicz, *Gmach przy Puławskiej*, „Gazeta Stołeczna" 1996 nr 26.

9/ Tamże.

10/ Tamże.

11/ J.S. Majewski *Kino ludzi...*

12/ D. Bartoszewicz *Gmach przy...*

13/ D. Bartoszewicz *Do zobaczenia* [recenzja filmu *Moja Moskwa*, w reżyserii Piotra Morawskiego], „Gazeta Telewizyjna" [dodatek do „Gazety Wyborczej"] 1997 nr 15.

14/ D. Bartoszewicz. *Kino Moskwa. Wyburzanie*, „Gazeta Wyborcza" 1996 nr 122.

15/ J.S. Majewski *Kino ludzi...*

16/ D. Bartoszewicz *Warszawa bez Moskwy*, „Gazeta Stołeczna" 1996 nr 127.

ciągiem[17]. W relacjach tych ważną rolę miała do odegrania metaforyka teatralna, później dodatkowo – filmowa. Doświadczenie prędkości, powodującej rozmycie obiektów z pierwszego planu i zdumiewający ruch przedmiotów widzianych w oddali, porównywane bywało do wrażeń, jakich doświadcza widz w teatrze lub kinematografie. Widok za oknem wagonu – pisano z początkiem XIX wieku – to „prawdziwa latarnia magiczna natury", „czarodziejski teatr", „fantasmagoria"[18]. Prędkość dokonywała transformacji normalnego świata w „magiczną" przestrzeń. Świadkiem podobnej transformacji był widz w kinie. Aby rozjaśnić naturę rozpatrywanej tutaj analogii (nowoczesne kino = samolot), nie od rzeczy będzie dodać, iż podróżowanie pociągiem kojarzono od samego początku z lotem w przestworzach, co znalazło znakomite udokumentowanie w symbolicznym wyobrażeniu nowego środka transportu. Godłem wielu dziewiętnastowiecznych towarzystw kolejowych stała się figura „uskrzydlonego" koła[19].

Relacje o *Moskwie* zbliżają się do dziewiętnastowiecznego dyskursu o kolei pod innym jeszcze względem. Rozbiórki warszawskiego kina nie nazywano (wyłączam, rzecz jasna, sporadyczne głosy historyków sztuki) „dewastacją". Przedstawiano raczej (i portretowano) jako „wielkie burzenie"[20], przeprowadzane z myślą o podniesieniu standardu życia w stolicy i godnym wejściu stolicy w nowy wiek. Z podobnym sposobem mówienia i typem argumentacji stykamy się w opisach wyburzeń, jakie dotknęły w Anglii starą zabudowę miejską, a w których realizowały się kontrowersyjne plany doprowadzenia nowych linii kolejowych do stacji położonych w najbliższym sąsiedztwie centrum. Nad głosami sprzeciwu przeważały wypowiedzi wyrażające aprobatę dla dokonujących się przemian. Mając na myśli bulwary Haussmanna, dziennikarz „Ilustrated London News" pisał w 1863: „zmiany, jakie ostatnio dotknęły Londyn [...] znacznie przekraczają zakresem wielkie prace wykonane przez Napoleona III w Paryżu, o których ostatnio tak wiele słyszeliśmy". Kiedy oddawano do użytku londyński dworzec Cannon Street, prasa zachłystywała się wielkością przedsięwzięcia; czytelnik musiał czuć się obezwładniony potęgą cyfr: 685 stóp długości, 202 – szerokości, 120 – wysokości; hala dworcowa dwukrotnie większa niż na King's Cross; 2000 ton metalu, 31 000 000 sztuk cegieł[21]. Dla zwolenników „twórczego niszczenia" argumentem koronnym miała okazać się budowa *The Metropolitan Underground Railway*. Linia ta, przeprowadzona wykopem przez gęsto zabudowaną, śródmiejską część Londynu, wymagała wprawdzie wielu wyburzeń, ale już wkrótce pokazała, że jest dla komunikacji w angielskiej stolicy rozwiązaniem zbawiennym. Gdy wykopy pod kolej były w fazie powstawa-

17/ Zob. F.D. Klingender *Art. and the Industrial Revolution*, ed. by A. Elton, New York 1968; C. Pichois *Vitesse et Vision du Monde*, Neuchatel 1973.

18/ Tamże.

19/ Zob. W. Schivelbusch *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Berkeley 1986, s. 30-31.

20/ J.S. Majewski *Kino ludzi*...

21/ Zob. M. Freeman *Railways and Victorian Imagination*, New Haven 1999.

nia, prasa zachęcała londyńczyków do oglądania miejsc budowy (dewastacji), „naprawdę wartych wizyty"[22].

W 1850 Karol Marks przebywa w Londynie, przygotowując dla „Neue Rheinische Zeitung" materiały o dziejach francuskiej Drugiej Republiki. Pół wieku później zbierze je Engels, wydając w formie książkowej jako *Walki klasowe we Francji 1848-1850*. W części III Marksowskiego studium znalazł się, wyróżniony graficznie, metaforyczny obraz: „rewolucje – to lokomotywy historii". Jak wiadomo, w 1847 Marks ogłosił *Nędzę filozofii*, polemikę z „filozofią nędzy" Pierre'a Proudhona i poglądami antymechanizacyjnymi. Z literacką pochwałą kolei autor *Manifestu komunistycznego* mógł zetknąć się po raz pierwszy w Belgii, gdzie w twórczości romantycznej Adolphe'a Sireta, Eugene'a Gaussoina i Theodore'a Wuesterraeda obraz lokomotywy dawał wyraz wierze w zbawczą moc postępu technicznego[23]. Jeśli weźmiemy to wszystko pod uwagę, to wielce prawdopodobne wydać musi się przypuszczenie, iż w porównaniu rewolucji do lokomotywy znalazły odbicie zarówno literackie zainteresowania, jak i entuzjastyczny stosunek Marksa do procesu „twórczego niszczenia", który około 1850 wchodził właśnie w Anglii w najbardziej zaawansowane stadium.

Wyburzenie *Moskwy* wydaje się, do pewnego stopnia, repetycją tego, co na Zachodzie dokonywało się w połowie XIX wieku, a czemu przyświecała idea, by – za cenę zniszczeń (a niekiedy też cierpień) – realizować „rewolucyjne" cele (zarówno w transporcie, jak i sferze stosunków społecznych). Dario Gamboni zauważa, iż w działaniach ikonoklastycznych dużą rolę odgrywa czynnik czasowy[24]. Proces burzenia *Moskwy* rozpoczynał się rankiem 1 maja. Wybór takiego terminu nie pozwala mówić o przypadkowości. Dzień, który stanowił najważniejsze święto komunistycznego kalendarza, wprowadzał do sceny „egzekucji" kina dodatkowe sensy. Prasa skrupulatnie odnotowywała, że *Multiplex* został uruchomiony niemal dokładnie pół wieku po otwarciu *Moskwy*. Burzenie „socrealistycznego kina" włączano w łańcuch wyburzeń, które „zbiegły się z 400-leciem stołeczności Warszawy"[25].

Burzeniu socrealistycznego kina nadany został charakter „masowego spektaklu", podobnego do rytuałów, jakie towarzyszyły budowie i oddaniu do użytku warszawskiej Trasy W-Z. Dziennikarz „Gazety Wyborczej" nie krył zachwytu: „to najbardziej spektakularne z serii wyburzeń". Inny, dla odmiany, narzekał, że operacja rozsadzenia stropu musiała rozczarować każdego, kto czekał na „efektowne widowisko"; zgromadzeni wokół kina widzowie „nawet gwizdali"[26]. Warto pamiętać, że budowa Trasy W-Z wiązała się z wieloma wyburzeniami: przed projektowaną arterią ustąpić musiały północne, mocno zniszczone wojną, dzielnice Mura-

23/ Zob. G. Charlier *Le theme de la locomotive dans la poésie romantique belge*, w: *Literature and Science*, Oxford 1955.

24/ Zob. Gamboni *Destruction of...*, s. 51.

25/ D. Bartoszewicz *Burzą Moskwę!* „Gazeta Wyborcza" 1996 nr 125.

26/ D. Bartoszewicz *Kino Moskwa. Wyburzanie.*

nowa. Spektakularny charakter miało w tym względzie wysadzenie w powietrze mostu Kierbedzia i wiaduktu Pancera. Uruchomienie Trasy W-Z nastąpiło 22 lipca 1949, w dniu szczególnym, bo mającym przypominać „odrodzenie" Polski. Spektakl, jaki otwarciu towarzyszył, nawiązywał do scenariusza, wedle którego od XIX wieku przebiegały uroczystości uświetniające inaugurację nowo otwartej linii kolejowej. Budowa kolei oznaczała zwycięstwo człowieka nad przyrodą, stąd uroczystość otwarcia brała formę z defilady wojskowej. Zwycięstwo wymaga, by pokazać pokonanych. Zburzenie kina dość łatwo można było przedstawić jako operację militarną: „*Moskwy* już nie ma. Jest góra gruzu – jak po bombardowaniu"[26]. Przynajmniej od czasu Rewolucji Francuskiej wiadomo, że by zagościło Nowe, trzeba stale odgrywać rytuał „mściwych narodzin"[27].

Kino od początku było zarówno budynkiem użyteczności publicznej, jak i pomnikiem. Kiedy je uruchamiano, Minister Kultury i Sztuki, Stefan Dybowski, „wygłosił przemówienie w obronie pokoju i potępił wrogów ludu"[28]. Powiedział ponadto: „Nie jest przypadkiem, że to nowe, piękne kino otrzymało zaszczytne imię. Imię Moskwa! To było życzenie pracujących tu ludzi pracy. Robotników. Ich życzenie to wyraz przywiązania i miłości klasy robotniczej do państwa socjalizmu. Do państwa przodującego w walce o szczęście całej ludzkości, w walce o pokój i sprawiedliwość społeczną – do Związku Radzieckiego"[29].

Pomnik to „wyspa wieczności", ulokowana na terenie miasta. Monument „wstrzymuje bieg" historii, wyłączając fragment przestrzeni spod (destrukcyjnego) działania czasu[30]. Pomnik – kogoś lub coś „uwiecznia", zamienia historię w kamień. Monumentalizacja jest nie do pomyślenia bez trwałości obiektu. Tę zaś zapewniają najodporniejsze i najlepsze materiały – kamień, beton, stal. Kino *Moskwa* nie mogło nosić na sobie śladów czasu. Miało zagwarantowaną nienaruszalność. „W przypadku najmniejszej awarii ekipa remontowa wyjeżdżała natychmiast. [...] Naprawy aparatury projekcyjnej wykonywało się w nocy. Jeśli awaria była większa, wymontowywano potrzebną część z innego kina. Inne grać nie musiały"[31]. Ikonoklazm, zauważmy, jest odwrotnością petryfikacji. Bezpośredni kontakt z niszczonym obiektem (gest ikonoklastyczny) to przeciwieństwo kontemplacji estetycznej, gdzie ważne jest zachowanie dystansu (nietykalności). Ponieważ najważniejszym czynnikiem niszczącym jest w przyrodzie czas, ikonoklazm da się interpretować jako działanie wychodzące naprzeciw tej naturalnej sile destrukcyjnej.

26/ D. Bartoszewicz *Warszawa bez Moskwy*, „Gazeta Stołeczna" 1996 nr 127.

27/ Zob. J. Starobinski *1789. Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997.

28/ J.S. Majewski *Kino ludzi*...

29/ Tamże.

30/ Zob. M. Yampolsky *Notes About Iconoclasm and Time*, w: *The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism under Stalin*, New York 1994.

31/ D. Bartoszewicz *Do zobaczenia*...

Można powiedzieć, iż *Europlex* (któremu miejsca ustąpiła *Moskwa*) miał powstać, by zawieźć warszawiaków na Zachód. Artykuł z „Gazety Wyborczej" ze stycznia 1996 informował: „W miejsce kina powstanie gigantyczna budowla, która przeniesie nas w ekscytującą przyszłość – dostatnią i kolorową"[32]. W burzeniu *Moskwy* daje się łatwo odczytać symboliczną zmianę kierunku. Nowe to Zachód, Stare – Wschód. Pamięć o przeszłości mają w czytelniku gazet ożywiać takie określenia, jak: „realizm socjalistyczny", „Związek Radziecki", „klasa robotnicza", „przodownicy pracy". Przyszłość, „dostatnią i kolorową", wyraża nowy, „europejski" język: „*Europlex* to zbitka słów: Europa i multiplex (po łacinie wielorakość). Ducha Starego Kontynentu w oprawie high-tech końca XX [wieku] przywoła pasaż handlowy w formie przeszklonego atrium"[33]. *Europlex* miał pomóc warszawiakom przenieść się do Europy. Ekonomiczne i estetyczne uzasadnienia (które w związku z wyburzeniem *Moskwy* padały w prasie najczęściej), miały przysłonić irracjonalny lęk przed tym, by w podróż do Europy Warszawa nie zabrała przypadkiem bagażu niechcianej (tj. komunistycznej) przeszłości.

32/ J.S. Majewski *Kino ludzi...*

33/ D. Bartoszewicz *Gmach przy...*

Agnieszka FULIŃSKA

Dlaczego literatura popularna jest popularna?

Mimo że od czasu gdy Hans Robert Jauss upomniał się w znanej rozprawie o „trzeci stan" literatury i sztuki – czytelnika, słuchacza, odbiorcę[1] – zagadnienie recepcji zyskało potężną bibliografię, dzisiejsza historia literatury i krytyka literacka stoją wciąż przed wyzwaniem, jakie rzuca im odbiorca literatury i kultury popularnej. I po części powodowane elitaryzmem, a po części strachem, dyskryminują lub przemilczają nie tylko tę literaturę, ale i jej czytelnika. Zamykając oczy nie sprawią jednak, że oni przestają istnieć, a ponieważ najlepszym lekarstwem na lęk przed obcym, nieznanym jest bliższe jego poznanie, warto chyba przyjrzeć się temu, co literatura popularna ma do zaoferowania badaczowi kultury, a przede wszystkim źródłom jej popularności. Warto również zastanowić się nad podstawową terminologią, ponieważ istniejąca wydaje się nie wystarczać do opisu tego złożonego zjawiska.

Pieniądz wprawia w ruch ten świat (czyli o czym nie będzie tu mowy)

Niemożność wyznaczenia ścisłych granic literatury popularnej jest już niemalże retorycznym toposem tekstów tej literaturze poświęconych; nie zamierzam tutaj streszczać dyskusji na ten temat. Chciałabym natomiast na początek zaproponować pierwszy i podstawowy podział w obrębie tego, co krytyka – zwłaszcza niechętna zjawisku – określa wspólnym mianem kultury masowej lub popularnej bądź wręcz pop-kultury (niestety najczęściej traktując te pojęcia synonimicznie, mimo iż ich pola semantyczne nie pokrywają się, a ostatni termin ma w języku polskim postać wywołującą negatywne skojarzenia).

1/ H.R. Jauss *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*, „Poetica" 1975 nr 3-4.

Jeśli abstrahuje się od drobiazgowych podziałów i różnic metodologicznych (dyskusji sprowadzających się zasadniczo do tego, czy lepszym narzędziem opisu jest socjologia literatury czy też ujęcia estetyczne) wydaje się, że podstawowym kryterium rozróżnień jest, nazwijmy to, kryterium ekonomiczne. Istnieje bowiem zasadnicza różnica między literaturą/kulturą popularną (o niej za chwilę) a komercyjną, przy której warto by się teraz na moment zatrzymać. Jest ona bowiem, moim zdaniem, „tą czwartą", by przywołać metaforę użytą w odniesieniu do literatury popularnej przez Annę Martuszewską[2].

Podstawowym zadaniem i celem kultury (literatury, filmu, muzyki) komercyjnej jest przyciągnięcie jak największej liczby odbiorców. Jest to zatem kultura dosłownie masowa – to w jej obrębie funkcjonują takie zjawiska, jak kolejne platynowe płyty, listy przebojów itp., skądinąd ostatnio adaptowane przez różne periodyki także do sfer kultury wyższej. Warto zauważyć, że jakkolwiek nagłaśniana, jest to zazwyczaj sława efemeryczna, ponieważ bardzo szybko znajduje się następny promowany produkt, który musi swoich poprzedników zepchnąć na dalsze miejsca, a nierzadko i w całkowitą niepamięć. Kultura komercyjna napędzana jest przez ogromny przemysł reklamowy i marketingowy, obliczana na sukces. Jest p r o d u k t e m, nieodrodnym dzieckiem – czy może pogrobowcem? – ery industrialnej, Modelem T w kulturze. W procesie produkcyjnym nie liczy się indywidualność (tak przecież skądinąd istotna w naszej nowoczesnej kulturze europejskiej) ani twórcy, ani odbiorcy. Niezamierzonym zapewne efektem tego nieliczenia się z indywidualnością jest np. traktowanie klientów przez księgarnie internetowe, sprzedające zresztą wszelką literaturę, również tę skrajnie elitarną. Każdy kupujący wpisywany jest w bazę danych i jeśli się odpowiednio nie zabezpieczy na własnym komputerze, będzie później dostawał od księgarni informacje, co zdaniem maszyny obliczeniowej mogłoby go zainteresować (maszyna uogólnia dane o wszystkich nabywcach danej książki). Z jednej strony mamy więc do czynienia z chlubnym nawiązaniem do instytucji niestety na wymarciu – księgarza, który znał swoich klientów i potrafił im czasem coś doradzić albo wyszukać, z drugiej jednak – automatyzacja sprawia, że przestaje to być relacja interpersonalna, dwojga ludzi, którzy się znają, darzą zaufaniem i sympatią. Wykorzystanie tej relacji ma na celu wyłącznie zachęcenie do dalszych zakupów.

Podobnie działa nierzadko reklama produktów kultury komercyjnej, oparta na podsuwaniu produktów podobnych: „Podobało ci się A, spróbuj – przeczytaj, posłuchaj – B". Zasadnicza różnica między kulturą komercyjną a popularną oparta jest na dychotomii twórczość – produkcja. Ta ostatnia jest bowiem tworzona przez ludzi, którzy usiłują wyrazić swoją indywidualność, nie stawiając na pierwszym miejscu sprzedaży produktu. Autor literatury popularnej to nie pracownik wielkiego koncernu wydawniczego wytwarzający kolejne nieznacznie zmodyfikowane modele tego samego produktu ze stuprocentową gwarancją nie tylko ich wy-

2/ A. Martuszewska *Jak rozbierać „tę trzecią"? O badaniach literatury popularnej*, w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1992.

dania, ale i zysku, lecz człowiek, który boryka się z podobnymi problemami wydawniczymi jak pisarz głównonurtowy.

W przypadku kultury komercyjnej odpowiedź na pytanie o popularność jest trywialna: popularność jej również jest kreowana. Rzeczywista wartość – estetyczna, społeczna czy dydaktyczna – nie ma żadnego znaczenia. Dlatego właśnie do tej kategorii literatury najbardziej pasują określenia, które krytyka o nastawieniu estetycznym najchętniej stosuje do kultury popularnej *en masse*: kicz, sztampa, klisze, schematy[3]. Kultura komercyjna doprowadziła do ostatecznej granicy bardzo starą kategorię estetyczną, mianowicie naśladowanie. Im bardziej bowiem kolejny produkt jest podobny do poprzedniego, który odniósł sukces, tym lepiej. Ponadto w procesie produkcyjnym nie ma czasu, by wymyślać nowe elementy, a zatem wykorzystywanie już istniejących jest po prostu wpisane w taki proces.

Wbrew pozorom nieco inaczej rzecz się ma z literaturą popularną. Nie jest ona oczywiście wolna od schematyzmu, ale ma on zupełnie inne źródła i tym przede wszystkim chciałabym się zająć. Na początek zatem wypada przyjrzeć się temu, co do tej kategorii zaliczam.

Literatura popularna czyli klasycyzm

Początków nowoczesnej literatury popularnej zwykło się doszukiwać na przełomie XVIII i XIX wieku[4]; niemniej podobną rolę pełniły tzw. romanse jarmarczne już w XVI wieku (we wczesnej fazie ery druku były, obok Biblii i później żywotów świętych, książkami drukowanymi w najbardziej masowych nakładach), których bezpośrednim spadkobiercą będzie powieść brukowa. Ich główną cechą fabularną była baśniowość, nieobca zresztą również ówczesnej literaturze wysokiej, od której zdecydowanie odbiegały jedynie „poziomem wykonania": niedbałością w traktowaniu akcji, bohaterów i języka. Trudno natomiast w odniesieniu do epok przedromantycznych wyrokować o funkcji klisz i toposów, jako że dopiero romantyzm zerwał naprawdę z estetyczną dominacją naśladowania wzorów literackich, wprowadzając na jej miejsce inny dyktat: oryginalności.

Nie sposób również w przypadku epok dawnych stwierdzić z całą pewnością, że wyróżnikiem literatury popularnej jest kreowanie ś w i a t a ż y c z e ń (termin Martuszewskiej[5]; lepiej byłoby: p r a g n i e ń) odbiorcy, jako że również te romanse rycerskie, które dziś uważamy za arcydzieła literatury światowej (jak *Tristan i Izolda* czy *Le Mort d'Arthur*), taki właśnie świat kreują, mniej lub bardziej nieświadomie odwołując się do odwiecznych mitów i archetypów. Ciekawe zresztą, iż – podobnie jak średniowieczny romans i literatura wysoka – dobra literatura popularna nie stroni od zakończeń nieszczęśliwych lub ambiwalentnych, które za-

3/ Choć już nie grafomania, która jest przecież wyrazem indywidualnej potrzeby nie znajdującej poparcia w umiejętnościach lub możliwościach intelektualnych.

4/ Głównie w pojawieniu się „zawodowych" pisarzy i zjawiska powieści w odcinkach drukowanej w prasie.

5/ A. Martuszewska *Jak rozbierać...*

sadniczo niemożliwe są we współczesnej literaturze komercyjnej[6]. Wypada dodać, że jedna z pierwszych wielkich powieści europejskich, *Don Kichote* Cervantesa, jest m.in. opowieścią o urzeczeniu światem pragnień i pomieszaniu go ze światem rzeczywistym. Materią winną tego pomieszania są zaś popularne wersje średniowiecznych romansów[7].

Podobnie jak romans jarmarczny żywił się swoim epickim wzorem, tak też dziewiętnastowieczna powieść brukowa wykorzystywać będzie wątki literatury artystycznej, upraszczając je i wulgaryzując, aby nadać im ton bardziej sensacyjny, a język uczynić bardziej przystępnym niewykształconemu czytelnikowi. O ile jednak w przypadku renesansu czy baroku można mówić o podziale dychotomicznym: literatura wysoka i popularna, o tyle w XIX wieku sytuacja zaczyna się komplikować: pomiędzy tymi dwiema warstwami pojawia się trzecia. Jej cechami charakterystycznymi będzie uproszczenie fabuły, a zwłaszcza jej wymiaru psychologicznego, posługiwanie się schematami fabularnymi (najczęściej melodramat, później również zagadka kryminalna), przy zachowaniu dbałości zarówno o stylistykę, jak i kompozycję.

Nowoczesna literatura popularna nie rezygnuje z posługiwania się archetypem, bezpośredniej jego kontynuacji i przetwarzania. Jednym z najznakomitszych twórców literatury popularnej XIX wieku był niewątpliwie Aleksander Dumas ojciec, o którym możemy już powiedzieć, że na podstawie archetypów tworzył światy pragnień: *Trzej muszkieterowie* to między innymi opowieść o idealnej przyjaźni, *Hrabia Monte Christo* – o zemście doskonałej. Wszystko to nie istnieje w realnym świecie – a zarazem stanowi przedmiot tęsknot – w równym stopniu co mityczna miłość Tristana i Izoldy.

Wiek XIX jest jeszcze okresem dość wygodnym dla badacza literatury popularnej, jako że kryterium estetyczne pozwala tu dość ściśle rozgraniczyć literaturę wysokoartystyczną od popularnej, nie pojawiła się natomiast jeszcze kultura komercyjna. Co więcej, powieść artystyczna trzyma się wciąż klasycznych reguł, tych samych zasadniczo co literatura popularna tego okresu (to właśnie, jak sądzę, jest powodem, dla którego aż do XIX wieku podręczniki i opracowania nie boją się włączać literatury popularnej do syntez historycznoliterackich – pod względem strukturalnym, formalnym jest ona niemal homogeniczna z wysoką).

6/ Wystarczy porównać np. zakończenia telenowel latynoamerykańskich (skądinąd o fabułach zazwyczaj wypełnionych zdarzeniami wskazującymi na nieuchronną katastrofę) z zakończeniem *Władcy Pierścieni* Tolkiena, które wprawdzie jest pozytywne (zło zostaje pokonane), ale zarazem oznacza rozstanie i koniec dotychczasowego świata. Podobny model realizuje większość ambitnej fantastyki. Podobnie ma się sprawa z fabułami sensacyjnymi: zazwyczaj też konieczne jest poniesienie jakiejś ofiary, aby pokonać zło. Nieco inaczej jest natomiast w kryminale, gdzie osią fabularną jest rozwiązywanie zagadki, nie zaś wywodzący się z baśni schemat określany ogólnie mianem *quest*.

7/ Warto też przypomnieć, że forma podawcza *Don Kichota*, proza, była przed XIX wiekiem domeną piśmiennictwa nieartystycznego oraz literatury popularnej.

Rozejście się dróg literatury wysokoartystycznej i popularnej nastąpiło dopiero na początku ubiegłego stulecia. Miało ono, jak sądzę, dwie podstawowe przyczyny. Po pierwsze, ugruntowawszy swoją pozycję głównego gatunku (w sensie Todorovowskiej klasy tekstów) epickiego, powieść – dzięki formie prozatorskiej znacznie bardziej elastyczna od swego poprzednika, eposu – zaczyna eksperymentować nie tylko ze swą strukturą, ale też z tak podstawowymi kategoriami-wyznacznikami epickości w ujęciu arystotelesowskim, jak fabuła i narracja. Powieść przełomu XIX i XX wieku zrywa z klasycznym modelem epiki (zwarta fabuła, trzecioosobowa narracja przeplatana przytoczeniami wypowiedzi postaci), a dzięki m.in. rozwojowi psychologii odkrywa także nowe obszary zainteresowań. Po drugie, w okresie międzywojennym następuje wyraźne upowszechnienie słowa pisanego, czytelnictwa rozumianego jako umiejętność czytania tekstu. Nowy, niewykształcony literacko odbiorca potrzebuje swojej literatury. W obrębie literatury popularnej zaczyna powstawać nowa jakość – literatura masowa: już produkowana w odpowiedzi na masowe zapotrzebowanie, choć jeszcze niekoniecznie nastawiona na zysk ze sprzedaży. Najczęściej powiela ona schematy literatury popularnej (a więc i dawnej literatury wysokiej), upraszczając je zarówno pod względem fabularnym, jak i językowym.

Pomiędzy tymi dwoma biegunami istnieje jednak jeszcze obszar neutralny: literatura, która nie idzie ani drogą eksperymentu, ani umasowienia, ale pozostaje wierna epickiemu klasycyzmowi, a także tematom, którymi zaczęła interesować się jeszcze w XIX wieku: zagadce kryminalnej, odkryciom naukowym i ich konsekwencjom. Zaczynają się krystalizować g a t u n k i literatury popularnej[8]. I to, jak sądzę, ma fundamentalne znaczenie dla jej rozwoju w XX wieku.

Zdradzony czytelnik szuka nowej kochanki (i wpada w ramiona poprzedniej)

Gdy dziś czytamy w *Uwagach o powieści* José Ortegi y Gasseta o *W poszukiwaniu straconego czasu*, iż „odrobina dramatyzmu – bo wystarczyłoby nam go bardzo mało – sprawiłaby, iż powieść ta stałaby się arcydziełem"[9], to jako czytelnicy czy krytycy możemy jedynie się uśmiechnąć. Niemniej słowa te, wypowiedziane przez jednego z najznamienitszych humanistów XX wieku, stanowią zawartą w pigułce doskonałą odpowiedź na pytanie postawione w tytule. Kryzys tradycyjnej, konwencjonalnej powieści jest między innymi kryzysem wielkich narracji (do ostatnich jej

8/ Termin „gatunek" w tym rozumieniu używany jest przez filmoznawstwo, ale zaadaptowanie go na teren literaturoznawstwa, nawet tylko w odniesieniu do literatury popularnej, może być trudne i niekoniecznie trafne. Dlatego wymiennie będę się posługiwać terminem „formuła" (w domyśle: gatunkowa). Odwołuję się tu do rozważań jednego z najciekawszych badaczy problemu, Johna Caweltiego, który twierdzi, że konwencje gatunkowe, zwane przez niego właśnie formułami, są najważniejszym wyznacznikiem literatury popularnej. Por. J.G. Cawelti *Formuły, gatunki i archetypy*, przeł. A. Fulińska, „Znak" 1996 nr 10.

9/ J. Ortega y Gasset *Uwagi o powieści*, w: *Dehumanizacja sztuki*, Warszawa 1980, s. 346.

twórców możemy zaliczyć w różnych kręgach językowych Josepha Conrada, Tomasza Manna, Marcela Prousta, Borysa Pasternaka, a więc pisarzy pokoleniowo przynależnych do modernizmu). Później postępująca personalizacja literatury (narracji) sprawia, że nie da się już opowiedzieć – ogarnąć narratorsko – wielkiej epickiej historii, takiej jak w wiekach dawniejszych. Nie oznacza to jednak, że czytelnik stracił zainteresowanie dla takich opowieści – świadczą o tym chociażby przytoczone słowa Ortegi y Gasseta, *notabene* zamieszczone w eseju mówiącym o wyczerpaniu formy powieściowej, uważanej przez autora za typową dla dziewiętnastowiecznego społeczeństwa burżuazyjnego i odchodzącą razem ze swą formacją kulturową.

Literatura artystyczna zatem, której sekunduje krytyka, zmuszona jest poszukiwać nowych ścieżek, a twórcy i krytycy awangardowi – podobnie jak ponad sto lat wcześniej romantycy – głośno mówią o odcięciu się od niewystarczających już konwencjonalnych środków wyrazu i konstrukcji. W rezultacie okres między awangardą międzywojenną a nową falą jest w sztuce wysokiej czasem eksperymentów formalnych, które w swych skrajnych przejawach prowadzą do całkowitej rezygnacji z próby „wymierzania sprawiedliwości widzialnemu światu" czy opowiadania historii (Robbe-Grillet), z jakkolwiek rozumianego moralizmu czy przesłania. Albo też w nowoczesnym rozumieniu *mimesis* pragnąc być wiernymi prawdzie ludzkiej psychiki, psychologii, biologii „rozbijają formę powieściową do granic aberracji", jak pisał Maurice Blanchot o twórczości Joyce'a. Obecne zaś mało kto wierzy w stosowanie klasycznej genologii w odniesieniu do najnowszej literatury. Gdyby prawdziwa była Wölfflinowska teoria epok kultury, naturalną reakcją (czytelniczą, a w konsekwencji i autorską) na to powinien być powrót do konwencji – i poniekąd jest, tyle że w nikłym stopniu w literaturze wysokiej[10].

Krytyka mitograficzna – obok strukturalizmu najbardziej pozytywnie nastawiona do literatury popularnej – upatruje początków twórczości literackiej w desakralizacji mitu, przekształcaniu go w opowieść, różnorako traktowaną przez różnych przedstawicieli tej szkoły. Antropologia czy etnologia idzie tu w sukurs, potwierdzając, że jedną z podstawowych potrzeb kulturowych człowieka jest powtarzanie mitycznych opowieści (rytuał), mówiących o najbardziej podstawowych sprawach, porządkujących chaos, tłumaczących otaczający świat, wreszcie – stwarzających światy pragnień, światy i bohaterów wyidealizowanych.

Jeśli *sine ira et studio* przyjrzymy się najważniejszym odmianom literatury popularnej: kryminałowi, fantastyce, westernowi a nawet do pewnego stopnia romansowi, zauważymy, że najważniejszymi archetypami leżącymi u ich podstaw są właśnie te związane z najgłębszymi pokładami mitologii: walka dobra ze złem (światła z ciemnością) i wprowadzanie/przywracanie ładu w świecie ogarniętym przez chaos. Jako archetypowa postać detektyw nie różni się od rycerza czy czarodzieja, Chandlerowski Marlowe nie różni się zatem od Tolkienowskiego Froda,

10/ Warto na marginesie zauważyć, że np. powrót do conradowskiego moralizmu realizuje się w niefikcjonalnych bądź mniej fikcjonalnych sferach literatury – eseju, poezji, literaturze faktu.

Wiedźmina Sapkowskiego, Bonda Fleminga, bohaterów *Przeminęło z wiatrem* – a jeśli spojrzeć dalej, ku obrzeżom kultury literackiej to również od bohaterów komiksów, takich jak Superman – wszyscy dążą bowiem do tego samego. Pomimo zróżnicowania ciężaru gatunkowego poszczególnych dzieł literatury popularnej, jej popularność – w sensie dosłownym – jest zakorzeniona głęboko w naszej zbiorowej nieświadomości.

Jednocześnie literatura popularna, podejmując tradycyjne wątki i tematy zaniedbane w pewnym momencie przez literaturę i krytykę artystyczną – jako niemodne, staroświeckie, ale też po II wojnie światowej na swój sposób skompromitowane, nie przypadkiem przecież Różewiczowski *Ocalony* poszukuje nauczyciela tych najprostszych, archetypowych rozróżnień – sięgnęła również do konwencjonalnych zasobów techniki epickiej, czy też może nigdy z nich nie zrezygnowała. Stało się tak dlatego, że opowiedzenie historii na miarę dawnych eposów nie jest możliwe w sytuacji, gdy autor-narrator rezygnuje ze swojej tradycyjnej roli w dziele literackim. Nie oznacza to oczywiście, że literatura popularna wyklucza możliwość narracji pierwszoosobowej – czy też narracji z punktu widzenia bohatera – ale pozostaje ona domeną narratora-protagonisty[11].

Nie można oczywiście w tym miejscu pominąć również funkcji rozrywkowej, która obok mitycznej była od samego początku funkcją epiki, czy też – by posłużyć się terminem lepiej odpowiadającym sytuacji naszych czasów – fikcji literackiej. Mimo iż być może z artystycznego punktu widzenia język (instrumentarium) klasycyzmu przeżył się, pozostaje on jednak najlepszym nośnikiem opowiadania – w sensie snucia opowieści. Co więcej – okazuje się, że tym językiem nadal da się mówić o problemach współczesności, nie rezygnując przy tym z atrakcyjności fabularnej. Nawet w niebranżowej prasie kulturalnej dają się słyszeć pytania, jak to się dzieje, że polskim pisarzem najlepiej reagującym na współczesne problemy jest Andrzej Sapkowski. W dziedzinie fikcji literackiej fantastyka – tym razem naukowa – wiedzie prym, jeśli chodzi o zajmowanie się palącymi problemami z pierwszych stron zarówno periodyków naukowych, jak i prasy codziennej: inżynierią genetyczną, nanotechnologią, globalizacją i Internetem. Od międzywojennej antyutopii poczynając powieść fantastyczno-naukowa stawia fundamentalne pytania o istotę i sens człowieczeństwa we współczesnym świecie, o *conditio humana* w konfrontacji z coraz to nowszymi wynalazkami i osiągnięciami nauki.

Podsumowując – istnieją trzy podstawowe przyczyny popularności gatunków popularnych: związek z najważniejszymi archetypami ludzkości, klasyczna forma narracyjna i bezpośrednia reakcja na otaczający świat i problemy żyjącego w nim człowieka.

11/ Idealnym przykładem, który nie tylko spełnia wszelkie założenia formuły *fantasy*, ale nawet stanowi jej bardzo delikatny pastisz (nie przestając przy tym być atrakcyjnym dziełem formułowym), a ponadto wykorzystuje konsekwentnie i z artystycznym oraz fabularnym powodzeniem narrację personalną, jest cykl powieściowy D. Eddingsa *Belgariada* i *Malloreon*.

Kłopoty to jej specjalność

Przedstawiony powyżej obraz jest, nie ukrywam, obrazem nieco postulatywnym. W świecie realnym bowiem nie mamy do czynienia z prostymi, jasnymi podziałami i uporządkowaniem. Przede wszystkim mocno zatarte są granice rozdzielające nie tylko literaturę popularną od komercyjnej, ale też od wysokiej (z tym że przepaść dzieląca literaturę popularną od komercyjnej jest znacznie większa niż literaturę popularną od wysokiej). Czy bowiem powieść, która świadomie żongluje piłeczkami, zarówno tradycji i konwencji literackiej, jak i kultury masowej (Kurt Vonnegut, Arturo Pérez Reverte) należy do literatury artystycznej czy popularnej? Żadne z powszechnie stosowanych kryteriów – estetyczne ani socjologiczne – nie jest w stanie dać tu jednoznacznej odpowiedzi. Co zrobić z faktem, że niektórzy z pisarzy f o r m u ł o w y c h (Chandler, Dick, Lem, Tolkien, Vonnegut) zyskują uznanie krytyki artystycznej ze względu na wagę problemów podejmowanych w swoich dziełach, jak również poziom artystyczny, mieszcząc się zarazem w obrębie konwencji wyznaczanych przez uprawiane p o p u l a r n e f o r m u ł y, dzięki czemu odbiorca tych formuł nie sięgający po literaturę elitarną nie odrzuca ich? Co więcej, ich dzieła nierzadko przekraczają granicę odbioru literackiego, z jednej strony spełniając kryterium socjologiczne literatury popularnej, z drugiej zaś – wywołując te style odbioru, które Michał Głowiński określa mianem alegorycznego, symbolicznego i instrumentalnego.

Odbiorca literatury popularnej stanowi osobny problem, niezwykle ciekawy jako zjawisko socjologiczne. Wstępnie można by wyróżnić trzy jego typy (nazwane tu na razie umownie): intelektualista poszukujący w literaturze konwencjonalnej rozrywki bądź ucieczki; miłośnik gatunków tropiący i zdolny ocenić wariacje na ten sam temat, nowe jego elementy i aranżacje; wreszcie odbiorca na najniższym poziomie świadomości literackiej i recepcyjnej, który w swoim wartościowaniu pomija całkowicie obiektywne kryteria artystyczne, takie jak umiejętność posługiwania się językiem, różnicowania języka postaci, tworzenia opisów przez danego autora. To ten ostatni typ odbiorcy, znajdujący się o krok od biernego konsumenta masówki, ale zgodnie z zasadami ekonomii najliczniejszy, kreuje negatywne nastawienie krytyki do literatury popularnej[12].

Skąd bierze się taka postawa odbiorcy, który bynajmniej nie musi być niewykształcony? Po części winna jest niewątpliwie szkoła, po części także krytyka. Literatura wysoka i jej krytyka poniekąd zdradziła czytelnika odwracając się od konwencji literackiej, a zarazem nie potrafiąc wychować sobie odbiorcy. Nagłe upowszechnienie czytelnictwa nie zdarzyło się po raz pierwszy w XX wieku, z tym że galaktyka Gutenberga, a następnie rewolucje XVIII wieku, wychowała sobie publiczność literacką: mieszczaństwo. Były to jednak czasy, kiedy rozrywkowej fikcji literackiej nie dzieliła od literatury elitarnej taka przepaść, jak dziś. Globalna wioska nie wychowała – i zgodnie z zasadą Pareto nie wychowa – silnego liczebnie od-

12/ Innym czynnikiem, z pewnością dość istotnym w Polsce, może być niestety skandaliczny poziom tłumaczeń i edytorstwa wielu skądinąd wartościowych książek.

biorcy literatury artystycznej, zaniedbała natomiast większościowego odbiorcę literatury konwencjonalnej (formułowej)[13], oddając go na pastwę komercji. Jestem bowiem przekonana, że prawdziwym zagrożeniem kulturowym współczesnego świata nie jest literatura popularna, lecz literatura komercyjna, podszywająca się pod konwencjonalną, bądź też produkująca nie dające się porównać z oryginałami dalsze ciągi arcydzieł literatury formułowej[14]. Co więcej, odwrócenie się krytyki od literatury formułowej powoduje z jednej strony mniejszą dbałość części autorów o jej poziom artystyczny, z drugiej zaś sprawia, że przeciętny czytelnik zamiast ufać krytyce, wierzy reklamie, żywiąc przekonanie, iż krytyka namawia go do lektury czegoś, co dla niego jest nieciekawe lub niestrawne[15].

Podobnie dzieje się nie tylko zresztą w literaturze; doskonałym przykładem równoległym jest muzyka. Po II wojnie światowej w muzyce poważnej do głosu dochodzą skrajni eksperymentatorzy: Stockhausen, Boulez, Cage, Xenakis, Penderecki, propagatorzy przede wszystkim zerwania z tradycyjnym systemem dur-moll, ale także z nowatorskim dodekafonizmem Schönberga, twórcy kierunków takich, jak serializm, aleatoryzm, sonoryzm, muzyka elektroniczna. Jaki jest tego skutek? Przede wszystkim odwrócenie się masowego słuchacza od muzyki poważnej, która pozbawiła go możliwości zaspokojenia prymarnej potrzeby: przyjemności z doznania estetycznego. Muzyka awangardowa stała się domeną specjalistów rozumiejących, na czym polega jej nowatorstwo, eksperyment – choć niekoniecznie poszukujących w niej doznań estetycznych. Dalszym rezultatem jest przejęcie konwencjonalnych technik muzycznych przez muzykę popularną, gdy zaś ta również odchodzi od tradycjonalizmu, przejmuje go najbardziej skomercjalizowana gałąź muzyki, w Polsce znana we wcieleniu disco polo. Tymczasem, co ciekawe, po latach eksperymentów, najnowsza muzyka poważna – między innymi zapewne w związku z utratą słuchaczy, ale także z obserwowanym również w literaturze wyczerpaniem awangardy i eksperymentu – powraca coraz śmielej do tradycji. Ostatnie utwory Pendereckiego, *Siedem bram Jerozolimy* i *Credo*, mimo niekon-

---

13/ Konwencjonalnej zarówno w sensie tradycyjnej narracji, jak i posługiwania się konwencjami fabularnymi, nazywanymi tu za Caweltim formułami.

14/ Najjaskrawszymi przykładami są *Powrót szakala* Jacka Oakleya kontynuujący wątki klasycznego *Dnia Szakala* Fredericka Forsytha i *Scarlett* Alexandry Ripley dopisująca jednoznacznie szczęśliwe zakończenie do *Przeminęło z wiatrem* Margaret Mitchell.

15/ Za efekt tego rodzaju uwarunkowań i reakcji uznać można po części popularność w Polsce takich autorów, jak William Wharton czy Paulo Coelho, którzy nie przynależą naprawdę do żadnego porządku: nie spełniają ani wymogów literatury artystycznej, ani też przyzwoitej literatury gatunków popularnych. Należy chyba uznać, że tworzą własną formułę i niszę powieści pseudointelektualnych; formułę, co istotne, nie dającą się ująć w strukturalne ramy koniecznych elementów fabularnych, funkcjonującą raczej w obszarze uproszczonej psychologii czy filozofii, *ersatzu* doznania intelektualnego. Zarazem atmosfera tworzona wokół tych autorów spełnia wszelkie kryteria sztuki komercyjnej, podobnie zresztą jak w przypadku serii J.K. Rowling o Harrym Potterze.

wencjonalnej notacji, nawiązują z całą siłą do muzyki późnego romantyzmu i modernizmu: zwłaszcza Wagnera, Brucknera, Mahlera, Ryszarda Straussa.

Kolejnym ważnym problemem, jaki staje przed badaczem pragnącym przyjrzeć się zjawisku kultury popularnej synkretycznie i w miarę całościowo, jest zmiana percepcji tej kultury wraz ze zmianą perspektywy. To mianowicie, co niegdyś należało do kultury popularnej, po latach może zmienić status, zwłaszcza w powszechnym odbiorze. Sięgnę ponownie po przykład z dziedziny muzyki, tym razem dziewiętnastowiecznej. Dziś bez wahania zaliczamy Janów Straussów czy Giuseppe Verdiego do muzyki poważnej, tymczasem w swojej epoce pierwsi dwaj byli twórcami odpowiedników naszych musicali i muzyki tanecznej, Verdi zaś – a jeszcze bardziej nieco wcześniejszy Rossini – twórcą niemalże komercyjnym, tworzącym kolejne opery jak od sztancy, z nielicznymi przebłyskami wielkości.

Również w literaturze nie brak podobnie niejasnych sytuacji: chociażby noblista Sienkiewicz jako powieściopisarz spełnia wszelkie – estetyczne i socjologiczne – kryteria literatury popularnej w jej najpowszechniejszym ujęciu badawczym[16].

Zwierciadło swoich czasów

Jest niewątpliwym paradoksem, że literatura konwencjonalna wymyka się współcześnie opisowi dokonywanemu z pojedynczej perspektywy. Myślę, że błąd popełniają ci badacze, którzy usiłują taką perspektywę odnaleźć, jako że próby opisu o charakterze estetycznym szybko wyczerpują swoje możliwości – można oczywiście opisywać poszczególne archetypy i stereotypy, wątki i toposy (przykład, jak to robić, dał Umberto Eco w książce *Superman w kulturze masowej*, a także Roland Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań*), istotne, choć też na dłuższą metę jałowe, są opisy o charakterze strukturalnym lub morfologicznym. Ujęcie mitograficzne, jakkolwiek dające możliwość sięgnięcia głębiej niż estetyczne, również nie wyczerpuje problematyki zjawiska społecznego, jakim jest kultura popularna i jej funkcja. Z kolei perspektywa wyłącznie socjologiczna – lub samo badanie recepcji – mówi niewiele np. o wykorzystaniu dziedzictwa kulturowego.

Wydaje się, że potrzebna jest metoda eklektyczna, wykorzystująca obserwacje wszystkich wymienionych, antropologia kultury, która potrafiłaby zinterpretować funkcjonowanie w kulturze i społeczeństwie nie tylko poszczególnych utworów czy gatunków, ale także wykorzystywanych przez nie motywów i tychże przekształcenia – ujmowane w perspektywie zmian i zjawisk kulturowych towarzyszących powstawaniu poszczególnych utworów. I która miałaby świadomość, że literatura popularna jest wewnętrznie bardzo zróżnicowana i nie da się przykładać tych samych narzędzi, a tym bardziej terminów, do wszystkich jej podgatunków i odmian, która wreszcie posiadałaby świadomość ewolucji formuł (np. dlaczego

16/ Trudno ponadto przecenić wpływ świata kreowanego w powieściach Sienkiewicza na popkulturowe wizje przeszłości; dotyczy to głównie *Quo vadis*, które ukształtowało przede wszystkim hollywoodzki wizerunek antyku.

czarno-biały schemat jest coraz bardziej wypierany przez bardziej pesymistyczne półcienie?).

Nieodparcie nasuwa się tu też konieczność włączenia w obręb zainteresowań różnorakich teorii recepcji, jako że dopiero zbadanie, na którym z wyliczonych przez Henryka Markiewicza[17] poziomów procesu odbioru funkcjonuje literatura popularna w zależności od typu swojego odbiorcy, pozwoliłoby ustalić, w jakim stopniu twórczość ta funkcjonuje w świadomości czytelniczej jako element kulturowego *continuum*. Jednocześnie ciekawe wydałoby się odwrócenie Jaussowskiej koncepcji (zmienności odbioru dzieła w zmieniających się warunkach historyczno-społecznych) i przyjrzenie się diachronicznym mutacjom w obrębie formuł w zależności od tychże warunków – czyli odbiorowi przez autorów, a także ujęcie tej problematyki w synchronii warunkowanej geograficznie, społecznie czy politycznie.

Współczesna literatura popularna jest niezwykle wyczulona na aktualne problemy, dokumentując je czasem z precyzją godną dzienników (jak powieści dla młodzieży Małgorzaty Musierowicz). Przyjmując zaś bagaż arystotelesowskiej poetyki – choć ewolucja poszczególnych formuł pokazuje powolną rezygnację z *decorum*[18] – przyjęła również powinności klasycznej literatury. Podobnie jak antyczny dramat – który również był nieustannym powtarzaniem znanych mitów i wątków – chce poprzez uwznioślone lub przynajmniej zuniwersalizowane losy bohaterów postawić ich obok współczesnego człowieka, wyzwolić w nim litość i trwogę. Istotny problem polega na tym, że brak jej życzliwej krytyki, która umożliwiłaby dobór naturalny, eliminację tworów słabych. Bez takiej krytyki niewybredny lub niewyrobiony odbiorca skazany jest na słuchanie reklamy, a w rezultacie na lekturę rzeczy dobrych lub niekiedy wybitnych, które mogłyby mu utorować drogę do literatury elitarnej, przemieszanych chaotycznie z utworami bezwartościowymi, których pustka i banał również w jakimś stopniu stanowi odbicie kondycji duchowej naszej epoki. Epoki, w której również literatura sztuka pretendująca do miana elitarnej okazuje się czasem tylko efektowną, lecz pustą skorupą, starannie przy tym odartą z jakże niemodnych wzruszeń czy morałów.

> W powieściach takich niepokoi mnie to, że gdy chodzi o zręczność, spostrzegawczość, dowcip i uczciwość, jest w nich wszystko, co powinno być w dobrej powieści. Ma określony temat [...], ostre, bezpośrednie wyczucie obecnego życia. Bardzo trudno byłoby mi powiedzieć, czego jej brak, ale to właśnie, cokolwiek to jest, ważniejsze jest od wszystkiego, co

17/ H. Markiewicz *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, w: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

18/ Przykładem może być ewolucja *fantasy*, gatunku najbliżej związanego z literaturą wysoką, wiodącego bowiem swój rodowód m.in. z eposu rycerskiego. O ile archetypowy dla tej formuły *Władca Pierścieni* spełnia wszelkie wymogi stosowności i stylu wzniosłego (a zatem epiki w rozumieniu arystotelesowskim), o tyle wiele późniejszych utworów bazuje na porzuceniu tych cech i tworzeniu swoistej referencyjności wobec świata rzeczywistego poprzez zastosowanie stylu niskiego, pospolitych postaci, kolokwialnego języka.

powieść zawiera... Może przyczyna tkwi w tym, że te książki pisane są bardzo szybko, jakby gorączkowo? Nie sposób odpowiedzieć – znaczna część literatury, która przetrwała długie lata, była tak pisana. [...] A może autorzy tych książek stosują całkowicie zapożyczoną technikę, a tym samym nie sprawiają wrażenia, że coś stworzyli, lecz raczej, że coś zrelacjonowali? [...] Przede wszystkim jednak sądzę, że tym powieściom brak treści emocjonalnych.

Ostatnie uwagi, które równie dobrze można odnieść do najnowszej literatury komercyjnej, słabej popularnej jak i wydumanej wysokiej, napisał w 1947 roku Raymond Chandler, autor powieści kryminalnych[19].

19/ Cyt. za: R. Chandler *Mówi Chandler*, Warszawa 1983, s. 93-94.

Roztrząsania i rozbiory

W oczach Dürera. O nowej książce Marka Bieńczyka

Książka Marka Bieńczyka *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej* jest znamienitym świadectwem zainteresowań autora, systematycznie śledzącego postępy wiedzy, poddającego nowym przemyśleniom własną problematykę badawczą oraz rewidującego swoje metody analityczne. Bieńczyk w swej wczesnej książce o wyobrażeniach cierpienia i śmierci w dziele Krasińskiego[1] oraz w innych studiach był pionierem francuskiej krytyki tematycznej, której założenia twórczo zastosował do badań nad świadomością i pisarstwem, zwłaszcza epistolarnym, autora *Nie-boskiej komedii*. Znalazł wielu naśladowców, a jego rozpoznanie romantycznego *cogito* u Krasińskiego uznano za wyjątkowo odkrywcze.

Jak sam przyznaje, już w momencie, gdy pisał swoją pierwszą książkę, krytyka tematyczna musiała się spotkać z głównym oponentem, to znaczy z krytyką dekonstrukcyjną, reprezentowaną przez Derridę. Autor *La dissémination* podjął radykalny spór z jednym z najważniejszych dla krytyki tematycznej dzieł: Jean-Pierre Richarda o Mallarmém. W *Oczach Dürera* Bieńczyk przedstawia ten słynny i doniosły konflikt interpretacji i wyciąga z niego wnioski dla siebie.

Najogólniej mówiąc, postępowanie badawcze J.-P. Richarda można określić jako usiłowanie ułożenia „spójnej, wypełnionej powiązanymi ze sobą sensami całości, która wywodzi się z jednej – subiektywnej intencji, pierwotnej wobec obrazów i idei, jakim daje początek" (s. 7). Derrida uznał, że efektem tej metody – zakładającej przejrzystość języka – staje się faktycznie podważanie na różne sposoby odrębności dzieła oraz jego samoistności. Przedmiotem ataku Derridy jest nie samo pojęcie tematu, lecz przekonanie utrzymujące, że tematy dzieła dają się ściśle połączyć z innymi tematami „w jedną koncepcyjną całość, mającą ustanowić

1/ M. Bieńczyk *Czarny człowiek: Krasiński wobec śmierci*, 2. wyd. Gdańsk 2001.

«prawdę» dzieła" (s. 8). Przeciw spójnej i zwartej interpretacji J.-P. Richarda Derrida wysunął propozycję „lektury wedle «rozproszenia», «rozsiewania», która przeciwstawia się jednej wykładni tekstu, do jakiej dąży lektura tematyczna" (s. 10).

Znalazłszy się na skrzyżowaniu tych sprzecznych tendencji, Bieńczyk zastosował następującą strategię badawczą: pozostając „na swój sposób wierny" krytyce tematycznej, wprowadził do własnego warsztatu naukowego podstawowe dla myślenia Derridy nowe rozumienie pojęć „nieokreśloności" i „nierozstrzygalności". Zapobiegają one „każdej próbie jednoznacznego odczytania tekstu". Tu może się zmieścić – pisze autor – zarówno tematyczna lektura egzystencjalna, jak lektura „rozproszona", „kładąca nacisk na aporie pisma, na jego nieprzejrzystość, i, co za tym w mym przekonaniu idzie, na nieprzejrzystość świata" (s. 11). Osobliwa wspólnota „tematyczno-dekonstrukcyjna" buduje przestrzeń dla podstawowej kategorii myślenia Marka Bieńczyka o literaturze: dla melancholii. Zanurzając się w swej profesji, autor przedstawia się jako przemytnik: dekonstrukcjonizmowi przydaje nieco „egzystencji", a tematyzmowi nieco „tekstowości". Wyniki tego procederu zaskakują nowatorstwem.

Nie mieliśmy dotąd książki, która by w tak odkrywczy sposób przedstawiła „egzystencjalno-dekonstrukcyjną" lekturę *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry czy *Marii* Antoniego Malczewskiego.

Bieńczyk szczegółowo dowodzi, jak w dziwnym pamiętniku Fredry troska pisarza o to, by czas nie mógł się rozwijać liniowo, posługiwanie się nieciągłością, niedokładnością, niejasnością prowadzi do niszczenia wszelkich uznanych sentencji o „prawdzie istnienia". W ten sposób Bieńczyk może stwierdzić związki między sternizmem *Trzy po trzy* (to stały problem fredrologów) a estetyką melancholii. Omówiwszy zagadkę prawdopodobieństwa Fredrowskiej lektury Sterne'a autor przewrotnie zawiesza tę kwestię, stwierdzając, że „estetyka sternowska jest w dużej mierze estetyką melancholii i to przez melancholię dociera Fredro do sternowskich technik pisania" (s. 81). Pojawiają się tu określania „przejście na stronę języka" czy też „wchodzenie w język", ustanawiające podróż jako emblemat melancholijnego pisania: swobodnego, kluczącego, nieprzewidywalnego. Szczęściem Fredry jest język – dowodzi autor *Oczu Dürera* i pokazuje jego nieuległość zarówno wobec dominacji znaczeń, jak i wobec onirycznej wyobraźni (która dąży jednak, jak to ukazuje, do zaplanowanego efektu).

Melancholia w *Marii* rozumiana przede wszystkim jako modalność spojrzenia umożliwia zauważenie ciągłej anamorfozy płynnej rzeczywistości. Ale Bieńczyk zwraca też uwagę na tajemnicę języka utworu, wynikającą „ze zderzenia poetyki normy i poetyki przekraczającej normę oraz taką czy inną tradycję" (s. 49), na nieobliczalną siłę tego języka, która daje poecie wolność tworzenia własnych struktur i umożliwia uczynienie właśnie z języka – anamorfozy ustalonego porządku semantycznego i retorycznego. Efekt ten zostaje osiągnięty między innymi dzięki ironii, rozumianej przez autora w duchu „Kierkegaardowskim, a nie Schleglowskim", czyli nie jako „siła wobec melancholii antagonistyczna, lecz stanowiąca z nią jedność" (s. 48). Autor przekracza dotychczasowe ujęcia ironii w dziele Mal-

czewskiego poprzez połączenie jej z tym, co nazywa „doznaniem cytatu", zastanawiając się, czy przypadkiem *Maria* nie jest pisana „na cienkiej granicy między słowem bezpośrednim a jego odbiciem – cytatem, pastiszem, zwłaszcza stylu sentymentalnego, ale też klasycystycznego, i nawet wczesnoromantycznego" (s. 53), czy zatem klisze nie są tu użyte świadomie. W pełni doceniając językowe intuicje interpretacyjne, trzeba tu jednak wspomnieć, że autor pomija problematykę związaną z postacią tytułową, to jest z postacią Marii. Do rozważenia łączącej się z nią melancholii trzeba by było rozpatrzyć związek między kobietą a melancholią w ujęciu czy to Kristevej, czy to Jouranville. To również byłaby problematyka i „egzystencjalna", i „tekstowa".

Przedstawione powyżej założenia badawcze zastosowane do melancholii romantycznej i postromantycznej pozwalają na ujęcie jej niedialektycznego charakteru, jej przynależności do pozadialektycznego porządku doświadczenia, poza możliwym *Aufhebung*. Wprowadzenie terminu heglowskiego i zaprzeczenie mu wskazuje, jak w ujęciu Bieńczyka melancholia romantyczna buduje nową, własną przestrzeń w stosunku do Historii. Dzieje przeżyte czy uchwycone przez melancholijną wizję historii pozostają we fragmencie i nie mieszczą się w żadnej usensownionej całości, a przynajmniej całości dążącej do jakiegoś – jeszcze niejasnego – celu (por. np. s. 30 czy *Homo pyknolepticus* Paula Virilia, s. 289-304). Miejsce spotkania melancholii z Historią staje się jednym z wybranych miejsc książki Bieńczyka (a nie melancholia rozumiana potocznie „jako bierna kontemplacja upływającego czasu i zmieniających się serc", s. 25). Skupieniu się autora na tym właśnie miejscu spotkania zawdzięczamy analizy melancholii Fredry czy Musseta przy całym niepodobieństwie obu autorów wskazujące na cechę wspólną – a mianowicie to, że na poczucie rozproszenia melancholia reaguje „prędkością", która kompensuje pustkę. Bieńczyk chwyta tutaj świadomość „w chwili romantycznego kryzysu historycznego, religijnego, egzystencjalnego, z którego wkrótce wykształci się podmiot nowoczesny" (s. 105).

Po lekturze świetnego, głębokiego studium o Cioranie *Herezja i melancholia* (s. 305-338) można dojść do wniosku, że melancholicy to wieczni heretycy w dziejach ludzkości i właśnie jako takich przedstawia ich Bieńczyk w swoim kompendium najnowszej wiedzy o melancholii. Noszą oni – jak wykazuje autor w rozdziale *Melancholia i nieśmiertelność* (*Baudelaire, Kafka, Starobinski, Baudrillard*) – piętno szczególnie rozumianej nieśmiertelności, przekonania, „że jest się skazanym na bezkresne oczekiwanie śmierci albo też pewność, że nie trzeba jej nawet oczekiwać, gdyż już się dokonała" (s. 280). Przedstawione w tym studium postaci *flâneura* i Żyda Wiecznego Tułacza łączą się z motywami śmierci i bezkresnej podróży. Ich szczególnym, ponowoczesnym kontrapunktem jest opisywany przez Jeana Baudrillarda fenomen nieśmiertelności funkcjonalnej: „Charakteryzuje ją, mówiąc najkrócej, izofrenia, a zatem już nie obłęd zaprzeczenia. [...] lecz przeciwnie, obłęd spełnienia, nasycenia, obłęd tożsamościowy, w którym zostają wyczerpane wszystkie możliwości i znikają tradycyjne okoliczności melancholijne, alienacja, strata, różnica wobec siebie, brak i tęsknota" (s. 284).

W powiązanych ze sobą wyrazistą nicią i wzniesionych na wspólnym fundamencie studiach poświęconych Malczewskiemu, Fredrze, Mussetowi, Custine'owi, Baudelaire'owi (będącemu – obok Krasińskiego – właściwie bohaterem książki) i innym, Bieńczyk wprowadza bardzo istotną kategorię „podmiotu słabego". Jesteśmy przyzwyczajeni na ogół w romantyzmie, zwłaszcza polskim, do „podmiotu mocnego" – więc myśl Bieńczyka bardzo nas zastanawia, Ów „podmiot słaby" uprawia melancholię twórczą, silną, rozszerzającą – choćby negatywnie – rozpoznanie istnienia, „nie zamykającą się – jak stwierdza autor – w kamiennej rozpaczy". To, co opisuje Bieńczyk, może być nazwane „mocną" melancholią „słabego" podmiotu. Patronują mu m.in. słowa Szamana z *Anhellego* o melancholii będącej „skrzydłami ludzi wysokich" a nie „kamieniem ludzi topiących się". Trzeba też pamiętać, że ów melancholijny podmiot nieuchronnie odsyła do figury Innego. Bieńczyk podejmuje ten wątek m.in. w studium, którego bohaterem jest Julian Klaczko (por. s. 195-218). „Odczucie bytu jako obcości, nagości" (s. 206) odsyła, w tym przypadku, do dramatycznego eksperymentu egzystencjalnego: próby odrzucenia swej żydowskości, która jednak, jak wykazuje autor, pozostaje „otwartą raną duchową" (s. 217). Inność kobieca u Baudelaire'a (*Francuz na wyspie Lesbos*, s. 237-269), podwojona w figurze kobiety-lesbijki czy kobiety-histeryczki jest tu przedmiotem zarówno egzaltacji, jak i odrzucenia, „gry utożsamienia, repulsji i zachwytu" (s. 252), wchodzi w melancholijny „wir fantazmatów". Rozważania jej poświęcone pozwalają Bieńczykowi na postawienie pytania, „czy wszelka prawdziwa literatura protestu i melancholii [...] nie prowadzi w sposób konieczny w stronę takiego pisma", w którym „jak mówi Buci-Glucksmann, alegoryczny dyskurs przez Innego staje się także dyskursem Innego, inscenizacją i sonoryzacją Inności, która wymyka się dyskursowi bezpośredniemu i udostępnia się jako «gdzie indziej»" (s. 265).

„Mocna" melancholia „słabego" podmiotu to nowatorskie rozpoznanie historyczno-literackie, ujawniające u badanych pisarzy dwuznaczne figury stylu, zawierające w sobie nierozstrzygalną dwoistość. Bieńczyk wylicza je, czyniąc emblematem badanych pisarzy i swoim własnym leibnizowsko-deleuzjańską „fałdę" – „skrywającą i ujawniającą zarazem, zawęźlającą czas, ale też zmieniającą jego bieg" (s. 15). Odsyła ona także do obecnej w większości tekstów, tytułowej w końcu, figury oka: „...oko, miejsce między «ja» i światem, w którym odbijają się obrazy z zewnątrz i z wewnątrz [...] nie zwykłe lustro mimetyczne: oko jako fałda właśnie [...] odkrywająca widzialne i niewidzialne w niepojętym i nieustalonym porządku..." (s. 16). Przyjrzyjmy się bliżej dwóm tekstom i dwóm bohaterom: Krasińskiemu i Custine'owi. W rozdziale *Oczy Dürera* (*O Zygmuncie Krasińskim i jego listach*) temat oka, spojrzenia, światła pozwala wyjaśnić zawiłości melancholijnej postawy autora *Nie-boskiej komedii*, postawy polegającej, zdaniem Bieńczyka, na „ciągłym wystawianiu siebie na śmierć i zarazem długotrwałe zachowywanie [...] śmierci w sobie" (s. 138). Owa „śmierć w sobie" wynika u Krasińskiego z niemożności ukonstytuowania się „ja", znalezienia takiego obrazu siebie, by „własnym wysiłkiem wyrzeźbić z niego osobę" (s. 139). Tym samym melancholijny problem

depersonalizacji zostaje uwikłany w sytuację, kiedy to „oczy patrzące nie otrzymują od oczu, w które się wpatrują, obrazu siebie; uzyskują pociągającą ciemność", a przecież „odmowa spojrzenia jest wprost odmową życia" (s. 141). Obrazy oczu człowieka w agonii, motywy ucieczki przed światłem czy czarnego słońca, temat sobowtóra, widma, zasłony, lustra; obsesja choroby oczu i ślepoty, „Kasandryczne, ciemne rozpoznawanie świata okiem proroka" (s. 157), Bóg odkrywany w tym, co niewidoczne, poprzez swoistą „mistyczną melancholię" – Bieńczyk, wydobywając te wątki z korespondencji i dramatów Krasińskiego, odkrywczo wyjaśnia istotę psychologii i melancholii autora *Irydiona*. „Zmaganie oka z przeszkodą, martyrologią spojrzenia" (s. 176) połączone z „dramatem nieposiadania siebie, istnienia rozpadłego i nieuchwytnego" stanowią także punkt wyjścia rozważań Bieńczyka o *Rosji 1839 roku* markiza de Custine'a (s. 179). Autor wydobywa z pism słynnego podróżnika temat zagrożenia nieokreślonością, strachu przed ciałem jako żywiołem życia przynoszącym jedynie odarcie. Poznając Rosję, a szczególnie wcielającą jej istotę Syberię, Custine poznaje siebie: „jest zetknięcie spojrzeń, wędrówka oczu i w dal, i w głąb, gra przestawionych luster" (s. 182). Wydziedziczenie człowieka z jego bytu, doświadczenie jakiegoś zasadniczego pęknięcia, amorficzność, charakteryzują, zdaniem Bieńczyka, i Rosję, i własny egzystencjalny paradoks markiza. Kulminacją tego podwójnego procesu poznania i autopoznania jest dramatyczne syberyjskie doświadczenie Custine'a: dojścia do punktu, w którym religijność styka się z nicością. Custine w Rosji ulega ciężkiej chorobie oczu: „...powiedziałbym – pisze Bieńczyk – że odmawia on dalszego patrzenia w pustkę, zasłania się przed tym odkryciem, by wrócić pod osłonę formy katolickiej" (s. 190). Tym samym poznajemy kolejny wariant romantyczno-melancholijnego imperatywu spojrzenia „w głąb świata, w głąb siebie (s. 183) i jego miejsca w egzystencjalnej strategii pisarza.

Temat fałdy i oka wprowadza nas w jedną jeszcze cechę omawianej książki: dążenie do odkrycia prawidłowości i konsekwencji zmaga się w niej z tym wszystkim, co je kwestionuje i podważa. Ukazuje to pasjonujący spór świadomie wpisany w *Oczy Dürera* – spór między dyskursem krytycznym a dyskursem literackim. Sam autor podkreśla, że usiłuje utrzymać te obydwa dyskursy w jednym, ale nierozstrzygalnym miejscu, a dwoistość jego własnego stylu wynika wcale nie z kaprysu, lecz z konsekwencji „aporycznie rozumianej ontologii pisma" (s. 16). Myślę, że autor odpowiada w ten sposób na możliwe zarzuty, iż „naukowość" jego książki jest zakłócona przez „literackość". Otóż utrzymywanie obu dyskursów w pełnej sporów równowadze stanowi o jej wartości. Nie można jednak nie zauważyć, że styl niektórych studiów Bieńczyka nacechowany bywa barokowymi wręcz zawiłościami, nadmiarem formuł oksymoronicznych. Oddają one sposób „myślenia melancholią", która uobecnia nieobecność czy unieobecnia obecność, lecz czasem trudno jest rozplątać te myśli-zdania. Na szczęście, zdarza się to tylko niekiedy.

Warto wspomnieć na marginesie, iż w *Oczach Dürera* znajduje się wiele rewelacyjnych tłumaczeń rozmaitych przytoczeń, jak też przekład całości *Mojego Kraju* Ciorana.

W książce Bieńczyka nie ma jednak odpowiedzi na pytanie, które od dawna mnie nurtuje. Idzie o związek między melancholią a frenezją i gotycyzmem. Można to rozważyć na przykładzie *Marii* i obecności w niej *das Unheimliche* oraz estetyki wzniosłości. Wprawdzie Bieńczyk pisze o wzniosłości, ale nie w kontekście, który by mnie tutaj interesował. Najkrócej mówiąc, po Burke'em i Kancie romantycy, jak wiadomo, traktowali kategorię wzniosłości jako przeciwstawną kategorii piękna. Według Kanta upodobanie do wzniosłości zawiera w sobie pewnego rodzaju rozkosz negatywną, gdyż przyjemność estetyczna może być osiągnięta tylko za pośrednictwem przykrości. Gotycystyczna frenezja jest w romantyzmie estetycznym spełnieniem tego poglądu. W *Marii* słynna figura Przyszłości, która „otruta, rozczochrana idzie" to znak gotycystycznego ekscesu, połączenia wzniosłości z ohydą, z abiektalnością. Podobnie jak w scenie przedstawiającej odnalezionego przez Wacława trupa Marii górę bierze zapowiedź tego, co rzeczywistość w sobie skrywa: czegoś nienazwanego, nieludzkiego, nadludzkiego, bezosobowego, niewyjaśnialnego, niezrozumiałego. *Das Unheimliche* to zbrodnia i śmierć, to otaczająca je aura. *Maria* opowiada o zbrodni, a – jak wiadomo – zbrodnia jest też motorem narracji gotyckiej. Gotycyzm widzi rzeczywistość jako niedającą się oswoić, przewidzieć, zamieszkać, zrozumieć. Coś nienazwanego wpycha się w szczeliny, które otwiera melancholia, zabarwiona gotycyzmem. To widać również u Krasińskiego i de Custine'a.

Maria JANION

Świat (w tekstach) kultury. Wokół książki Piotra Kowalskiego

Theatrum świata wszystkiego i poćciwy gospodarz

I began with the desire to speak with the dead
Stephen Greenblatt[1]

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat badacze diachronicznych dyscyplin humanistycznych, a więc historii *sensu stricto*, historii literatury czy dziejów kultury, poddali swoje zabiegi autorefleksji i dostrzegli potrzebę stworzenia nowych technik i metod pracy naukowej. Powstał szereg rozpraw „wołających" o nową perspektywę badań[2]. „Starej" metodzie ze stanowiska narratywizmu zarzucano rzekomy scjentyzm, bezpodstawne i naiwne aspiracje do unaukowienia przedstawienia historycznego, przedstawiciele dekonstruktywizmu negowali referencyjność wszelkiej wypowiedzi, antropolodzy oskarżali o prezentyzm, strukturaliści o powierzchowne traktowanie zjawisk, postmoderniści o agresywny pozytywizm i totalizm. Jak zauważył Hayden White, niechętni historii byli nie tylko filozofowie i teoretycy, ale i artyści. Stefan Dedalus określił ją jako koszmarny sen, z którego ludzkość

1/ S. Greenblatt *Shakespearean Negotians*, w: *The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkley 1988, cyt. za H. Aram Veeser *Introduction*, w: *The New Historicism*, ed. by H. Aram Veeser, London 1989, s. IX.

2/ Patrz T. Walas *Czy możliwa jest inna historia literatury?*, Kraków 1993; H. White *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańkiej, M. Wilczyńskiego, Kraków 2000; *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996; *Historia: o jeden świat za daleko?*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 1997.

winna się obudzić, jeżeli warta jest tego, by troszczyć się o nią i jej służyć; Nietzche zaś twierdził, że gdziekolwiek „eunuchowie prosperowali w haremie dziejów", sztuka musiała umrzeć[3]. Współczesny świat nauki uważał historyków za ułomnych intelektualnie, natomiast ludzie sztuki mieli ich za pozbawionych woli, jałowych i niemoralnych. Niektórzy postrzegali zawód historyka jako mający w sobie coś z nekrofilii[4]. Postawione zostało również pytanie o funkcje i sens istnienia historiografii; skoro dotychczas była ona jedynie zbiorem pewnych informacji, faktów, to komu bądź też czemu służyć będzie jej przekształcona forma? Te sądy i pytania stały się bodźcem dla poszukiwań nowej metodologii nauk humanistycznych badających zjawiska o charakterze procesualnym.

Pomimo, a także w dyskusji z powyższymi zjawiskami powstaje wiele prac historiograficznych, konserwatywnych i innowacyjnych, z których te pierwsze wskazują na brak świadomości lub obojętność ich autorów, natomiast drugie są próbami sprostania nowym wyzwaniom. Książka Piotra Kowalskiego[5] wpisuje się do nurtu „nowej" historii, zwłaszcza historii kultury. Zawiera ona egzegezę dorobku pisarskiego Jakuba Kazimierza Haura, siedemnastowiecznego autora poradników rolniczych i encyklopedii. Ówcześnie publikacje były źródłem „wszystkiej" wiedzy o świecie. Zawierały więc informacje dotyczące życia codziennego dworku, jak m.in. porady medyczne, kulinarne i wychowawcze, a zarazem wskazówki dla działalności politycznej, opisy dalekich podróży, nieznanych kultur, obcych krajów. Pisma te są miejscem przecięcia się różnych tekstów i kodów: zachowań, estetyki, nauki, etyki. Skupiają się w nich i przeplatają wszelkie dyskursy właściwe formacji historycznej, jaką byli Sarmaci. Poprzez analizę owego splotu Kowalski dąży do zrekonstruowania mentalności polskiego szlachcica końca XVII wieku. Tę zaś określa za Georges'em Duby'm jako „system obrazów, wyobrażeń, nie sformułowanych osądów, odmiennie uporządkowanych w różnych środowiskach społecznych jako systemy ruchome, a zatem historyczne, ale które nie zawsze przemieszczają się w tym samym rytmie na różnych poziomach kultury i które – poza świadomością ludzi – decydują o ich sposobie bycia, o postawie"[6]. Celem tego omówienia będzie przedstawienie perspektywy badawczej, sposobu, w jaki patrzy on na pisarstwo Haura. Spróbuję również scharakteryzować najkrócej program, techniki i narzędzia interpretacji, którymi się posługuje, pytania, jakie stawia, a także możliwości rozwiązania trudności związanych z opracowywaniem staropolskiego tekstu przez niego stosowane. Rezultaty badań Kowalskiego będą mnie interesować w niewielkim stopniu i jedynie jako wyznaczniki oceny tego, jak pracował on nad twórczością Haura.

3/ H. White *Brzemię historii*, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej, M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 45-46.

4/ Tamże, s. 61; T. Walas, *Czy możliwa jest...*, s. 16.

5/ P. Kowalski *Theatrum świata wszystkiego i pocciwy gospodarz. O wizji świata pewnego siedemnastowiecznego pisarza ziemskiego*, Kraków 2000.

6/ Tamże, s. 13; G. Duby, w: G. Duby, B. Geremek *Wspólne pasje*, przeł. E.T. Sadowska, Warszawa 1995, s. 55-56.

Jakub Kazimierz Haur (1632-1709) w 1675 r. opublikował *Ekonomikę ziemiańską* – jeden z pierwszych polskich traktatów agronomicznych. Spośród dorobku Haurowego został on napisany w sposób najbardziej zbliżony do wypowiedzi naukowej, przy czym i w nim, zgodnie z duchem epoki, autor zamieścił dużą liczbę anegdot, przykładów i curiosów. W 1693 r. ukazało się jego nowe dzieło pt. *Skarbiec abo skład sekretów ekonomiej ziemiańskiej*, będące swoistego rodzaju encyklopedią, w której obok kwestii dotyczących gospodarowania ziemskiego znalazły się również wiadomości z zakresu medycyny, astronomii i astrologii, botaniki, zoologii, etykiety, organizacji życia domowego. Haur przygotował jeszcze jedną publikację: *Merkuriusz Polski*. Była to wierszowana encyklopedia, która jednak nie ukazała się drukiem. Jej rękopis znajduje się w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Pisma Haura cieszyły się dużą popularnością. Miały one szereg wydań do końca XVIII w., znaleziono także dużą liczbę ich odpisów w szlacheckich sylwach, archiwach domowych i biblioteczkach. Często powoływały się na nie ówczesne instruktarze ekonomiczne, a jedna z jego publikacji, *Ekonomika*, była zalecana jako podręcznik przez Komisję Edukacji Narodowej[7].

Charakter pisarstwa Haura spowodował, że dotychczasowe badania sytuowały je na naukowej „ziemi niczyjej". Przedstawiciele różnych dyscyplin zajmowali się nimi fragmentarycznie, czerpiąc anegdoty, ciekawostki, detale, lecz jedynie w takim zakresie, jaki wymagały ich prace. Używali ich historycy obyczajów, architektury, muzyki. Badacze dziejów medycyny i agrotechniki – wskazując na wielowątkowy i anegdotyczny charakter toku narracji – zarzucali autorowi niechlujstwo intelektualne, zaś odczytując tematyczną warstwę jego pism znajdowali w nich tylko świadectwo zacofania ówczesnej nauki. Kowalski dotychczasowym egzegetom zarzuca prezentyzm, schematyczne podejście do przedmiotu interpretacji i „użycie" dorobku Haura, które poza zabawieniem czytelnika nie posiada żadnej wartości poznawczej.

Autor *Theatrum świata wszystkiego* proponuje nowe spojrzenie na pisma Haura. Jest to ogląd całościowy, postrzegający te teksty jako „kłącze" dyskursów, mające posłużyć mu w opowiedzeniu historii o mentalności Sarmaty. Poprzez pokazanie całego osadu historii jaki zastygł na kartach Haurowych druków podejmuje się on odtworzenia portretu polskiego szlachcica żyjącego przeszło trzysta lat temu. Kontekstualizuje on dzieła Haura, umieszczając je w danej epoce historycznej, określając jako skierowane do konkretnej publiczności, a także odnosząc je do innych funkcjonujących ówcześnie dyskursów. „Nadawca źródła o intencji komunikacyjnej przebywa w jakiejś rzeczywistości społecznej i przyrodniczej, w rzeczywistości kulturowej, w której skład wchodzą inne komunikaty pozostające w różnych związkach treściowych i genetycznych z tym komunikatem, który ma służyć za źródło"[8].

7/ Por. A. Podraza *Haur Jakub Kazimierz*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław 1961.

8/ J. Karpiński *Literatura jako źródło dla badań socjologicznych*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej, J. Sławińskiego, Warszawa 1978, s. 36.

Imago mundi widzi on jako strukturę długiego trwania: „Pewne struktury, żyjąc bardzo długo, stają się elementami stałymi dla nieskończonej liczby pokoleń; przepełniają historię, utrudniają jej upływ, a zatem i kierują nimi. Inne kruszeją szybciej. Wszystkie jednak są zarazem podporami i przeszkodami. Jako przeszkody odgrywają rolę granic, otoczek, których człowiek i jego doświadczenia nie mogą przekroczyć"[9]. Schematy oraz mechanizmy porządkowania i rozumienia świata są bardzo trwałe. Wszelkie doświadczenia, choćby traumatyczne, zostają przez owe struktury w odpowiedni sposób skanalizowane, by możliwe było wpisanie ich w aktualny obraz świata. Procesy te Kowalski przedstawia z perspektywy fenomenologii życia codziennego, gdzie relacje jednostka–świat definiowane są sytuacyjnie i określane terminem „sposób bycia": „Człowiek aktywny konstruuje pewien obraz świata, który na swój sposób rozumie. Sposób bycia jest m.in. sposobem rozumienia świata..."[10], jako że „poszczególne elementy naszego obrazu świata: sens pojęć, tożsamość przedmiotu, wrażenia spostrzegania, kierunek skupienia uwagi, rozumienie zależą od [...] ogólnego kontekstu nazywanego tu sposobem bycia"[11]. Aczkolwiek „sposób bycia" jest jednostkowym stanem postrzegania rzeczywistości, to jednak on sam jest kulturowo daną organizacją ludzkiego doświadczenia; stanowi przedmiot społecznej negocjacji, jest więc zjawiskiem intersubiektywnym. Na mentalność składają się również mechanizmy myślenia potocznego, będące przedmiotem badania psychologii poznania i psychologii społecznej. Są to pewne silnie spetryfikowane schematy myślowe, matryce, którymi jednostka posługuje się w życiu codziennym. Myślenie potoczne operuje pewnymi stałymi kategoriami i pojęciami: rzeczy, umysł, ciało, jeden czas, jedna przestrzeń, możliwość, urojenie, rodzaj, własność, te zaś „są odkryciami dalekich przodków, którzy wpadli na pomysł, by w ten sposób porządkować pstrokaciznę spostrzeżeń"[12]. Taka recepcja świata zmierza do jego uproszczenia, do dychotomicznego wartościowania zjawisk i dzielenia na dobre i złe. Nie zadowala się ona poznaniem uwzględniającym swe ograniczenia, lecz traktuje to, co migotliwe jako pojęciowo ostre, zaś to, co prawdopodobne jako niewątpliwe[13]. Kowalski – w odniesieniu do istniejących prac opisujących to zjawisko – postrzega sarmatyzm jako formację kulturową wyrastającą z pewnej tradycji, określonej podstawą ideologiczną, własnym systemem wartości oraz posiadającą swój substrat materialny, społeczno-ekonomiczny i polityczny. Grupę tę cechowała „specyficzna wizja świata, która miała w miarę bezpośrednie przełożenie na sposób bycia i doświadczenie otaczającego świata"[14]. Stąd też „rozumienie sarmatyzmu wymaga więc, poza rekon-

9/ F. Braudel *Historia i trwanie*, przel. B. Geremek, Warszawa 1971, s. 55.

10/ W. Pawluczuk *Sposób bycia jako rodzaj wiary*, Kraków 1991, s. 50.

11/ Tamże, s. 9-10.

12/ T. Holówka *Myślenie potoczne. Heterogeniczność zdrowego rozsądku*, Warszawa 1986, s. 61.

13/ Tamże, s. 158.

14/ P. Kowalski *Theatrum świata...*, s. 25.

strukcją faktów historycznych, prób dotarcia do samych podstaw myślenia, kategoryzowania świata, zasad taksonomicznych"[15].

Definiując przedmiot swej pracy Kowalski czyni pewne zastrzeżenia. *Imago mundi*, aczkolwiek odtwarzana na podstawie jednostkowych przypadków, nie ma charakteru indywidualnego. Mentalność jest kolektywna, a poszczególne sytuacje, postawy, artefakty służą jedynie jako przykłady realizacji pewnych wzorców i konwencji. Człowiek nie może doświadczyć rzeczywistości jako takiej (a więc i stworzyć własnej wizji świata), gdyż tylko pewne schematy działania, konstrukcje myślowe, „sposoby bycia", systemy wyobrażeń poprzedzające jednostkę – i wspólne dla określonej formacji kulturowej – są dostępne jej poznaniu. „Kultura osłania jednostkę przed nagą rzeczywistością"[16], przed whorfowskim „kalejdoskopowym strumieniem wrażeń". Podobnie możliwości i ograniczenia poznania formułuje socjolog Ernest Gellner. Rzeczywistość sama jest całkowicie niespecyficzna, tj. pozbawiona konkretnych cech. Na człowieka oddziałuje ona tylko w sposób negatywny selekcjonując kultury, dyskursy, gry językowe. „Nawet jeżeli ludzie mogą działać tak, jak chcą, to nie mogą myśleć tak, jak chcą. Pojęcia poprzedzają rozpoznanie, a nie następują po nim[17]". Osadzenie w kulturze „sprawia, że mentalność tak pojmowana jest «przezroczysta», «przedrefleksyjna» i nawet więcej – w pewien sposób wykluczająca autorefleksje"[18].

Głównym źródłem inspiracji i pomysłów dla prób stworzenia nowych metodologii jest podejście interdyscyplinarne, sięganie po narzędzia należące do dorobku różnych nauk, po tropy i obrazowanie funkcjonujące w odmiennych dyskursach. Clifford Geertz zauważa, że „w życiu umysłowym nastąpiło w ostatnich latach niebywale pomieszanie form gatunkowych i pomieszanie to nie słabnie"[19]. Taką taktykę przyjął również Kowalski, gdyż, chcąc odczytać źródło, w którym przeplatają się wielorakie dyskursy, musiał on zastosować cały wachlarz technik o zróżnicowanej proweniencji naukowej. Ponadto cel jego badań – mentalność – usytuowany był na granicy kilku dyscyplin.

Pewne postulaty badawcze kierujące tokiem jego rozprawy czerpie on z programu antropologii historycznej. Jest to połączenie historii i antropologii, przy czym celowość powstania owej „hybrydy" opiera się na przeświadczeniu, że „zajmowanie się światem «gdzie indziej» sprowadza się z grubsza do tego samego, niezależnie od tego, czy to «gdzie indziej» jest dawno temu, czy też znajduje się daleko od nas"[20]. Dążeniem praktyka owej metody jest „usidlenie znaczenia w trakcie

15/ Tamże, s. 25.

16/ Tamże, s. 14.

17/ E. Gellner *Relativism and the Social Sciences*, Cambrige 1985, s. 15, cyt. za A. Zybertowicz *Badacz w labiryncie: uwagi o koncepcji F.A. Ankersmita*, w: *Historia: o jeden świat za daleko?*, pod red. E. Domańskiej, Poznań.

18/ P. Kowalski *Theatrum świata...*, s. 14.

19/ C. Geertz *O zmąconych gatunkach*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 214.

20/ C. Geertz *Historia i antropologia*, przeł. S. Sikora, *Polska Sztuka Ludowa*. „Konteksty" 1997 nr 1-2, s. 7.

działania"[21]. Synchroniczny – od czasów Malinowskiego – charakter antropologicznej perspektywy badawczej nałożony zostaje na historyczność dziejopisarstwa, przez co przedmiot poznania określany jest jednocześnie przez kontekst wertykalny i horyzontalny. Metoda ta odpowiada potrzebom poznawczym Kowalskiego dla rekonstrukcji „systemu obrazów, wyobrażeń" Sarmaty, zrozumienia „cudzego" świata. Jest ona właściwa również z uwagi na specyfikę badanego przedmiotu. Autor *Theatrum* – na postawie dotychczas powstałych opracowań – zauważył, że cechy umysłowości i rozumienia świata Sarmaty, „znajdowały oparcie w bardziej podstawowych mechanizmach, jakie są charakterystyczne dla kultur posługujących się strukturami myślenia mitycznego"[22].

Poznawanie odległych kultur czy zjawisk historycznych niesie ze sobą niebezpieczeństwo błędnego ustosunkowania się do „innego". Niewłaściwa postawa może mieć dwojaki charakter: badacz postrzegać będzie „obcego" jako istotę mu nierówną lub popełni błąd prezentyzmu. Podobne ograniczenia i niepokoje poznawcze towarzyszą „rekonstrukcji wizji świata, która w praktyce oznacza zamiar wejścia w cudzą mentalność"[23]. Kowalski stosuje tu taktykę bliską metodzie wypracowanej przez Tzvetana Todorova w jego książce opisującej problem relacji Indianie–Konkwistadorzy:

> Chciałem uniknąć dwóch ekstremalnych postaw. Pierwsze to próba usłyszenia głosu tych osób w czystej postaci; próba unicestwienia własnego ja, by lepiej służyć innemu. Druga postawa oznacza podporządkowanie innych własnemu ja, uczynienie z nich marionetek, których wszystkie sznureczki znajdują się pod naszą kontrolą. Pomiędzy tymi dwiema postawami poszukiwałem, nie tyle tego, co jest kompromisem, ale dialogu. Stawiam pytania, zestawiam, interpretuje teksty, ale również pozwalam im mówić własnym głosem i bronić się.[24]

Jest to jednocześnie nawiązanie do metod praktykowanych przez historiografię i antropologię opartych na koncepcji dialogu w „metalingwistyce" Michaiła Bachtina. Ogólne założenia tej strategii badawczej budowane są na postulacie postrzegania poznania jako relacji podmiot–podmiot; jako dialogu prowadzącego do zrozumienia. W sytuacji odczytywania tekstu „rozumiejący" jest trzecią osobą dialogu autor–czytelnik, jest nadczytelnikiem[25]. Chcąc zinterpretować pisarstwo Haura badacz „powinien wejść w świat «informacji implikowanej» i ponad tekstem trafić do leżących u jego genezy sposobów postrzegania świata"[26]. Kowalski korzysta

---

21/ Tamże, s. 10.

22/ P. Kowalski *Theatrum świata...*, s. 40.

23/ Tamże, s. 13.

24/ T. Todorov *Podbój Ameryki. Problem innego*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 1996.

25/ E. Domańska *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999, s. 138-146; *W poszukiwaniu antropologicznego wymiaru historii: Aron Guriewicz i Carlo Ginzburg. Interpretacje*, „Res Historica" 1998 z. 2.

26/ P. Kowalski *Theatrum świata...*, s. 11.

tu z interpretacji bachtinowskiej epistemologii autorstwa Arona Guriewicza. Historyk ten, badając kulturę ludową średniowiecza napotkał przeszkodę poznawczą, zdawałoby się nie do pokonania, mianowicie brak źródeł. Rozwiązał on ów problem poprzez specyficzne odczytanie istniejących dla tego okresu źródeł proweniencji kościelnej, tekstów, tworzonych przez elity, lecz skierowanych do prostego ludu. Zgodnie z założeniem, że „życie tekstu, to jest jego prawdziwa istota, zawsze ma miejsce na pograniczu dwóch świadomości, stanowi dialog nadawcy i adresata, i ten stosunek znajduje odbicie w strukturze owej wypowiedzi"[27] opracowywał on pisma religijne jako opisujące obyczaje i zachowania średniowiecznych mas: „Właśnie od takiego rodzaju zabytków piśmiennictwa mamy prawo oczekiwać, że epoka średniowiecza «wygada się» w nich, powie o sobie to, czego zapewne wcale nie zamierzała, nawet nie mogłaby powiedzieć"[28]. Podobnie mentalność sarmacka poprzez druki Haura może „opowiedzieć o sobie". Wymaga to jednak zadania tekstom odpowiednich pytań, służących ich „rozszyfrowaniu" w celu dotarcia do struktur, które są odbiciem struktury sarmackiej konceptualizacji świata.

W opinii Kowalskiego dorobek Haura to książki pisane przez „statystycznego Sarmatę" dla Sarmatów. Na podparcie prawdziwości tej tezy wylicza on zawartość pism Haurowych:

> W dziele Haura wiedza, lektury, rozległa praktyka, ale także i różnego rodzaju informacje zasłyszane u innych gospodarzy i chłopów składały się na cieszące się ogromną popularnością poradniki, w których nowoczesne koncepcje ekonomiczne i agrotechniczne łączyły się z przeświadczeniami wypełniającymi potoczną wyobraźnię sarmatyzmu, z myśleniem magicznym, ludowymi praktykami leczniczymi i odpryskami mitycznych jeszcze wizji świata [...] scjentystyczny wykład o budowie wszechświata sąsiadował z kuriozami i mirabiliami [...] traktaty ekonomiczne o pożytkach łowiectwa mieszały się z na wpół fantastycznymi obrazami zwierząt żyjących na antypodach...[29]

Ta mnogość i różnorodność informacji współgra z pewnymi cechami umysłowości sarmackiej. Pewna niespójność, eklektyzm, „sylwiczna" wyobraźnia, upodobanie do niezwykłości, barokowa skłonność do kontrastowości znajdują pełne odzwierciedlenie w konstrukcji i zawartości tematycznej tekstów Haura. Sarmata prowadził życie spokojne, raczej „mierne" niż dostatnie, lecz dzięki temu miał on dużo czasu, by folgować swym zachciankom. Autor *Theatrum* – uzasadniając swą wcześniejszą opinię – wskazuje również na recepcję dzieł Haura. O ich ogromnym powodzeniu świadczą liczne wznowienia jego książek, wydawanie kompilacji tekstów, a także obecność – czy to w całości czy jedynie we fragmentach – w bibliotekach i archiwach domowych Sarmatów. Sam autor zabiegał o sukces

---

27/ A. Guriewicz *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, Warszawa 1987, s. 66.

28/ Tamże, s. 24.

29/ P. Kowalski *Theatrum świata...*, s. 50.

swych dzieł m.in. uzyskując u Jana III Sobieskiego specjalny przywilej podkreślający ich wartość[30].

Dzieła Haura odpowiadały na zapotrzebowanie ówczesnej publiczności literackiej. Szlachta rozpolitykowana, zajęta gospodarstwem lub „próżnowaniem" nie mogła stanowić masowego odbiorcy dla literatury pięknej. Półki swych bibliotek zapełniali oni nie tomami poezji, lecz poradnikami, książkami nabożnymi bądź służącymi rozrywce. Haur wiedział o czym pisać, by jego dzieła były czytane. Zadbał o ich powodzenie również na poziomie tekstu. Dla badań nad mentalnością Sarmatów istotne było odtworzenie horyzontu oczekiwań ówczesnej publiczności literackiej. Kowalski sięgnął tu po metodę socjologii literatury oraz teorię i taktykę badania historii literatury, jako dziejów jej recepcji, autorstwa Hansa R. Jaussa:

> Rekonstrukcja horyzontu oczekiwań towarzyszącego tworzeniu i recepcji dzieła pozwala [...] stawiać pytania, na które tekst dawał odpowiedź i umożliwia tym samym wywnioskowywanie, jak widział i rozumiał utwór jego dawniejszy czytelnik.[31]

Jeżeli publikacja „mieści się" w całości w horyzoncie oczekiwań – co w przypadku pism Haura, mając na uwadze ich popularność, ma miejsce – lektura jej przynosi czytelnikowi satysfakcję, jaką daje swoboda orientacji w przedmiocie i świadomość górowania nad dziełem; czytający nie tylko podąża wytkniętym szlakiem, lecz mając do czynienia z rozwiązaniami określonymi przez znaną sobie tradycję, potrafi je w znacznym stopniu przewidywać[32].

Autor *Merkuriusza* zabiegał o czytelnika nie tylko w warstwie stematyzowanej tekstu. Chcąc pozyskać dla siebie odbiorcę prowadził z nim swoistą grę, odbywającą się w ramach „kodów literackich, które z racji wspólnoty poziomu edukacyjnego i praktyki stanowiły klucze oczywiste; były własnością czytającej publiczności i w odbiorze nie wymagały od niej specjalnego interpretacyjnego wysiłku"[33]. O ich powszechności decydowało wspólne wszystkim Sarmatom wykształcenie, odbierane przeważnie w kolegiach jezuickich, oraz kolektywne mechanizmy postrzegania świata. Reguły i konwencje literackie są ze swej natury zjawiskami kontekstowymi. Czytelnik „wchodząc w kontakt z tekstem miał ograniczone ruchy"[34]. Silnie spetryfikowane konwencje i style prowadzenia narracji były „czynnikiem nadrzędnym, organizującym wszystkie płaszczyzny dzieła, ale też limitującym

---

30/ Tamże, s. 62-64.

31/ H.R. Jauss *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*, przeł. R. Handke, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, pod red. H. Markiewicza, t. 3, Kraków 1976, s. 121.

32/ R. Handke *Kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich*, w: *Problemy odbiorcy i odbioru*, pod red. T. Bujnickiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1977, s. 96.

33/ P. Kowalski *Theatrum świata...*, s. 74.

34/ J. Kotarska *Wiersze wariacyjne – autorska propozycja lektury*, w: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1985, s. 69.

swobodę czytelnika, co więcej – modelującym jego zachowanie"[35]. Haur zjawiska te wykorzystuje tak, aby negocjacja kodu lekturowego między nim a czytelnikiem pozostawała pod jego kontrolą. W celu pozyskania odbiorcy zastosował on szereg środków zawartych w samym tekście, ale i okołotekstowych. Za ich pośrednictwem prowadził on dwojaką grę: budował swój autorytet poprzez dokonanie ukrytej autoprezentacji, a jednocześnie starał się stworzyć wrażenie bliskości w relacji z czytelnikiem.

> Pozycja narratora [...] stawała się punktem wyjścia do manipulowania zwiększaniem bądź zmniejszaniem dystansu do odbiorcy, przechodzeniem od sugestii wywyższającej bliskość do wysokiego protektora, przez autorytarność i kompetencje człowieka mądrego, bywałego i obeznanego z literaturą, przez pozę mentora uprawnionego do pouczania odbiorcy, aż do prawie konfidencjonalnego wspólnotowego „my" nadawcy i odbiorcy.[36]

Podsumowując Kowalski pisze, że odtworzenie mentalności Sarmaty w oparciu o pisarstwo Haura „musi uwzględniać nie tylko kształt świata przedstawionego, ale również i techniki narracyjne, chwyty perswazyjne, metodykę opisu..."[37].

Cechy sarmackiej umysłowości, klimat epoki i koncepcje dydaktyczne dotyczące sposobu interpretacji tekstów realizowane w kolegiach jezuickich były – w opinii Kowalskiego – najważniejszymi z wielu przyczyn wytworzenia się specyficznego postrzegania świata jako „księgi natury"; „przeświadczenia o znakowości całego świata i jednocześnie każdego z jego elementów..."[38]. Owa koncepcja urządzenia świata poddana działaniu mechanizmów myślenia potocznego była oparciem dla schematycznego, a przez to prostego i nie pozostawiającego wątpliwości poznania; ułatwiała eksplikacje faktów i zjawisk dotychczas budzących grozę. „Rozszyfrowanie" świata wymagało jednak znajomości pewnych technik i strategii, stąd też wzrastało zapotrzebowanie na różnego rodzaju poradniki, kompendia mogące takiej wiedzy dostarczyć. Fundamentalnym dla owego sposobu postrzegania świata była koncepcja – mająca swoje korzenie w myśleniu mitycznym – paralelizmu makro- i mikrokosmosu. „Dwie nieskończoności stawały z sobą w dramatycznej sprzeczności, jednocześnie jednak – jak wszystko w magicznym myśleniu o świecie – pozostawały w skomplikowanych związkach uchwytnych w perspektywie myślenia symbolicznego"[39]. Wokół relacji tych dwóch kategorii zorganizowane są pozostałe elementy *imago mundi* Sarmaty.

Na ich podstawie, Kowalski skonstruował swą narrację. Uznając, że „kategorie kultury [...] jako struktury długiego trwania, są siatką narzuconą na rudymentarne doświadczenie egzystencji..."[40], porządkują „pstrokaciznę spostrzeżeń" – po-

35/ Tamże, s. 69.

36/ P. Kowalski *Theatrum świata...*, s. 87.

37/ Tamże, s. 76.

38/ Tamże, s. 69.

39/ Tamże, s. 137.

40/ Tamże.

dobną matrycę nałożył on na informacje, jakie wydobył z tekstów Haura. Każda wypowiedź historyka jest przedstawieniem, ustanowieniem przedmiotu przez podmiot, gdzie przedstawione nie jest identyczne z przedstawianym. Badacz opracowując dany przedmiot, narzuca na „nagie" fakty pewną obcą im konstrukcję, która organizuje je i wydobywa znaczenie. Kowalski porządkując swój wywód opiera się na kategoriach tworzących strukturę sarmackiej wizji świata, będących matrycą dla mechanizmów myślenia potocznego, nie korzysta z konstrukcji obcych, lecz tych tkwiących w przedmiocie jego badania. Można więc powiedzieć, iż pozwala on „wygadać się" sarmackiemu *imago mundi* „własnym głosem". Kowalski dąży do tego, by jako podmiot i autor wypowiedzi stać się przezroczystym dla czytelnika, ukryć swoje „ja". Roland Barthes ten rodzaj prowadzenia narracji historycznej nazywa „iluzją referencjalną"[41]. Kowalski w swej publikacji nie wykracza więc poza modernistyczny sposób prezentacji dziejów.

Przedstawiona tu metodologia pracy badawczej w wielu aspektach koresponduje z programem nurtu badań kultury nazywanym nowym historyzmem. Nie twierdzę, że Kowalski korzystał świadomie bądź nie z jego dorobku naukowego, uważam jednak, że istotne poznawczo będzie przedstawienie poglądów tej „szkoły". Paradygmatem dla tego nurtu jest odrzucenie przeświadczenia o autonomiczności dzieła literackiego. „Teksty literackie i nieliterackie krążą w sposób nierozłączny"[42]. Jednocześnie, reprezentanci tej „szkoły", akceptują dekonstruktywistyczną tezę o niemożności dotarcia do rzeczywistości pozatekstowej. By uchwycić owe zjawiska rezygnują oni z ujęć syntetycznych, „wielkich opowieści", na rzecz ograniczonej czasowo historii regionalnej, „mikrohistorii". Nowi historycy, odrzucając dotychczasowe techniki pracy nad tekstem, szukają narzędzi dla przedstawienia, jak kultura i społeczeństwo oddziałują na siebie. Główną metodą jest interdyscyplinarna analiza dzieła literackiego w kontekście innych współwystępujących z nim – w określonej rzeczywistości historycznej – dyskursów. Montrose w swym studium *„The Place of Brother in As You Like It: Social Process and Comic Form"* interpretuje sztukę Szekspira w kontekście społecznym, literackim, kultury materialnej, schematów ceremonii ślubnej, rytów inicjacji i relacji władzy[43]. Stosują oni również strategię nazywaną przez nich „gęstym opisem" (termin Geertza). Polega ona na wyszukiwaniu i odczytaniu takiego zdarzenia, w którym przecinałyby się rozmaite komunikaty i kody kulturowe właściwe dla określonej epoki historycznej. Uzasadnieniem dla takiego programu odczytania tekstów historii kultury jest owocność i atrakcyjność poznawcza. W opinii nowego historyka „stary" sposób badania przestał być interesujący, zaś realizacja jego programu prowadzi do rekonstrukcji barwniejszego i bardziej dynamicznego obrazu dziejów. Teresa Walas zauważa, iż na nowy historycyzm składa się kombinacja „dwu czynników: upodabniającej mimikry (w relacji do postmodernizmu – J.M.)

41/ R. Barthes *Dyskurs historii*, „Pamiętnik Literacki" 1984 z. 3.

42/ T. Walas *Czy możliwa jest...*, s. 59.

43/ H. Aram Veeser *Introduction...*, s. 15.

i odpodobniającego, energetyzującego archaizmu poznawczego"[44]. W metodzie tej współistnieją elementy ponowoczesnego spektrum możliwości badawczych oraz takie praktyki, jak odrzucenie autonomii dzieła i jego kontekstualizacja, które umieścić można pośród metod interpretacji poprzedniej epoki.

Jak już podkreśliłem we wstępie, moje odczytanie książki Kowalskiego zawęziłem jedynie do jego sposobu spojrzenia na dzieło literackie czy też tekst źródłowy autorstwa Haura. Kowalski na nowo interpretując jego pisma posługuje się szeregiem technik, strategii innowacyjnych i archaistycznych, stworzonych i praktykowanych w obrębie różnych dyscyplin. Kontekstualizuje je, sytuuje pośród innych komunikatów, wskazuje jako produkt konkretnej formacji historycznej, umieszcza w pewnej rzeczywistości społeczno-politycznej, bada jego relacje z innymi dyskursami, odczytuje węzeł kodów przecinających się w nim. Kowalski osobę Haura, jego pisma, a także ich czytelników postrzega jako głęboko osadzone w kulturze sarmackiej. Przy czym kulturę pojmuje on podobnie – jak sądzę, opierając się na interpretacjach jego metody – do przedstawicieli badań kulturowych: „Nie wypełnia ona, by tak rzec, po prostu naszych mózgów w z grubsza taki sam sposób; wypełnia je ona tak, że upodabniają się do siebie w najdrobniejszych szczegółach"[45]. Takie rozumienie kultury implikuje pogląd, że „operacje myślowe, których dokonujemy, są limitowane przez instytucje, w których już jesteśmy osadzeni. Instytucje te są względem nas wcześniejsze i tylko przez to, że jesteśmy ich częścią, a może przez to, że są one częścią nas, mamy dostęp do sfery publicznych i skonwencjonalizowanych sensów, jakie tworzą"[46]. Kowalski – dzięki swej metodzie odczytania pisarstwa Haura – pragnął nie tylko umożliwić czytelnikowi doświadczenie tak konceptualizowanej kultury szlachty polskiej epoki baroku, ukazać pełnię jej jednostkowego życia, ale i sięgnął do samych jej podstaw:

> Taka koncepcja wyjaśniania historycznego zakłada potrzebę i umożliwia wyjście poza inwentarzowy opis „wielkich" wydarzeń i zestawienia przedmiotów, poza faktografię odnoszoną do polityki czy cywilizacji, obiecuje więc w rezultacie odsłonięcie niejawnej strony oczywistych czynności dziejących się wokół nas.[47]

Jego cel badawczy stanowi inspirującą próbę odpowiedzi na wątpliwości dotyczące kondycji historiografii, a więc pytania o jej funkcje i sens, zaś omówiony tu sposób interpretacji tekstu jest interesującym głosem w dyskusji o metodzie zajmowania się światem kultury znajdującym się „gdzie indziej".

Jakub MUCHOWSKI

44/ T. Walas *Czy możliwa jest...*, s. 57.

45/ H. Sacks *On the Analysability of Stories by Children*, w: *Ethnometodology*, pod red. R. Turner, Baltimore: Penguin 1974, s. 218, cyt. za S. Fish *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2002, s. 93.

46/ S. Fish, tamże, s. 91.

47/ P. Kowalski *Theatrum świata...*, s. 17.

Bezkrytycznie

Niewiele jest na rynku polskim książek komentujących sztukę współczesną w jej najbardziej aktualnym wcieleniu, toteż książka pani Izabeli Kowalczyk *Ciało i władza* wywołała w środowisku artystów, krytyków i historyków sztuki należyte poruszenie. Podstawą do jej napisania byl doktorat obroniony na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w trakcie pracy autorka korzystała ze stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a publikację dofinansował Komitet Badań Naukowych. Już z tych względów książka zasługuje na uwagę, a problem w niej poruszony wydaje się należeć do wciąż aktualnych. Jest nim, jak głosi podtytuł, *Polska sztuka krytyczna lat 90.* Na temat tej ostatniej mówiono i pisano dużo, szczególnie pod koniec dekady, kiedy stała się rodzajem dynamitu, iskrą wzniecającą pożar, którego skutki odczuli na własnej skórze kuratorzy/kuratorki wystaw i dyrektorzy/dyrektorki galerii. Pisząc o książce pani Kowalczyk trudno się ustrzec od wciągnięcia w dyskusję wokół sztuki krytycznej, tekst ma bowiem wyraźnie charakter polemiczny a w partiach odwołujących się do dyskusji prasowych w dużej mierze publicystyczny. Jednak w tym miejscu nie interesuje mnie sztuka krytyczna jako zjawisko o charakterze społecznym i artystycznym, lecz sposób, w jaki została ona omówiona, a więc jej interpretacja.

Termin sztuka krytyczna, którego znaczenie autorka wyjaśnia, powołując się na wielu znakomitych autorów, jak Zygmunt Bauman, Piotr Piotrowski, Ryszard W. Kluszczyński, funkcjonuje tylko w polskim języku, a dzięki licznym dyskusjom prasowym został powszechnie przyjęty, choć tak naprawdę niesie w sobie podstawowy błąd rozumowania. Każda sztuka musi być krytyczna, by zostać uznaną za sztukę (odrębną dziedzinę aktywności ludzkiej) a nie za dekorację, rzemiosło itp. Dla autorki jest nią sztuka, która „dokonuje przekraczania granic pomiędzy obszarem władzy a tym, co przez władzę wykluczone pomiędzy sferą publiczną a prywatną; pomiędzy tym, co mieści się w ramach sztuki a tym, co umieszczane jest poza nim" (s. 25). Zwraca też uwagę, że „sztuka kwestionuje również swój własny

język, dokonując nieustannego poszerzania granic widzialności" (s. 25), jednak te problemy nie znajdują odbicia w książce, która konsekwentnie pomija wszelkie związki genetyczne omawianych prac, nie rysując też żadnej perspektywy odniesień do sztuki współczesnej powstającej na świecie. Rozdział *Sztuka polska po 1945 roku* przedstawiający rodzimy kontekst jest zupełnym nieporozumieniem i bez żadnej straty dla całej książki mógłby zostać pominięty. Sprawia on wrażenie, że autorka stara się nam zasugerować istnienie jakiegoś „postępu" w sztuce, który wiedzie od nieświadomości ciała i uniwersalistycznych prawd do rozważań nad tożsamością i krytyki rzeczywistości.

Pani Kowalczyk podała na wstępie, że najbardziej istotne wydaje jej się „znalezienie takiego podejścia, które pozwoliłoby na analizę sztuki współczesnej w konfrontacji z obrazami wytworzonymi przez kulturę popularną" (s. 20). Jednak już w następnym zdaniu przyznała, że opisana przez nią twórczość odnosi się do szerszego obszaru kultury wizualnej, wchodząc również w dyskurs z dawną sztuką. Ostatecznie zadeklarowała, że zajmuje się sztuką krytyczną, która „nie rości sobie pretensji do bycia autonomicznym obszarem wydzielonym z innych dziedzin aktywności człowieka, odnosi się do współczesnej rzeczywistości, korzysta z metod i języka współczesnej sfery wizualnej, a zarazem jest wobec niej demaskatorska i demistyfikatorska" (s. 23). Należy zatem uznać, że jest odmianą krytyki społecznej a więc czegoś powszechnego, w czym prawie każdy bierze udział. Przymiotnik społeczna w określeniu k r y t y k a s p o ł e c z n a odnosi się zarówno do podmiotu jak do przedmiotu krytyki. Ci, co krytykują, przemawiają z wewnątrz społeczeństwa, jednak zawsze konieczny jest dystans, jeśli staje się on zbyt wielki, krytyk trafia na margines. Pozycja artysty w tym przypadku wyznaczana jest przez romantyczno-modernistyczną koncepcję wolności artystycznej, która wynosi twórcę ponad społeczeństwo. Staje się on odkrywcą nowych możliwości i praw a nawet bohaterem. Jednak jego rewelacje zazwyczaj zostają przyjęte dopiero po latach. Negatywne reakcje na dzieła sztuki krytycznej mogłyby wskazywać na ten właśnie rodzaj działania, jednak pani Kowalczyk stara się udowodnić, że jest ona elementem współczesnej kultury i należałoby się z tym zgodzić, bo jak twierdzi Michael Walzer, z krytyką społeczną wychodzącą z wewnątrz mamy do czynienia, gdy „stosujemy te same standardy wobec innych – naszych ziomków, przyjaciół i wrogów. Nie wspominamy tu niczego z zażenowaniem, lecz gniewnie rozglądamy się dookoła" (Michael Walzer, *Interpretacja i krytyka* społeczna, Warszawa 2002 s. 60-61). Gdy jednak wartości reprezentowane przez krytyka staną się nieczytelne, rodzi się w nim samym pokusa nawracania, podboju, całkowitego zastąpienia jednych wartości innymi. „Najczęściej jednak taka forma krytyki jest moralnie nieatrakcyjna i nie powinniśmy jej podziwiać za obiektywność" – powiada Walzer.

Generalnie wszelka krytyka jest powodowana chęcią uprawomocnienia odkrytych prawd, taka jest jej natura i funkcja. Dlatego nie dziwi fakt tak nieprzepartej chęci, by sztuka krytyczna przestała wzbudzać sprzeciwy, by ludzie nie tyle ją zaakceptowali, co odrzucili to, co krytykuje. Ten jednak moment oznaczać będzie jej koniec. Jeśli nie będzie już budzić protestów, gwałtownych reakcji i nie będzie

podlegać cenzurze, przestanie być sztuką krytyczną. Tolerancja jest w pewnym przynajmniej sensie efektem wyczerpania. Sztuka krytyczna istnieje w głównej mierze dzięki sprzeciwowi i nie rozumiem tego negatywnie, że to skandal buduje jej publiczność, lecz pozytywnie – ilość protestów świadczy o wadze problemu. Autorka książki również skłania się ku temu stanowisku, pisząc: „Tłum, który przeszedłby obojętnie wobec pracy Rumasa, ukazałby bezsens podjętego przez niego wysiłku" (s. 79), jednak cały tekst zdaje się mu przeczyć, będąc atakiem na wyimaginowanego i rzeczywistego wroga oraz próbą przekonania czytelników, że tylko uznając jako swoje poglądy artystów tworzących sztukę krytyczną można stać się rozumnym uczestnikiem współczesnej kultury. Kowalczyk nie zachowuje bezstronności historyka sztuki, lecz przyjmuje postawę krytyka całkowicie zaangażowanego w walkę o „słuszną sprawę". Książka ma raczej charakter manifestu niż rozprawy naukowej, mimo że podstawą metodologiczną są teorie Michela Foucault, z którego myśli autorka przejęła koncepcję władzy-wiedzy, ale potraktowała ją jako otwartą krytykę społeczną lub narzędzie tej krytyki. Teoria Foucault w interpretacji Kowalczyk jawi się jako oskarżenie ludzkości o przemoc, wszyscy są źli i dążą do zawładnięcia innymi – ich ciałami. Władza ma zabarwienie zdecydowanie represyjne i tylko represyjne. Tymczasem u Foucault takiego jednoznacznego, normatywnego wartościowania nie ma. Celem różnych przejawów władzy „i tym co przyczyniło się do ich skuteczności i trwałości – było zobowiązać jednostki do zwielokrotnienia ich skuteczności, ich sił, ich zdolności, krótko mówiąc, wszystkiego tego, co pozwalało używać ich w aparacie produkcyjnym społeczeństwa" (M. Foucault *Seksualność i władza*, w: tenże *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński, Lotar Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 217). Jedna władza zastępowana jest inną, zalegalizowanie pewnych obyczajów staje się formą kontroli nad nimi, zakaz powoduje, że szukane są inne drogi rozładowania problemu. Władza wykorzystuje wiedzę, wiedza warunkuje władzę. Ich wspólnym wytworem jest podmiot, który u Foucault jest zarazem zdominowany przez władzę i wolny, bo posiadający możliwość wyboru. Filozof twierdzi, że podmiot powinien sprzeciwiać się władzy, ale przede wszystkim „troszczyć się o siebie", u Kowalczyk wolność warunkowana jest subwersją i transgresją a „troska o siebie" właściwie nie istnieje, bo to, co indywidualne, zredukowane jest do poziomu zjawisk społecznych.

Na wstępie autorka deklaruje za Foucault, że w krytyce (sztuce krytycznej) nie chodzi o to, by pokazać jak być powinno, ale o zwrócenie uwagi, że nie wszystko jest oczywiste, nie takie jak się z pozoru wydaje i o podjęcie próby zmian (s. 23). Jednak w dalszych partiach książki sama wciela się w krytyka społecznego i angażuje w poprawianie świata, który dzięki sztuce stanie się lepszy, bo tolerancyjny; pisze tak jakby zniesienie wszelkich zakazów i ograniczeń było możliwe i pożądane. Nie istnieje jednak próżnia. Przeciwieństwem władzy jest jej brak, czyli anarchia, a ta nie może budzić powszechnej aprobaty, ponieważ zawsze jest zagrożeniem dla jednostki i dla społeczeństwa. Dlatego krytyka władzy, również ta poprzez sztukę, musi być jakoś umocowana, co uniemożliwiałoby anarchię. Z po-

zoru autorka zwalcza wszelkie koncepcje wyznaczające sztuce wyraźne punkty odniesienia, twierdząc, że to uniwersalizm i oczywiście w wielu wypadkach tak jest, bo jeśli czynione są odwołania do dobra i zla, moralności i narodu to niewątpliwie mamy z nim do czynienia. Sama jednak również odwołuje się do uniwersalnej idei, jaką jest wolność, co powoduje, że wpada w pułapkę stworzonego przez siebie systemu (sposobu oglądu dzieł), usztywnia go, podaje do wierzenia. Na wstępie książki autorka stwierdza, że „Sztuka utraciła możliwość ukazywania uniwersalnego obrazu świata, stała się tekstem nieokreślonym, pozbawionym możliwości jednego, definitywnego odczytania" (s. 19), jednak w dalszych wywodach dotyczących już poszczególnych dzieł jednoznaczność dokonywanych interpretacji przybiera postać represyjnego zaprzeczania potencjalności znaczeń. Homogenizacja tych znaczeń proponowana przez autorkę w imię subwersywności kulturowej, prowadzi do autonomicznej jedności dzieła kwestionuje dyskursywności tekstów kultury zbudowanych z wielu dyskursów rozgrywających się na różnych płaszczyznach. Szczególnie wyraźne staje się to w rozdziale dotyczącym Zbigniewa Libery. Jest to właściwie obszerny esej o ciele w kulturze konsumpcyjnej, w krajach o wysokim stopniu rozwoju tej konsumpcji, ilustrowany pracami polskiego artysty powstałymi od końca lat osiemdziesiątych. Takie dopasowywanie krajowych realiów do sytuacji na świecie musi budzić uśmiech, na przykład gdy mowa jest o ideale kobiecości w latach siedemdziesiątych, których autorka nie może pamiętać a ich obraz zbudowała sobie na podstawie jakiegoś jednego źródła informacji, może w oparciu o słowa samego artysty (por. A. Szymczyk *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, „Magazyn Sztuki" 1995 nr 6/7, s. 40-51). „Libera – pisze Kowalczyk – ukazuje mechanizmy związane z polityką ciała, z jego kultem oraz z nadawanymi mu rolami płciowymi", dalej jest mowa o kształtowaniu tożsamości kobiet i mężczyzn przez trenowanie (tresowanie) ich od dziecka w imię zasad kultury masowej. Ani razu nie jest poruszona narzucająca się wyraźnie kwestia tożsamości samego artysty, znika on zupełnie z pola widzenia, to samo dotyczy zresztą i innych artystów-mężczyzn, których sztukę omawiano w książce. Tylko w wypadku artystek problemy tożsamości znajdują konkretne umocowanie w ciele, w większości przypadków w ich ciele. Już sam fakt, że Libera w swych pracach stale odwołuje się do świata zabawek powinien skierować uwagę na jego dzieciństwo. Może za krytyką kultury masowej kryją się jeszcze inne problemy, jak na przykład lęk przed kastracją w *Universal Penis Expander* – tak też można odczytać tę pracę a nie tylko jako wyszydzenie i ośmieszenie współczesnej kultury, w której istnieje kult męskiej sprawności seksualnej. Może jest w tym także wyparty w podświadomość lęk przed kobiecą seksualnością, a więc mizoginizm, który oskarża kobietę o to, że już od dziecka uczy się być seksualnie prowokującą (film *Jak tresuje się dziewczynki*), że oszukuje mężczyzn, bo bez specjalnych zabiegów jest nieatrakcyjna (*Ciotka Kena*) a przede wszystkim jest nieczysta i dlatego musi depilować ciało (*Możesz ogolić dzidziusia*). Zwrócenie uwagi na przejawy tych utrwalonych przez kulturę przekonań nie musi być tylko i wyłącznie ich krytyką, szczególnie, że jest coś obsesyjnego w stałym sięganiu do zabawek, czyli „narzędzi do socjalizacji". Naiwnością byłoby

sądzić, że artysta tworzy swoje dzieła jedynie w celach krytyczno-dydaktycznych, a tak właśnie przedstawiony został Libera.

Nad interpretacjami prac podawanymi przez Kowalczyk ciąży całkowita jednoznaczność, co leży w sprzeczności ze stałym odwoływaniem się do teorii Foucault. Zupełnym nieporozumieniem wydaje się dosłowne odczytanie słów Tadeusza Różewicza odnoszących się do gwałtów dokonywanych w czasie toczących się współcześnie wojen (s. 206), z których wynikałoby według autorki, że poeta je aprobuje. Wprawdzie w przypisie dodaje, że mówi on tonem sarkastycznym, ale nadal uważa, że artysta musi wypowiadać się o zbrodni wyłącznie jednoznacznie ją potępiając. Wypowiedź Różewicza została w książce przywołana w kontekście pracy Libery *Eroica* (*Toy Soldiers Set*) będącej zestawem figurek nagich kobiet przedstawionych w pozach „poddania, ucieczki i tańca", swą formą naśladujących stylistykę „żołnierzyków". „Znaczenie tej pracy – pisze Kowalczyk – polega tu przede wszystkim na ujawnieniu społecznych zależności między przemocą a seksem, między «męsko-wojenną» kulturą i degradacją w tej kulturze grupy, określanej przez przynależność płciową, jako kobiety. Libera ujawnia pewne przerażające tabu, wykreowane w tej kulturze: wojna może przynieść mężczyźnie seksualną rozkosz, tak jak przynosi mu rozkosz oglądanie tańczących na scenie tancerek" (s. 207). Przede wszystkim należałoby zaznaczyć, że nic nie ujawnia, bo przemoc i seks były stale łączone od antyku począwszy, natomiast zastanawiające jest, że to są znowu „zabawki" a więc przedmioty, których przemoc a przede wszystkim seks z zasady nie dotyczy, ale nad tym faktem przechodzi autorka bez komentarza. Czyżby obawiała się wkroczyć na teren zagadnień dotyczących dziecięcej seksualności? Nie pozwala na to polityczna poprawność, która nawet w sztuce krytycznej tej sfery jeszcze nie dopuszcza. Interpretacje Kowalczyk będące wynikiem tejże poprawności sprowadzają sztukę do poziomu umoralniającej (krytycznej) opowiastki. Jednokierunkowe, usztywniające znaczenia odczytanie dzieł, wykreślenie granic, zdefiniowanie według założonych z góry reguł czyni z nich przedmioty konsumpcji i manipulacji. Jakże łatwo jest po przeczytaniu książki zrozumieć, „co artysta miał na myśli", wszystko jest jasne i narzucone odbiorcy. Autorka wprost stwierdza, że „krytyczność" jest pozorna, jeśli nie ma jasnego przekazu, umożliwiającego odczytanie dzieła. Ta uwaga dotyczyła pracy przeznaczonej na bilbordy Zewnętrznej Galerii ASM, co do której publiczność miała wątpliwości, czy jest reklamą czy pracą artystyczną bez celu komercyjnego (s. 86). Kategoryczność niektórych stwierdzeń pani Kowalczyk budzi nie tyle sprzeciw co rozbawienie i przywraca wiarę, że są jeszcze ludzie opanowani misją, wierzący w jedną, niepodważalną prawdę. Gdy pisze z entuzjazmem o Alicji Żebrowskiej, dowodzi, że jej sztuka nie wywołuje podniecenia – tym samym nie jest pornografią – zakłada więc, że istnieje jakiś uniwersalny wzorzec podniecenia, według którego można oceniać, co jest pornografią a co nie. Wynikałoby z tego, że podniecenie jest konstrukcją kulturową, a z tym nie zgodziłby się zapewne niejeden lekarz. „W dodatku – pisze dalej o artystce – sprawuje kontrolę nad męskim widzem, nie poddając się jego fantazjom" (s. 229). Fantazjowanie to dziedzina, którą trudno skontrolować, władza jeszcze nie dociera do na-

szych marzeń. Cóż więc możemy wiedzieć o męskich (i kobiecych) fantazjach poza tym, co już zostało powiedziane przez naukę i sztukę – nic, są dla nas tajemnicą, nawet wówczas, gdy rozumiemy je jako efekt bycia w kulturze (języku).

O ile w przypadku Libery można mówić jedynie o spłyceniu interpretacji, o tyle w stosunku do kilku innych artystów dochodzi do jawnych nadinterpretacji lub przeinaczeń. Na usprawiedliwienie pani Kowalczyk – jeśli może to być usprawiedliwieniem – trzeba podać, że w większości opiera się ona na wcześniejszych tekstach innych autorów. Dyskusja z analizą poszczególnych dzieł nie jest w tym miejscu możliwa, niemniej jeden przykład wydaje mi się szczególnie istotny, ponieważ wskazuje, podobnie zresztą jak u Libery, że z góry założona interpretacja, musi wskazać na „krytyczność" dzieła. Chodzi tu o pracę Artura Żmijewskiego *Oko za oko* składającą się z serii zdjęć i filmu video ukazujących nagich ludzi – kalekich i zdrowych. Według autorki ukazanie par, w których zdrowy podtrzymuje kalekiego, jest obrazem sytuacji będącej „zapłatą za krzywdy, przejawiającą się w prostych czynnościach nie tyle pomocy, ile współdziałania" (s. 296). Jednak sam tytuł wskazuje, że nie o zapłatę tu chodzi, ale o przemoc będącą odpłatą za własną krzywdę. Starożytne prawo talionu, a na nie wskazuje tytuł, dopuszczało kary równie okrutne jak samo przestępstwo. W pracy Żmijewskiego nic nie jest do końca powiedziane, a na pewno nie ma w niej mowy o „ostracyzmie społeczeństwa, skazującego niepełnosprawnych na ograniczenie się głównie do przestrzeni domowej, o niechęć wobec nich i dyskryminację" (s. 296). Kobieta podtrzymująca kalekiego mężczyznę staje się winną jego kalectwa, a on się na niej mści, choć z pozoru wyglądają na bliskich sobie ludzi. Tu nie ma ofiary i współczującego, tylko są dwa ciała, które połączyła przemoc, nie fizyczna lecz psychiczna. I choć artysta sam mówi, że relacje między osobą zdrową a kaleką można rozumieć jako gwałt, a kobietę pomagającą myć się kalekiemu mężczyźnie nazywa kurwą („ona się kurwi" s. 286), to autorka odrzuca tę interpretację, uważając, że artysta się myli, „bo gwałt ma miejsce wtedy, gdy ktoś czegoś nie chce" (s. 286), taka bowiem wymowa pracy wprowadziłaby zamęt w przyjętym przez nią systemie prostych prawd.

Żmijewski mówił, że interesuje go odpowiedź na pytanie, co się dzieje, gdy w życiu zdarzyło się nieszczęście, katastrofa (s. 283). Można w tym widzieć ujawnienie własnych lęków, próbę zapanowania nad nimi, lęków przed potencjalnym własnym kalectwem, które może się zdarzyć i obawę przed, znowu potencjalną, koniecznością opiekowania się kimś niepełnosprawnym. Określenie kobiety jako kurwy, może dowodzić podświadomej chęci usprawiedliwienia własnej, hipotetycznej odmowy w podobnym przypadku. W takim kontekście również estetyzacja ciał niepełnosprawnych nabiera innego niż w książce znaczenia. Autorka uważa, że „Powstają w ten sposób nowe kategorie estetyczne, które nie są już opresyjne i wykluczające" (s. 293). Jednak w tej pochwale, znowu w imię politycznej poprawności, istnieje sprzeczność, bo czyż można wyobrazić sobie kategorie, które czegoś/kogoś nie wykluczają? Takich efektownych zdań, ozdobników upiększających tekst jest więcej, cała książka tchnie dydaktyzmem, który wynika z utopijnego założenia, że społeczeństwo można nie tyle zmienić, co poprawić i to przez sztukę.

W ten sposób sztuka krytyczna staje się ostatnim ogniwem modernistycznego świata. Według Jean-François Lyotarda postmodernizm wiązał się z upadkiem wielkich tematów (narracji) i choć Kowalczyk wielokrotnie powołuje się na postmodernistyczną dyskursywność, w jej koncepcji ciało jest kolejną wielką narracją, a sztuka krytyczna walczy o jego wyzwolenie spod panowania aktualnego (istniejącego w Polsce) systemu władzy. Mamy więc tu do czynienia z utopią taką samą, jak walka o wyzwolenie proletariatu spod panowania burżuazji, ale jak wiadomo jedne mechanizmy są zawsze zastępowane innymi.

„Mechanizmy opanowania człowieka – pisze Kowalczyk – jawią się jako mechanizmy czynienia go, wraz ze swym ciałem, uległym i poddanym normom. Polegają na wpisaniu go w aktualne struktury władzy, przydzieleniu mu odpowiedniego miejsca (jak w strukturach pojawiających się w tabloidach Zofii Kulik). Ciało jest tutaj najbardziej uległym instrumentem zniewalania" (s. 300). Czy jednak może być inaczej, czy może być władza, która nie dąży do podporządkowania normom? To pytanie o zasadę, ale są też inne wątpliwości. Co autorka miała na myśli pisząc: „człowieka [...] wraz ze swym ciałem"? Cała książka zdaje się dowodzić, że człowiek ma tylko ciało. Z cytowanych słów wynika również, że ciało jest „najbardziej uległym instrumentem zniewalania", co stoi w sprzeczności z tezą wypowiedzianą na początku książki i odnoszącą się do sztuki okresu wczesnego PRL-u, „cielesność była niewygodna dla aktualnej władzy. Zagrażała jej, bo mogła wytworzyć zbyt duży, trudny do skontrolowania obszar wolności jednostki" (s. 39). Czy więc ciało jest ulegle, czy może jest tym obszarem, który nie daje się skontrolować? A może to zależy od sytuacji politycznej? Takich sprzeczności w tezach formułowanych przez panią Kowalczyk jest dużo więcej, np. gdy mowa jest o spojrzeniu, które: konstruuje, dematerializuje, jest konstrukcją, strukturą, siłą, ma władzę i jest podporządkowane. Zapewne można by te kwestie pogodzić, gdyby konstrukcja książki była jednolita. Niestety odnosi się wrażenie, że wszystko w niej pochodzi z drugiej ręki. Szczególnie niepokojące jest podobieństwo do fragmentów książki Moniki Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, która ukazała się dwa lata wcześniej niż *Ciało i władza* jako kolejny tom „Pism Filozoficznych" Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a więc macierzystej uczelni pani Kowalczyk. U obu autorek odczytanie sztuki Grzegorza Kłamana oparte jest o kategorię „mięsności" zaczerpniętą z książki Jolanty Brach-Czainy *Szczeliny istnienia*; obie cytują ten sam jej fragment (Bakke s. 33, Kowalczyk s. 262), jednak Kowalczyk nie zaznacza, że po raz pierwszy ten zabieg interpretacyjny został zastosowany przez Bakke, choć cytat właśnie z jej książki jest umieszczony jako motto rozdziału. W dalszych wywodach dotyczących sztuki Kłamana autorki rozchodzą się, ale nie do końca, np. w obu tekstach pojawia się pojęcie *abjection*, które wprowadziła do badań psychoanalitycznych i badań nad kulturą Julia Kristeva. Nie są to oczywiście sprawy naganne, gdy interpretacja sztuki określonego artysty przybiera u różnych autorów podobny kształt, niemniej powinny być zachowane wszelkie zasady honorujące pierwszeństwo. Książka Moniki Bakke wydaje się dużo dojrzalsza, oparta na znajomości tekstów filozoficznych

i z dziedziny psychoanalizy, u Izabeli Kowalczyk nic nie jest do końca przemyślane tylko zacytowane, przywołane, za kimś powtórzone, co w konsekwencji całość spłyca, a z myśli i teorii czyni rodzaj wytrychów, pomagających w dokonywaniu kolejnych interpretacji. Wrażenie to pogłębia język, jakim książka jest napisana – nieznośnie pretensjonalny („spojrzenie panoptyczne ma funkcję normatywizującą", s. 182; „protagonistka z małym dzieckiem trzymanym na ręku", s. 138), pełny różnych neologizmów („konstruowalność", s. 168; „nadreprezentowalność", s. 311), pseudonaukowych sformułowań często przyjętych od innych autorów („naturalizacja dyskursu depilacji", s. 200, „grupy, określanej przez przynależność płciową, jako kobiety"), a przede wszystkim trywialny („prywatność stała się chodliwym towarem", s. 180) i z licznymi powtórzenia (słowo dyscyplinować pojawia się niezliczoną ilość razy). Są zdania kompletnie nielogiczne, jak to mówiące, że sztuka współczesna „Używa nie tylko strategii subwersji, ale wręcz symulacji" (s. 305) lub równie patetyczne, co nic nieznaczące, jak: „Sztuka ta odsłania wartości, które są dla nas najważniejsze, ukazuje, w jaki sposób kształtowany jest nasz obraz świata" (s. 313), lub po prostu banały typu „Artyści krytyczni ukazywali człowieka uwikłanego w mechanizmy władzy, który musi dostosować swe działania, a także swoje ciało do ogólnie przyjętych norm" (s. 300). Trzy ostatnie cytaty pochodzą z zakończenia książki, które wydaje się jej najsłabszą częścią. W rozdziałach dotyczących poszczególnych artystów, mimo usztywniającego podporządkowania ich sztuki wskazanym, konkretnym problemom (*Zofia Kulig: dekonstrukcja systemów władzy*, *Katarzyna Kozyra: ciała wykluczone i transgresyjne*, *Zbigniew Libera: techniki dyscyplinowania ciała*, *Alicja Żebrowska: polityka seksualności*, *Grzegorz Klaman: egzystencja na powrót ucieleśniona?*, *Artur Żmijewski: ciała Innych*) wyczuwalna jest empatia i chęć współuczestniczenia w „krytykowaniu". Szczególnie wyraźne jest to w rozdziałach omawiających twórczość kobiet, co powoduje, że czyta się je z większym zainteresowaniem, jak rodzaj osobistego wyznania. Rzecz ciekawa, Kowalczyk w książce tylko raz, wspominając swe dziecięce zafascynowanie instrukcją użycia tamponu, użyła formy „ja". Wspomnienie to przywołane zostało w kontekście obrazu Marka Firka *Ćwiczmy samogłoski* ukazującego taką właśnie instrukcję, co według autorki „w przewrotny sposób [...] odnosi się do problemu zrepresjonowanej seksualności" (s. 309). Gdy do tego dodamy jeszcze fakt, że w książce dwukrotnie powtórzony jest opis pracy Alicji Zebrowskiej ukazującej borowinowe zabiegi stosowane w leczeniu chorób kobiecych (s. 224 i s. 238), co nasuwa na myśl freudowski przymus powtarzania, zaczynamy się zastanawiać, czy sama książka nie ma charakteru terapeutycznego, tak jak według autorki ma go sztuka Żebrowskiej i Kulik, czy nie odsłania wypartych w nieświadomość urazów. Nie chodzi oczywiście o to, by w sztuce odnaleźć autobiograficzne ślady, ale by poprzez dzieło dotrzeć do tego, co nieredukowalne, a więc do ciała właśnie, w którym umiejscowiony jest podmiot konstruujący się nieustannie w konfrontacji wiedzy i władzy, ale też ciała będącego miejscem zapisu tego, co przedwerbalne – pierwotnego sytemu semiotycznego, o którego istnieniu przekonuje nas przywoływana przez autorkę Julia Kristeva. Ciało, konkretne ciało, jest początkiem wszelkich

projektów artystycznych, za nim staną się one krytyką społeczną, buntem, subwersją kulturową, transgresją. Polska historia sztuki wyeliminowała z obszaru zainteresowań tak rozumiane ciało, wychodząc zawsze od ogólnej koncepcji sztuki, dla której poszczególne dzieła są tylko ilustracją. Ten sam zabieg dokonany został przez Izabelę Kowalczyk. Mając z góry założony obraz współczesnej kultury zbudowany w oparciu o teorie funkcjonujące na Zachodzie, dopasowała do niego poszczególne prace polskich artystów. Odwołania do rodzimego kontekstu (np. rola religii, sytuacja gospodarcza) są stereotypowe i bardzo uogólniające, a przede wszystkim bardzo powierzchownie odnoszące się do omawianego materiału. W rezultacie opis sztuki lat dziewięćdziesiątych jest nieprzekonujący, a jej krytyczność wątpliwa.

Joanna SOSNOWSKA

Strindberg a sprawa polska[1]

Książka Andrzeja Nilsa Uggli *Strindberg a teatr polski 1890-1970* jest już czwartą publikacją z serii „Badania Polonistyczne za Granicą" zainicjowanej przez Fundację „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych", której celem jest udostępnienie polskim czytelnikom najcenniejszych książek napisanych przez polonistów zagranicznych, a poświęconych literaturze polskiej i powszechnej. Pomysł to nie tylko ambitny, ale i niezwykle szlachetny, zważywszy, że Fundacja, będąc koleżeńską inicjatywą pracowników naukowych Instytutu Badań Literackich PAN oraz Instytutów Filologii Uniwersytetów w Gdańsku i Krakowie, jest organizacją typu *non profit*, zamierzającą dla dobra rozwoju i rozpowszechniania kultury i literatury polskiej inspirować oraz wspierać międzynarodowe badania polonistyczne. To jednak cel wyznaczony na przyszłość. W oczekiwaniu na oddźwięk ze strony pracujących poza krajem slawistów fundacja prezentuje dorobek zasłużonych już badaczy, publikując wybrane prace. Opracowania powstałe za granicą, tam budzące zainteresowanie, u nas zaś nie zarejestrowane, przeoczone, przemilczane, a z pewnością nie czytane. Do takich pozycji należy właśnie książka Andrzeja Uggli *Strindberg a teatr polski 1890-1970*.

W obawie przed kolejnym niedopatrzeniem, najpierw może kilka słów o autorze, którego badania nad Strindbergiem i Przybyszewskim mają właściwie już swoją historię. Na owo komparatystyczne zacięcie Andrzeja Uggli poza osobą profesor Marii Janion, pod której kierunkiem w 1967 roku powstał pierwszy tekst dotyczący obu dramatopisarzy, wpływ miało niewątpliwie polsko-szwedzkie pochodzenie autora. Chęć dotarcia do własnych korzeni kulturowych oraz oddania się dogłębnym studiom nad Strindbergiem sprawiła, że po ukończeniu studiów An-

[1] A. Uggla *Strindberg a teatr polski 1890-1970*, przeł. E. Gruszczyńska, Warszawa 2000.

drzej Uggla udał się na stałe do Szwecji. Owocem prowadzonych poszukiwań na Uniwersytecie w Uppsali stała się w 1977 roku niniejsza książka, będąca opublikowaną wersją rozprawy doktorskiej badacza. Do daty wydania wypadnie jednak jeszcze powrócić.

Perspektywa spojrzenia na recepcję Strindberga jest interesująca. Autor skupia się bowiem nie na znaczeniu Strindberga dla polskiego teatru, lecz pokazuje, jaką rolę teatr polski odegrał w rozumieniu dramaturgii szwedzkiego pisarza. Praca rozpoczyna się od analizy recepcji Strindberga w epoce, która go stworzyła, przy czym badania te koncentrują się wokół znaczenia dwóch wielkich osobowości teatralnych Młodej Polski: Stanisława Przybyszewskiego (do roku 1905) oraz Karola Adwentowicza (do 1908). Przyjrzenie się stosunkom panującym między Strindbergiem a Przybyszewskim jest niewątpliwie słusznym punktem wyjścia. Do analizy roli Przybyszewskiego przy wprowadzaniu Strindberga na polską scenę Uggla wykorzystał nie tylko artykuły odnalezione w czasopismach teatralnych, korespondencję tak Strindberga, jak i Przybyszewskiego, ale również kontakt z córką polskiego dramatopisarza Iwą, nawiązany przez autora tuż po przyjeździe do Szwecji. Zestawiając dwie najważniejsze postaci szwedzkiego i polskiego przełomu wieków, Uggla stara się obalić, jego zdaniem, nadal funkcjonujący mit, jakoby dramatom Strindberga szlaki w Polsce przecierał „smutny Szatan". Pomniejszając zasługi Przybyszewskiego jako propagatora Strindberga, ogranicza tę rolę właściwie do ich wzajemnych kontaktów osobistych i przynależności do berlińskiej bohemy. Uggla utrzymuje, że to właśnie niezwykle dramatyczne zerwanie przyjaźni Przybyszewskiego ze Strindbergiem wpłynęło na wiele lat na charakter polskiej recepcji autora *Ojca*. To właśnie w Przybyszewskim upatruje jednego z głównych winowajców fałszywej czy też niepełnej recepcji Strindberga, który od początku lat 90. przez wiele następnych był postrzegany w Polsce jedynie jako naturalista (autor *Ojca* i *Panny Julii*) oraz pionier dekadenckiego modernizmu. Lansując przede wszystkim Olę Hanssona, Gustava Viegelanda oraz Edwarda Muncha, ograniczając natomiast swoje sądy o Strindbergu niemal wyłącznie do plotek na temat jego stanu umysłowego, Przybyszewski, zdaniem Uggli, jako pionier sztuki modernistycznej w Polsce tak naprawdę nie zrobił nic, by spopularyzować twórczość swojego szwedzkiego *pendant*. Przemilczał zasługi Strindberga, chociaż jego wpływ na samego Przybyszewkiego (szczególnie w pracach dotyczących teorii dramatu i teatru) i polski modernizm był ogromny.

Większy udział w rozbudzeniu zainteresowania i w propagowaniu dramatów Strindberga Uggla przypisuje teatrom, choć, jego zdaniem, również i teatr popełnił grzech w kształtowaniu wizerunku szwedzkiego pisarza, kładąc nacisk przede wszystkim na cechy patologiczne tworzonych przez niego postaci, a samego autora przedstawiając jako mizogina. Dodatkowo w związku z analizą postaci kobiecych ponownie nastąpił zwrot ku biografii Strindberga, a interpretacja jego (chyba jednak rzekomego) antyfeminizmu nadal przebiegała przez pryzmat obłędu autora. Na takim wizerunku dramatopisarza zaważył także modernistyczny styl gry aktorskiej najważniejszych interpretatorów postaci Strindberga: Karo-

la Adwentowicza oraz Stanisławy Wysockiej. Okres międzywojenny, mimo że repertuar powiększył się o *Taniec śmierci* i *Pelikana*, właśnie za sprawą tych samych interpretatorów, nie będących w stanie uwolnić się od swych scenicznych przyzwyczajeń, przyniósł jedynie utrwalenie dotychczasowego spojrzenia na dramaturgię szwedzkiego pisarza, który, zdaniem Uggli, na wiele lat pozostał w polskim teatrze „najwybitniejszym dekadentem Europy" i „ekstremalnym modernistą". Dopiero prapremiera polska dramatu symbolicznego *Adwent* w 1918 roku oraz nowa interpretacja sztuki *Zbrodnia a zbrodnia* w 1922, jak również wystawienie przez Witkacego w 1926 roku *Sonaty widm* po raz pierwszy pozwoliły na spotkanie ze Strindbergiem mistykiem, wizjonerem i symbolistą. Nastąpił przełom w jego recepcji. Na krótko jednak. W pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej wskutek radykalnej zmiany w życiu kulturalnym kraju, wobec propagowanego wówczas sloganu „kultury dla mas", sztuki podlegającej centralnemu planowaniu i społecznej kontroli Strindberg znowu nie mógł znaleźć sobie należnego mu miejsca w teatrze polskim. Jego twórczość, uboga niewątpliwie pod względem ideologicznym, całkowicie obca socjalistycznemu systemowi i upowszechnianemu przezeń modelowi człowieka, została nie tylko odrzucona, ale wręcz uznana za szkodliwą i propagującą niezdrowe treści. Krytyka literacka wprawdzie nie zapomniała zupełnie o szwedzkim dramaturgu – tym bardziej, że na okres powojenny przypadła setna rocznica urodzin autora – jednak należny mu szacunek próbowano przywrócić w tendencyjny sposób, dokonując reinterpretacji jego dramatów na socjalistyczną modłę.

Początek właściwej i pełnej recepcji Strindberga Uggla dostrzega dopiero w roku 1955, kiedy nastąpiła liberalizacja życia kulturalnego w Polsce. W pierwszym etapie (1955-1961) próbowano eksponować odnalezioną w dramatach Strindberga aktualną problematykę moralną, przybliżyć jego dramaturgię do współczesności, rezygnując z patologii i krytyki mieszczaństwa na rzecz uniwersalnego przedstawienia bezradności człowieka wobec silniejszego wroga (*Ojciec*), zmierzyć się z zaniedbanymi dotąd dramatami historycznymi (*Eryk XIV*), wyłowić polityczne aspekty jego utworów, umożliwiające ich otwarcie polskim kluczem.

Uggla nie bez racji zwraca uwagę, że poważną przeszkodą w rozwoju badań nad twórczością Strindberga był brak przekładów aż do czasu, kiedy systematyczną działalność przekładową ze szwedzkiego, a nie – jak to dotąd bywało – z niemieckiego, rozpoczął Zygmunt Łanowski. Stąd tak naprawdę przełomem w recepcji Strindberga stały się lata 1962-1964, kiedy to ukazały się świetne tłumaczenia wielu jego dramatów: *Mistrza Olofa*, *Eryka XIV*, *Ojca*, *Panny Julii*, *Tańca śmierci*, *Pelikana*, *Burzy*, w końcu *Do Damaszku*, *Gry snów* i *Sonaty widm*. Wówczas zaczęto bowiem dostrzegać nowoczesne i aktualne cechy dramaturgii szwedzkiego pisarza tak pod względem tematyki, jak i formy teatralnej. Posypały się również publikacje szwedzkich teatrologów: M. Lamma i G. Brandella, jak również polskie teksty, m.in. W. Natansona, A. Wirtha. L. Eustachewicza, dzięki którym wizerunek „chorego umysłowo dekadenta" uległ w końcu znacznemu osłabieniu. Uggla wskazuje, że to ożywienie stało się główną przyczyną przerwania złej passy Strindberga

w Polsce. Dzięki nowym tłumaczeniom i nowym pracom na temat jego twórczości zaczęto dostrzegać niewiarygodną wielowymiarowość i głębię jego pisarstwa, przez lata ukrytą pod „modernistycznym sztafażem".

Uwolnienie wizerunku Strindberga od cech typowo modernistycznych i wyłowienie uniwersalnych cech jego dramaturgii zbiegło się, zdaniem autora, z nowymi potrzebami polskiej publiczności teatralnej. W publiczności, zmęczonej optymistycznymi wizjami snutymi przez socrealizm, zrodziła się tęsknota za repertuarem o pesymistycznej wymowie. Pierwszym krokiem było zainteresowanie teatrem absurdu – Beckettem, Ionesco, Dürrenmattem oraz dramatami egzystencjalnymi spod znaku Sartre'a czy Camusa. Bardzo ciekawe jest spostrzeżenie Uggli, że to właśnie ten kontekst pozwolił nie tylko ocalić od zapomnienia pesymistyczną dramaturgię Strindberga, ale i ją otworzyć. Warto przy okazji nadmienić, że nota znajdująca się na stronie tytułowej książki fałszywie interpretuje tezę autora, kiedy mowa jest o tym, że „autor przedstawia dzieje tej recepcji [...], pokazując, jak formuła nowoczesnego teatru szwedzkiego przygotowała polską publiczność do przyjęcia po latach takich autorów, jak O'Neill, Albee, Pinter czy Ionesco". Zdaniem Uggli, wektor wpływów skierowany był w przeciwnym kierunku – to zainteresowanie dramatem absurdu i sztuką egzystencjalną w latach 60. pozwoliło na odkrycie wielkości Strindberga. Jako powód nagminnego zestawiania w latach 60. dramatów Strindberga z dramatami współczesnymi Uggla podaje podobieństwo stosowanej przez Strindberga metody, polegającej na rezygnacji z realistycznego opisu i ukazywaniu wnętrza postaci za pomocą fragmentarycznych, a jednocześnie dogłębnych studiów ludzkiej psychiki. Interesujące jest spostrzeżenie autora, że odkrycie Strindberga poczynione przez pryzmat utworów Sartre'a czy Albee'go spowodowało przewartościowanie dramaturgii tak Strindberga, jak i egzystencjalistów. Wkrótce bowiem to sztuki tych ostatnich zaczęto nazywać miernymi imitacjami dramatów szwedzkiego pisarza.

Wizerunek Strindberga jako pisarza niezwykle aktualnego dodatkowo wzmocniło, zdaniem autora, włączenie do analizy jego dramatów ówczesnych badań psychologicznych i socjologicznych, dzięki którym nowe inscenizacje eksponowały wreszcie wymiar uniwersalny utworów, tzn. problematykę strachu, agresji, współżycia, władzy czy samounicestwienia. Uggla zauważa, że nowy obraz Strindberga pozwolił w końcu na reinterpretację tak ograny już w Polsce dramatów naturalistycznych autora, w których skupiono się teraz na subiektywnych przeżyciach jednostki, roli podświadomości w zachowaniach człowieka, traktując je bądź jako studium samotnego człowieka (*Ojciec*) bądź jako studium psychologii głębi (*Panna Julia*).

Ostatni rozdział, zatytułowany *Znaczenie Strindberga dla renesansu Przybyszewskiego*, wnosi trafne i interesujące spostrzeżenia, jest sprawnym zamknięciem książki. Rozpoczynając swoją pracę od roli, jaką w recepcji Strindberga odegrał świętujący sukcesy w okresie Młodej Polski Przybyszewski, Uggla zamyka ją odwróceniem perspektywy – mówi bowiem o znaczeniu, jakie miał ożywiony w latach 60. „szwedzki Szekspir" dla renesansu pogrzebanego już wówczas „genialne-

go Polaka". Przypomina o wydaniu książki S. Helsztyńskiego *Przybyszewski*, autobiografii Przybyszewskiego *Moi współcześni*, artykule Z. Grenia *Strindberg i my*, walce R. Taborskiego o przywrócenie Przybyszewskiemu należnego mu miejsca w literaturze, której owocem stał się w 1966 roku *Wybór pism*. Przypomina też o próbach wystawienia *Sniegu* i *Ślubów*. To wszystko jednak, wbrew temu co sądzi autor, trudno nazwać renesansem polskiego modernisty. Uwagi Uggli uświadamiają, że tak naprawdę w teatrze do dziś nikt nie odważył się na podobną konfrontację z Przybyszewskim, jaka miała miejsce w przypadku Strindberga.

Tak oto prezentuje się pełna źródłowa monografia recepcji Augusta Strindberga w Polsce obejmująca lata 1890-1970. Książka, której głównym celem było ukazanie zmian zachodzących w polskim spojrzeniu na szwedzkiego dramatopisarza na podstawie skrupulatnej analizy przedstawień i ich recenzji, jak również rozmów przeprowadzonych przez Andrzeja Ugglę z tłumaczami, reżyserami, aktorami, krytykami literackimi i teatralnymi. I ten cel niewątpliwie został osiągnięty. Przyjęty przez Ugglę porządek chronologiczny pozwolił mu na odkrycie pewnych prawidłowości w zmianie wizerunku autora *Ojca*, a także na zaprezentowanie jego recepcji jako płynnie rozwijającej się od znaku minus do plus. Uggla pokazał bowiem ewolucję w spojrzeniu na dramaturgię Strindberga, wychodząc od tradycyjnego rozumienia dramatopisarza jako wroga kobiet, a konkludując tezą o przełamaniu tego wizerunku, co, zdaniem autora, otworzyło możliwość współczesnemu spojrzeniu na twórczość szwedzkiego dramatopisarza.

Jednakże przekonanie o słuszności wyboru takiej perspektywy, a zarazem kurczowe trzymanie się obranej strategii prowadzi, w moim przekonaniu, do pewnego zakłamania. Rodzi opór, wywołuje sprzeciw. Przede wszystkim przez obciążenie bardzo pejoratywnym znaczeniem terminu modernizm. Termin ten, z jasnych względów, przewija się tu wielokrotnie, lecz zawsze jako obelga, wyzwisko, inwektywa. Położenie nacisku na problem izolacji i braku wolności jednostki to dla Uggli sensy współczesne, obce modernizmowi. Modernistyczny język, modernistyczny styl gry aktorskiej, modernistyczne wątki natomiast to zdecydowanie negatywne elementy, których przezwyciężenie pozwoliło dopiero na odkrycie uniwersalnych wartości dzieła Strindberga. Z książki tej wylania się wyraźna niechęć jej autora do epoki, która przecież zrodziła przedmiot jego badań. Niechęć, która powoduje, że „modernizm" staje się trochę workiem na śmieci: ostatecznie lądują w nim nawet problemy spadkowe z *Tańca śmierci*, które autor nazywa wątkiem modernistycznym. Myślę, że o wiele trafniejszym posunięciem byłoby mówienie o otwieraniu dramatów Strindberga, o odkrywaniu przez teatr modernizmu niż o jego szczęśliwym znoszeniu, oczyszczaniu z niego i zastępowaniu go aktualną perspektywą. Fakt, że da się uwspółcześnić teksty Strindberga świadczy bowiem o tym, że to w samych dramatach tkwią uniwersalne motywy, a tym samym całe bogactwo problematyki współczesnej.

Po odrzuceniu może nazbyt osobistej perspektywy w ocenie książki Andrzeja Uggli nadszedł jednak czas na zadanie podstawowych pytań: czy praca ta nadal ma charakter odkrywczy i czy włączenie jej dziś w obieg kulturowy może przynieść ja-

kieś korzyści współczesnym badaczom teatru i dramatu. W obu przypadkach odpowiedź wydaje się być negatywna.

Po pierwsze od szwedzkiego wydania książki Andrzeja Uggli minęło już ponad dwadzieścia lat. Kiedy autor rozpoczynał swoje badania recepcyjne, nie było jeszcze prawie żadnych materiałów na temat recepcji Strindberga w Polsce. Od tego czasu jednak ta luka została wypełniona nie tylko szeregiem artykułów, lecz przede wszystkim rzetelnymi dziełami Mariana Lewki: *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918.* (1996) oraz *Studia o Strindbergu* (1999). Po drugie – i to stanowi o wiele istotniejszy problem tej pracy – książka Uggli, co zresztą podkreśla sam autor, skierowana jest przede wszystkim do czytelnika szwedzkiego. I dla niego być może nadal aktualna i potrzebna. W swojej pracy Andrzej Uggla spróbował bowiem nie tylko ukazać charakter i ewolucję recepcji Strindberga w Polsce, do jakiej doszło na przestrzeni 80 lat, miejsca i roli tego pisarza w teatrze polskim, lecz również przybliżyć obraz polskiego teatru, zarysować przeobrażenia polskiej sceny, włączając w to przemiany zachodzące w życiu społeczno-politycznym. Książka zatem stała się ważnym krokiem w propagowaniu tak słabo znanej na Zachodzie kultury polskiej. I z tego względu niewątpliwie zasługuje na szczególną uwagę.

Czytelnik polski nie może jednak nieustannie włączać do lektury tej pracy perspektywy czytelnika szwedzkiego. A rezygnacja z tego powoduje, że zaczyna napotykać w niej na zbyt wiele oczywistości, które dodatkowo potraktowane są tu dość ogólnikowo i pobieżnie. Takie wrażenie wywołuje m.in. przedstawienie sylwetki Przybyszewskigo i jego zainteresowania literaturą i sztuką skandynawską, wiele faktów dotyczących życia literackiego i teatralnego w Polsce oraz udziału w nim „smutnego Szatana", dalej relacja z przyjaźni Strindberga i Przybyszewskiego, ich spotkań w słynnej berlińskiej winiarni „Pod Czarnym Prosiakiem", wzrastającej niechęci związanej z osobą Dagny Juel. Problematyczny okazuje się rozdział trzeci *Strindberg w pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej*, w którym Uggla zarysowując tło polityczne, przybliża cele i zadania stawiane sztuce polskiej w okresie socrealizmu. Te rozpoznania ciekawe i nieznane mogą być znowu jedynie dla czytelnika szwedzkiego. Najwięcej jednak wątpliwości budzi rozdział siódmy, zatytułowany *Witkiewicz i Strindberg – dwa etapy świadomości*, który stanowi najsłabszą część pracy Uggli. Streszczona w kilku zdaniach filozofia Witkacego, jak i zarysowane na sześciu stronach jego związki z modernizmem polskim oraz podobieństwa między twórczością obu autorów (dziś, dodajmy, dodatkowo obciążone pracą Lecha Sokola *Witkacy i Strindberg*) i patronujące tym uwagom już dość wytarte motto z *Matki* („Cóż jest genialniejszego jak *Sonata widm* Strindberga") to fragmenty, które kwalifikowałyby się raczej do usunięcia. Przynajmniej w polskim wydaniu.

We wstępie do wydania polskiego autor sam wprawdzie przyznaje, że zrezygnował w nim z „kilku informacji nazbyt oczywistych z polskiej perspektywy, a dodał parę nowych, przydatnych ze względu na szwedzki kontekst kulturowy". Szkoda tylko, że te informacje przybrały postać dołączonych na końcu książki biogramów

najważniejszych osobistości szwedzkiego życia kulturalnego, a nie zamieniły się w dodatkowy(-e) rozdział(y), które z pewnością odsłoniłyby przed polskim czytelnikiem nowe fakty, a tym samym stałyby się bodźcem do dalszych poszukiwań. Interesujące, aczkolwiek również pozostawiające uczucie niedosytu, są przedstawione tu materiały i dokumenty szwedzkie po raz pierwszy udostępnione czytelnikowi polskiemu, jak fragmenty korespondencji Strindberga, czy książek A. Paula, E. Vendelfelta czy B. Lidforssa. W zakończeniu autor przyznaje, że celem jego studiów była próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego „polski wizerunek Strindberga jest inny niż tradycyjny szwedzki". My jednak nie dowiadujemy się, jaki jest ów „tradycyjny szwedzki". A szkoda. Szkoda, że do polskiego wydania autor nie włączył owych tradycyjnych, jak je sam nazywa, „autorytarnych" badań strindbergologicznych, że nie zderzył dwóch perspektyw, dwóch różnych punktów widzenia. Że na przykład naświetlając kryzys *inferno*, zrobił to z perspektywy Przybyszewskiego, a nie pokazał wciąż żywych interpretacji dokonywanych przez szwedzkich teatrologów i literaturoznawców.

Nadanie pracy charakteru bardziej komparatystycznego z pewnością pozwoliłoby współczesnym polskim badaczom dołożyć starań do kontynuowania dynamicznego procesu rozwojowego recepcji Strindberga. A tak ta niewątpliwie ważna książka powędruje dziś w Polsce już tylko na półkę. W większym stopniu funkcjonować będzie jako ostrzeżenie przed brakiem czujności na to, co powstaje za granicą oraz jako impuls do uświadomienia sobie konieczności obserwacji rozwoju badań literackich poza krajem niż jako ważny bodziec dla poszukiwań współczesnych polskich badaczy zajmujących się problematyką dramaturgii Strindberga czy Przybyszewskiego. Praca ta jest zatem przede wszystkim potwierdzeniem słuszności inicjatywy podjętej przez Fundację, jak i spostrzeżenia samego autora na temat związku między spóźnionymi przekładami utworów a ich recepcją. Odnosi się ono bowiem w równym stopniu do dramatów Augusta Strindberga, jak i książki Andrzeja Uggli.

Dorota SAJEWSKA

Awangarda seksualna

Homofobia ma różne oblicza. Manifestuje się w realnej przemocy i nienawiści, ale i przybiera nobliwe, oficjalne formy, wylania się pod postacią prawa, kulturalnego obyczaju lub naukowej obiektywności. W twórczości artystycznej może pojawiać się jako negacja lub przemilczenie, jako deprecjonowanie lub nawoływanie do cenzury. Homofobia jest jednak przede wszystkim pewną stałą obecnością społeczną i kulturową. Jak zatem sobie z nią radzić? Jak ją wykorzystać przeciwko niej samej, jak jej represje przekształcić w kreacje? Poszukiwanie odpowiedzi na te dylematy doprowadziło mnie do sztuki i lekcji, jaką nam daje jej historia. Książka, która mnie ostatnio zainspirowała stawia te problemy na ostrzu noża, prowokacyjnie i ambiwalentnie.

Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art, czyli *Przedstawienia wyjęte spod prawa. Cenzura i homoseksualizm w sztuce amerykańskiej XX wieku*, taki tytuł nosi wydana w 2002 roku przez Oxford University Press, książka amerykańskiego historyka sztuki Richarda Meyera. Historia sztuki amerykańskiej, którą napisał Meyer, jest historią homoseksualnych artystów, którzy odnieśli sukces i którzy należą już do kanonu amerykańskiej kultury. Natomiast cenzura i homofobiczny zakaz są traktowane przez autora jako siły kreatywne, inspirujące artystów, pobudzające ich do wyszukanych strategii wizualnych i wystawienniczych.

Meyer skupia się na karierach i wybranych dziełach takich twórców, jak Paul Cadmus, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Holly Hughes oraz grupy Gran Fury związanej z aktywizmem wobec AIDS. Wszyscy oni mają już swoje miejsce zarówno w historii sztuki, jak i historii homoseksualizmu. Książka Meyera nie odkrywa zatem nieznanych postaci, ofiar cenzury, lecz analizuje dzieła tych, którzy potrafili wykorzystać represję i przetworzyć ją w artystyczny sukces. Ponadto analiza Meyera pokazuje, w jaki sposób zmaganie się z zakazem seksualnej ekspresji jest zapisane w strukturze dzieł. Autor nie dekoduje zatem homosek-

sualizmu z ukrytych kryptogramów, gdyż znajduje się on na powierzchni twórczości wymienionych artystów, ale odsłania siłę jego obecności pomimo cenzuralnych nacisków i panującej w otaczającej kulturze homofobii. Jest to zatem historia nie tylko zwycięzców, ale i historia indywidualnej odwagi jednostki w obliczu systemu. Z tego też powodu *Outlaw Representation* to książka do pewnego stopnia triumfalna, opowiadająca historię sławy trwającej więcej niż Warholowskie piętnaście minut, nie tylko pomimo, ale właśnie dzięki cenzurze i homoseksualizmowi.

Efektownym przykładem ilustrującym przyjętą przez Richarda Meyera perspektywę jest fotografia Weegee *The Gay Deceiver* 1939, analizowana we wstępie do książki. Weegee, czyli Arthur Fellig, autor sławnego albumu fotograficznego *Naked City* (1945) dokumentował nocne życie miasta skupiając się na jego mrocznych i kryminalnych stronach. Znana jest jego seria ukazująca mężczyzn w momencie aresztowania przez policję lub wyprowadzanych z radiowozów, którzy zaskoczeni przez fotografa rozpaczliwie ukrywają twarz. Natomiast na pochodzącej z tej serii fotografii zatytułowanej *The Gay Deceiver*, wyprowadzany z radiowozu transwestyta (*drag queen*) wykorzystuje fakt bycia fotografowanym jako szansę na autoprezentację i mały spektakl, uśmiecha się i unosi sukienkę. Nie ukrywa się więc, ale specjalnie odsłania w momencie aresztowania przez policję! Kontrast jego zachowania w porównaniu z innymi aresztowanymi jest zabawny, szokujący i symboliczny.

Richard Meyer poprzez ekspozycję tego zdjęcia wprowadza czytelnika w historię fotografii dokumentującej działania policji a równocześnie w historię amerykańskiej obyczajowości, gdy w Nowym Jorku 1939 roku rozpoczęto masowe aresztowania w klubach dla transwestytów. Stylistyka *drag queen* stanowi natomiast rodzaj subkultury w obrębie kultury homoseksualnej. Autor wychodzi więc od powiązania homoseksualizmu z kontekstem kryminalnym, z zakazanym zachowaniem, a więc i zakazanymi wyobrażeniami. Jest to dla jego książki powiązanie kluczowe, gdyż wszyscy analizowani artyści spotkali się z prawnymi restrykcjami ze względu na podjęcie homoerotycznego tematu, a część z nich tworzyła w okresie, gdy homoseksualizm wciąż był uważany za chorobę i przestępstwo.

Drag queen z fotografii Weegee stał się artystą *performance*, przerwano mu występ w klubie, kontynuuje go więc korzystając z efemerycznej sceny, jaką zapewnia przypadkowy aparat fotograficzny. Performuje z radością swą „perwersję i przestępstwo". W tym momencie historia cenzury i homoseksualizmu napisana przez Meyera nabiera problematycznego, a przez to i oryginalnego charakteru. Nie jest to bowiem interpretacja napisana z perspektywy postępu i liberalizacji podejścia do homoseksualizmu, pokazująca, iż homoseksualnym artystom w Stanach Zjednoczonych w XX wieku było stopniowo coraz łatwiej wyrażać siebie, odrzucać stygmatyzację i odnosić sukces. Analizowani przez Meyera artyści wcale nie tworzyli wyłącznie afirmatywnej wizji homoseksualnej tożsamości, godności i równości. Przeciwnie, posługiwali się oni głównie gotowym kulturowym repertuarem degradujących wyobrażeń homoseksualizmu. Ich artystyczna interwencja miała jednak charakter krytyczny, gdyż całą tę negatywność potrafili przekształcić na sce-

nie swojej sztuki, zawsze w obliczu zagrożenia. Dokładnie tak, jak aresztowany Gay Deceiver wychodzący z radiowozu na fotografii Weegee. Nie ma tu idei postępu i podkreślenia współczesnej wolności homoseksualnej twórczości. Aresztowania transwestytów i cenzura wobec satyryczno-erotycznych scen z marynarzami malowanych przez Paula Cadmusa w latach 30. znajduje kontynuację w cenzurowaniu przez władze miejskie plakatów edukacyjnych na temat AIDS tworzonych przez kolektyw *Gran Fury* i w sprawach sądowych toczonych w latach 90. przez Davida Wojnarowicza i Holly Hughes wobec homofobicznej polityki National Endowment for the Arts (Narodowa Fundacja Popierania Sztuki) i American Family Association.

Oficjalna nowoczesna kultura amerykańska jawi się w książce Meyera jako siła konserwatywna i fundamentalistyczna, cenzurująca. Autor prezentuje nam wybranych homoseksualnych artystów jako tych, którzy potrafili umiejętnie ominąć oraz i wykorzystać jej represyjne i seksofobiczne mechanizmy i wyobrażenia, skonfrontować je z ich własną siłą negacji. Paradoks polega jednak na tym, iż wewnętrzną częścią kultury amerykańskiej jest również twórczość gejowska i lesbijska, od lat 70. potężny ruch społeczny związany z seksualnym, a szczególne homoseksualnym wyzwoleniem. Sam Meyer w rozdziale o Robercie Mapplethorpie dokładnie dokumentuje historię i wizualność *gay liberation movement*.

Pojawia się więc opozycyjny model kultury jako interakcji pomiędzy instytucjami seksualnej represji i silami artystycznej i politycznej homoseksualnej ekspresji, będącymi w awangardzie. Na fotografii Weegee jest to kontrast między policyjnym radiowozem i tańczącym w nim *drag queen*. Dopiero te dwa komponenty tworzą kulturę amerykańską XX wieku, decydując o jej dynamizmie i czyniąc ją wewnętrznie sprzeczną, jednocześnie fundamentalistyczną i radykalnie eksperymentalną, przynajmniej w obszarze seksualności. Konstrukcja książki Meyera wyjaśnia, dlaczego taka właśnie dualistyczna wizja wydaje się wyłaniać z jego tekstu – otóż poza rozdziałem o Cadmusie i Warholu, autor większość uwagi poświęca artystom uczestniczącym w tzw. *Cultural Wars*, czyli wojnach o kulturę, które toczyły się przed amerykańskimi sądami i kongresem w latach 80. i 90. Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Holly Hughes, uwikłani byli w spory wokół rządowej agencji sponsorującej sztukę, National Endowment for the Arts[1], dotyczące granic wolności ekspresji artystycznej. Jak w każdej wojnie i jak na sali sądowej, mamy dwie strony, w tym przypadku byli to oskarżyciele nadmiaru ekspresji i obrońcy wolności ekspresji. Po jednej stronie mamy zatem Roberta Mapplethorpe i pokazujące jego homoseksualną sztukę muzea, po drugiej republikańskich senatorów Jessie Helmsa i Alfonse'a D'Amato. Naprzeciwko księdza Donalda Wildmona z American Family Association znajduje się atakowany przez niego artysta David Wojnarowicz związany z aktywizmem wobec AIDS. Richard Meyer szczegółowo

[1] National Endowment for the Arts to amerykańska państwowa agencja sponsorowania sztuki założona w 1965 roku. W 1989 roku Kongres zabronił jej fundować sztukę obsceniczną, było to pierwsze ograniczenie w historii tej agencji, nałożone z inicjatywy senatora Jessie Helmsa.

dokumentuje walki toczone przez aktorów tej kontrowersyjnej amerykańskiej sagi, na której temat kilka lat temu nakręcono już nawet popularny serial telewizyjny zatytułowany *Dirty Pictures*. Dualizm wydaje się nieunikniony, gdy pisze się zarówno o cenzurze jak i o homoseksualizmie, zawsze mamy bowiem dwie strony: cenzurowanego i cenzurującego. Sam Meyer nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości co do swojej pozycji, opowiada się bowiem po stronie zarówno cenzurowanego, jak i homoseksualizmu. Pomimo to jego książka nie jest jednak ani prostą historią wyzwalania się homoseksualnej sztuki, ani czarno-białym obrazem kultury amerykańskiej. Autor zakłóca stereotypy, odmienia tę kulturę, podobnie jak czynili to analizowani przez niego artyści, pokazując jak zwodnicze i perwersyjne w swych strategiach są obie strony przedzielone granicą wyznaczaną przez słowo „cenzura".

Richard Meyer argumentuje, iż, paradoksalnie, to właśnie degradujące, a nie pozytywne wyobrażenia homoseksualizmu stały się źródłem inspiracji dla interpretowanych przez niego prac. Negatywne i stereotypowe modele homoseksualizmu jako przestępstwa, choroby, grzechu lub zboczenia stały się częścią języka wizualnego wywrotowych artystów. Na przykład, w sławnym skonfiskowanym przez władze amerykańskiej marynarki wojennej obrazie *The Fleet's In!* (1934), Paul Cadmus przedstawiał stereotypowe i satyryczne typy homoseksualnych mężczyzn flirtujących z marynarzami. Robert Mapplethorpe stawiał opór cenzurze homoseksualnej erotyki poprzez własną nasiloną estetyzację gejowskiej pornografii, a w sławnym *Portfolio X* portretował nie grzecznych chłopców, ale mężczyzn uprawiających sadomasochistyczny seks, nie uciekał więc od stereotypowej seksualizacji, ale ją eskalował. Mural *Thirteen Most Wanted Men* Andy Warhola to przykład sztuki publicznej gwiazdy pop artu, wykonany w 1964 roku na ścianie pawilonu stanu Nowy Jork z okazji wystawy światowej organizowanej w Nowym Jorku. Przedstawienie to składało się ze zwykłych policyjnych fotografii poszukiwanych przestępców, wydrukowanych, powiększonych i zestawionych w taki sposób, iż mężczyźni ci patrzyli na siebie, stając się nie tylko dla odbiorców, ale i dla siebie nawzajem najbardziej poszukiwanymi mężczyznami. Byli to kryminaliści, którzy przez swój status kryminalizowali homoerotyczne spojrzenie. Praca ta została 48 godzin po umieszczeniu zamalowana srebrną aluminiową farbą na życzenie organizatorów *World's Fair*. Lesbijska artystka Holly Hughes w swoim performance *Preaching to the Perverted* z 1999 roku, którego analizą Meyer kończy studium, dokumentowała wprowadzenie przez Kongres amerykański zakazu finansowania przez National Endowment for the Arts „nieprzyzwoitej sztuki", co doprowadziło do ocenzurowania jej własnej twórczości. W ramach tej politycznej akcji performerki pojawiło się również odtworzenie wszystkich wyzwisk, jakie spotkały homoseksualnych artystów w czasie trwających od dziesięciu lat wojen o kulturę.

Podane przykłady pokazują, iż wymienieni artyści posługiwali się komicznymi, degradującymi, obraźliwymi, perwersyjnymi, kryminalnymi wyobrażeniami homoseksualizmu, a jednak mimo to oficjalna kultura operująca takimi stereotypami, odrzuciła ich sztukę! Meyer precyzyjnie analizuje każde dzieło dotknięte cen-

zurą, skupiając się na tym, jak jej mechanizmy zostały wpisane w strukturę postawionych poza prawem przedstawień. Akcentuje przede wszystkim to, co się zdarzyło w samych dziełach sztuki z homofobicznymi stereotypami, iż przekształciły się one w artystyczną i polityczną wywrotową kontrnarrację. Wykorzystanie negatywnych przekonań na temat homoseksualizmu nie oznaczało bowiem zgody na nie! Artystyczne odegranie własnego postawionego poza prawem i normą statusu, przeniesienie go w zupełnie inny kontekst przedstawienia, posłużyło bowiem sproblematyzowaniu i otwarciu kwestii homoseksualizmu. Jednym słowem, artyści reagowali na represję i tłumienie, odtwarzając je we własnym języku obrazowym, dokumentując je i jednocześnie wykonując krok w nowym kierunku.

Taka perspektywa nie zakłada, iż np. Andy Warhol postrzegał homoseksualizm jako akt przestępczy, a Robert Mapplethorpe jako pornografię. Oni po prostu subwersywnie przywłaszczyli postawiony poza prawem i nienormatywny status homoseksualizmu oraz nadali mu formę wizualną. Przepracowali fobiczną konstrukcję homoseksualizmu i rozmontowali ją w przestrzeni własnej sztuki.

Dlatego postawione poza prawem przedstawienia analizowane przez Meyera mają w siebie wpisaną zarówno normę, jak i jej negację. Przecież Andy Warhol tylko wystawił legalne policyjne fotografie przestępców, służące ich schwytaniu, działał zgodnie z linią prawa. Jednak specyficzny kontekst ekspozycji i zestawienia podważył ich normatywny sens, odsłaniając stłumione seksualne i kultowe aspekty przemocy i męskości. Nagle w przestrzeni optymistycznej ideologii wystawy światowej i jej oficjalnej wersji kultury wyłoniło się coś radykalnie niebezpiecznego i prawdziwego, dotykającego samego rdzenia amerykańskiej masowej rozrywki. Natomiast w kontekście trwającego w Nowym Jorku policyjnego oczyszczania i zamykania gejowskich klubów w ramach przygotowań do *World's Fair* Warhol wystawił w samym centrum na pawilonie Nowego Jorku coś potencjalnie homoerotycznego i zestawionego z narzędzi policyjnej kodyfikacji.

Richard Meyer w swych interpretacjach kierował się również określoną wizją cenzury i homoseksualizmu. W *Outlaw Representation* cenzura jest automatycznie połączona z autocenzurą, w związku z przenikaniem się sfery publicznej i prywatnej, instytucji i jednostki. Cenzura jest czymś narzuconym na Ja, a zarazem wynikającym z jego wnętrza. Jest to szczególnie konstytutywne dla homoseksualnej tożsamości kobiet i mężczyzn, gdyż są oni wciąż poddawani psychicznym i społecznym zakazom związanym z homoseksualizmem. Kontrolowanie sztuki homoseksualnej demonstruje ten mechanizm w sferze ekspresji tożsamości. Dlatego Meyer patrzy na cenzurowanie z perspektywy podmiotowości twórcy i jego dzieła, wewnętrznego zmagania się z presją heteronormatywności i przepracowywania jej. Dlatego przez nowe interpretacje Meyera przenika tradycyjny historyk sztuki i humanista. W centrum jego zainteresowania znajdują się bowiem jednostki, artyści i to w dodatku głównie mężczyźni, „gwiazdy" amerykańskiej sztuki nowoczesnej[2]. To wokół ich

2/ Meyer wyjaśnia pominięcie lesbijskiej twórczości tym, że jej historia jest zupełnie odmienna od historii mężczyzn i wymaga osobnej książki i innego aparatu analitycznego. Jest to przekonujący argument, prawda jest jednak również taka, iż nie

sztuki zorganizowana jest książka i starannie odtwarzane są konteksty seksualne i wizualne poszczególnych okresów historycznych. Ostatecznie w tej książce to nie cenzura i homoseksualizm „produkują", ale wolni ludzie umieszczeni pomiędzy nimi. To oni negocjują ekspresję pomiędzy przestrzenią wolności i zakazu, a co najważniejsze świadomie przekraczają normę. Warhol wiedział, iż umieszczając na pawilonie stanu Nowy Jork *Trzynastu najbardziej poszukiwanych mężczyzn* spotka się z negatywną reakcją organizatorów wystawy światowej, a jednak powiedział „nie dbam o to, chcę to zrobić".

Krytykę interpretacji Meyera można zacząć od pytania o artystów, których jednak cenzura zniszczyła, którzy nie należą do kanonu zwycięzców. Takich postaci w *Outlaw Representation* brakuje i w tym właśnie sensie mamy co prawda oryginalną i przenikliwą interpretację kanonu, ale brak w niej nowych twórców i dziel, zrepresjonowanych ze względu na seksualny nonkonformizm. Meyer dokonał dokumentacji szerokiego pola kultury wizualnej, ale nie odnalazł mężczyzny lub kobiety, których twórczość jest nieznana albo jeszcze nieprzemyślana z punktu widzenia homoseksualności. Czy możemy wyciągnąć wniosek, iż nikogo takiego już nie ma i że dla wszystkich cenzura była pewnego rodzaju inspiracją, a nie gilotyną? Takie pytania można też postawić z wnętrza argumentów Meyera i kluczowej dla niego fotografii Weegee. Wiemy, że sfotografowany przebrany za kobietę mężczyzna został aresztowany, a policyjny aparat fotograficzny jest kamerą filmującą jego występ, gdy stoi w drzwiach radiowozu niczym na schodach kabaretu. Spotykają się tu, charakterystyczne dla podejścia Meyera, uwięzienie i kreatywność, granice i działanie w ich obrębie, regulacja i jej przekształcenie, ale ten człowiek został przecież aresztowany i zniknął... Fotografia pozostała jako model dla interpretacji i jako autorski muzealny obiekt, jedynie tytułowy *Gay Deceiver* pozostał anonimowy. Pojawia się metaforyczne pytanie, ilu takich anonimowych rebeliantów było w ciągu minionych stu lat w samych tylko Stanach Zjednoczonych. Dzisiaj dla nas bohater fotografii Weegee byłby przecież artystą *performance*. Refleksja o nim powinna zawsze przypominać o niebezpieczeństwach wynikających z homofobicznych represji.

Nie można zarzucić Meyerowi, że jest pobłażliwy dla cenzorów, wydaje się jednak, iż kreatywną wartość cenzury i represji trochę przecenia. To prawda, że może być ona inspirująca i jego analizy dobrze to pokazują, ale bywa także niszcząca. Trudno dostrzec coś pozytywnego w powstrzymywaniu wizualnej informacji na temat bezpiecznego seksu w czasie epidemii AIDS, a to właśnie robiły przez większość lat 80. edukacyjne organizacje w Stanach Zjednoczonych, które zresztą Meyer przywołuje przy okazji analizy kolektywu artystów *Gran Fury*. Przede wszystkim jednak działalność National Endowment for the Arts została przecież

byłaby to już gotowa historia slaw, ale tworzenie historii sztuki zupełnie od nowa. Zapewne okazałoby się także, że sekrety, cenzura i represje już nie są takie współkreujące i również niszczące, tworzące niewidzialność a nie nowy rodzaj widzialności. Na temat historii sztuki lesbijskiej od lat siedemdziesiątych patrz: H. Hammond, *Lesbian Art in America: A Contemporary History*, Rizzoli, New York, 2000.

ostatecznie w drugiej połowie lat 90. radykalnie ograniczona, na skutek trwających przez prawie dekadę prawnych interwencji konserwatywnych polityków. Skończyły się granty dla indywidualnych artystów, a agencja nie może fundować wystaw dotykających wolnomyślicielskich seksualnych i religijnych poglądów. Wojny o kulturę zostały w Stanach Zjednoczonych przegrane przez artystów, nawet pomimo istnienia Pierwszej Poprawki do Konstytucji, która gwarantuje wolność artystycznej ekspresji. Niestety Richard Meyer tego problemu już nie podejmuje, a to przecież głównie reakcja na zwiększającą się obecność homoseksualizmu doprowadziła prawie do zamknięcia tamtejszego „ministerstwa kultury". W ostateczności więc kończy on swoją książkę jako romantyk afirmujący artystów, którzy ryzykują i wkraczają na niebezpieczne tereny w czasie, gdy system domaga się „przyzwoitej" sztuki.

W tym właśnie momencie pomiędzy pojęcia homoseksualnej ekspresji i homofobicznej cenzury i zakazu pora wprowadzić pojęcie awangardowej kultury i stylu życia. Opierając się na książce Meyera chciałbym zaproponować model kreatywnej seksualnej awangardy. Awangardy, która zawsze rozkwitała w kulturach i społeczeństwach homofobicznych i seksofobicznych. Bohaterowie książki Meyera byliby przedstawicielami takiej awangardy, którzy w swoich czasach połączyli nonkonformistyczny pod względem obyczajowym styl życia z seksualnie rewolucyjną twórczością, w obu przypadkach podejmując ryzykowną społeczną transformację w imię erotycznego indywidualizmu, poszerzenia wolności i autonomii człowieka, jak i wiedzy o nim.

Nie traktuję przy tym seksualnej awangardy jako kategorii uniwersalnej lub wyłącznie homoerotycznej. W społeczeństwach totalnie akceptujących homoseksualizm i pozbawionych homofobii, seksualna awangarda wyglądałaby zupełnie inaczej. Jednak wobec heteronormatywności zachodniej kultury dotychczas właśnie w przypadku homoerotyzmu dochodziło do najbardziej drastycznych napięć. Nie łączę również seksualnej awangardy wyłącznie ze stylami życia, to twórczość jest tutaj podstawowym aktem. Jedynie poprzez połączenie nienormatywnej kreacji kulturowej i egzystencjalnej rozkwita seksualna awangarda, która sama w sobie jest zawsze ryzykowna, ambiwalentna i potencjalnie niebezpieczna. Seksualność nie jest w niej natomiast produktem władzy, ale przede wszystkim źródłem wiedzy i odkrycia, zarówno człowieka jak i kontekstu jego życia. Seksualna awangarda jest poznaniem psychicznym i kulturowym.

Ponadto pojęcie seksualnej awangardy przeobraża miejsce homoseksualnych twórców w kulturze, umieszczając ich bliżej centrów; sugeruje to również podejście Meyera, którego książka poświęcona jest przecież najwybitniejszym postaciom w dwudziestowiecznej sztuce amerykańskiej. Pora rozprawić się ze zbyt często powtarzaną mantrą o marginalizacji i nieobecności twórców o homoerotycznych inklinacjach. Zaprzecza tym krzywdzącym sloganom sama historia kultury, tworzona w dużym stopniu przez homoseksualne jednostki – kobiety i mężczyzn – oraz istnienie kanonicznych dzieł wypełnionych homoerotycznymi motywami. Wykluczenie w historii kultury nigdy nie było faktem, lecz jest fikcją interpretacji –

z jednej strony homofobicznych, które usuwały z historii „odmieńców", z drugiej liberacyjnych, które zbyt podkreślały przeszłe poniżenia „ofiar" jako argument w imię tolerancji. To dwa ekstrema, które pora przemyśleć, twórczość jest bowiem o wiele bardziej złożona i intertekstualna. Tę nową perspektywę wprowadza również argument, iż homoseksualni twórcy wcale nie żyli na marginesach dominującej kultury, ale na jej płynnej granicy, w miejscu, gdzie się ona przekształca. Nie chodzi więc o margines, ale o twórczy kres, tam gdzie dokonuje się innowacja, transformacja, nowe otwarcie. Homoseksualni artyści byli zatem pionierami przemian. Wiele w tym podejścia afirmatywnego i celebracyjnego, jeśli jednak kultura to przekształcenie reguł, a matrycą reguły jest heteroseksizm, to cóż może być bardziej dynamizującego niż homoerotyzm. Proponowałbym więc postrzegać seksualną awangardę jako jedno z centrów kultury, z którego rozchodzą się fale, zmieniające całą kulturową przestrzeń.

Paweł LESZKOWICZ

Interpretacje

Ewa TONIAK

Grottger i jego cień[1]

Cykle Artura Grottgera to dzieło kanoniczne, idealny przedmiot badań, unieruchomiony w przyjętym jeszcze w XIX wieku porządku interpretacji (struktura dzieła cyklicznego, kolejność prac, zapożyczenia ikonograficzne, intencje artysty, miejsce widza), ale nie bezbronne, stawiające roszczeniom „teoretycznego protekcjonalizmu"[2] opór, fragmentarycznością właśnie, luźną strukturą, czy wreszcie samą techniką broniące się przed „ostatecznym wyjaśnieniem" i lekturą „od początku do końca". Uporczywość, z jaką kolejne generacje badaczy kolonizują dzieło Grottgera i wbijają w ciągle żywe ciało sztuki szybko blednące proporce zwycięstwa (*Vivat* chronologia! *Vivat* kontrast i antyteza! *Vivat* skrawki sensu!) budzi podejrzenia, że owe „punkty oporu" mają w istocie tylko zmylić pościg, by tam, gdzie spodziewano się odkryć rękojeść szabli, znaleziono ją, nie wiedząc, że zostawiła ją przebrana za mężczyznę kobieta.

Twórczość i biografię Grottgera już za życia artysty otaczała legenda, a epistolograficzna spuścizna po nim, pozostająca w rękach narzeczonej Wandy Młodnickiej z domu Monné, w chwili druku – jak wiemy – poddana została przez nią daleko idącym manipulacjom. Dlatego prawdopodobnie Grottger, zdaniem Mariusza Bryla – autora najnowszej analizy twórczości malarza „spełnia wszystkie modelowe warunki legendy biograficznej artysty"[3]. Można je wymienić jednym tchem: Grottger to polski artysta dziewiętnastowieczny, walczący swą sztuką o niepodległość ojczyzny, bohaterowie cykli często utożsamiani są z przeżyciami samego

---

1/ W tytule nawiązuję do książki Bożeny Umińskiej, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w literaturze polskiej od końca XIX wieku do 1939 r.*, Warszawa 2001.

2/ Por. A. Burzyńska *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy*, „Pamiętnik Literacki" 2000 z. 1.

3/ M. Bryl por. rozdz. IV, *Życie i mit: Legenda biograficzna Grottgera*, w: *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 326-348.

autora, życie Grottgera nosi wiele śladów świadomej autostylizacji (artysta – przywódca narodowy) i w jego biografii można wyodrębnić moment przełomu. Chodzi oczywiście o rok 1861 i pracę nad cyklem *Warszawa* I. „Innym staje się nawet jego wygląd zewnętrzny – pisze Bryl – powagi nabiera strój, zachowanie. Solidaryzując się z rodakami w kraju przywdziewa czarną czamarę"[4]. Biografia-legenda długo pozostawała niedomknięta, obrastając nowymi postaciami, zapamiętanymi zdarzeniami, strzępkami rozmów. Mariusz Bryl mówi wręcz o „podłączaniu" się piszących o Grottgerze do legendy artysty. Ta rola przypadła przede wszystkim Wandzie Monné, która do końca życia pozostała główną depozytariuszką, kreowanej, także przez siebie, legendy. Wnuk Wandy, Artur Młodnicki tak wspomina:

> babka była na samym szczycie rodzinnej piramidy i babka decydowała o wszystkich sprawach [...] Ona przede wszystkim kochała mit [...] czuła się muzą, bez której Grottger byłby zerem albo nie [...] namalował tych obrazów, które namalował dzięki niej. Wierzyła, że gdyby nie ona, nie mielibyśmy Grottgera. [...] Rzecz jasna, świadomie budowała ten symbol. Ona i w czamarze sama na przykład chodziła.[5]

Zawłaszczanie biografii Grottgera przechodzi na kolejne pokolenia: po Wandzie Młodnickiej, na której polecenie zniszczono np. cały niesprzedany jeszcze nakład katalogu lwowskiej wystawy monograficznej z 1906 r. – jej spadkobiercy już tylko cenzurują listy i notatki artysty przed wydaniem ich w dziele *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné*.

Opublikowany tam dziennik młodziutkiej Wandy do dziś traktowany jest jako wiarygodne i najbardziej wyczerpujące – obok zachowanych listów do niej i zapisków samego artysty – źródło informacji o życiu i procesie twórczym Grottgera. Wanda anektuje nie tylko legendę, ale i głos Grottgera. Grottger mówi – jeśli Wanda w ogóle mu na to pozwala – na kartach dziennika głosem Wandy, ale sama Wanda mówi głosem legendy. W monologu Wandy, którą artysta – uprzedzając niejako swoją biografię *post mortem* – nazywał „profesorem", legenda mówi często o miłości Grottgera do Ojczyzny: „zaś m i ł o ś ć o j c z y z n y m i a ł j a k w e k r w i. Uczuciem tym mierzył i sądził dzieła i ludzi. Książka polska, w której t e n d e n c j i p o l s k i e j nie było, miłości tradycji i obyczajów narodowych, nie warta mu była czasu na przeczytanie"[6]. Czasami legenda odzywa się przebrana za Grottgera: „O D z i e c i u, gdybyś ty w i e d z i a ł, jak mnie to powstanie na duchu wskrzesiło, jak mnie zbudziło i z odmętów wyrwało! Wskazało i natchnęło do pracy!"[7]. Wcześniej legenda każe Wandzie użyć bardziej melodramatycznych środków ekspresji: „A jakże gorąco u m i a ł m ó w i ć o swoich w r a ż e -

4/ Tamże, s. 331.

5/ Tamże.

6/ *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – Pamiętniki*, podali do druku: M. Wolska i M. Pawlikowski, t. I *Medyka-Lwów*; t. II, *Medyka–Kraków*, 1928; t. I, s. 150.

7/ Tamże.

niach z 63 roku! Zawsze żałował, że tylko kredką dane mu było walczyć za Polskę, jak bolał i zazdrościł zarazem bratu losu na Sybirze!"[8].

W świadomie konstruowanej biografii artysty – jeśli przyjmiemy perspektywę Wandy-profesora, Wandy mówiącej głosem legendy – pojawia się od czasu do czasu ton zbyt emfatyczny, zbyt dźwięczny ton gorliwego zapewnienia. Choćby we fragmencie o miłości ojczyzny, którą „miał we krwi". Wanda, której często mówiono, że jest „prędzej na chłopaka stworzona", poznała Grottgera na balu Towarzystwa Strzeleckiego we Lwowie w 1865 r. „Popatrzyłam w górę – zanotowała – Stała tuż nade mną wysoka postać w polskim stroju"[9]. Swoje spotkanie z Grottgerem, w 50 rocznicę śmierci artysty, tak wspomina Wojciech Kossak – i, jak pisze Mariusz Bryl – mamy tu do czynienia z typową legendotwórczą aneksją (ojciec Wojciecha, Juliusz uczył młodziutkiego Artura rysunku): „Było to w roku 1865 albo szóstym [...] do pracowni mojego ojca [...] wszedł młody powstaniec. Smukły, żywy, o profilu drapieżnego ptaka a pięknych, łagodnych oczach czarnych, w burce i świtce powstańczej, wszedł jak wcielenie młodości dziarskiej i bitnej"[10].

Znane są portrety i autoportrety Grottgera – zresztą bardzo chętnie siebie rysował, chętnie też przedstawiał w karykaturze – w „stroju polskim". Oba przytoczone fragmenty: zapis w dzienniku młodziutkiej Wandy Monné i wspomnienie Wojciecha Kossaka z 1917 r. wskazują na metamorfozę, na podwójne przebranie. „Polski strój" występuje tu jako strój/kostium na wyjątkową okazję (bal) i jako patriotyczna manifestacja. Metamorfoza ta pięćdziesiąt lat po śmierci artysty odsłania to, co było ukryte (zasłonięte) „pod powierzchnią" balu: we wchodzącym Grottgerze Kossak widzi „maskaradę spełnioną" – powstańca. W wydanej w 1886 r. w Krakowie monografii artysty, Stanisław Tarnowskim także wspomina „ten ruch, ten strój charakterystyczny"[11]. Bołoz przekonuje nas, że „zawsze tylko w polskim stroju widzimy go na fotografiach z lat 1860-66"[12]. „Polski strój" nie oddzielał tego, co publiczne, od tego, co prywatne.

> Wszedłem z bijącym sercem do sąsiedniego pokoju [...] zastawionego sztalugami i mnóstwem rozpoczętych obrazów – opisuje swoje wrażenia Władysław Fedorowicz – Grottger stal z paletą w jednej a pędzlem w drugiej ręce przed sztalugą [...]. Był w polskim stroju, tj. w wysokich butach, szerokich polskich spodniach i czamarze, szamerowanej płaskimi taśmami.[13]

8/ Tamże. „Walczył na białą broń rysunku" powie o nim Antoni Potocki, por. A. Potocki *Grottger*, Lwów 1907, s. 210-211, cyt. za M. Bryl, *Cykle*..., s. 327.

9/ *Arthur i Wanda*..., t. I, s. 131.

10/ Cyt. za: M. Bryl *Cykle*..., s. 337.

11/ S. Tarnowski *Artur Grottger*, Kraków 1886, s. 5.

12/ J. Bołoz-Antoniewicz *Grottger*..., Lwów 1910, s. 220.

13/ Tamże, s. 221-222.

Ale wróćmy do książek. Do polskich książek.

Nie wiem, jakim sposobem p r z y b l ą k a ł a się do nas broszura Sacher Masocha o Radziwille – marszczy brwi legenda-Wanda – Czytałaś to? – zapytał żywo. „Nie jeszcze". – Jednym ruchem śmignął książkę przez okno „to i nie będziesz. To podłota, to z a w ł o k a j a k i ś bazgrze o p o l s k i c h o b y c z a j a c h, o k t ó r y c h n i e m a p o j ę c i a. Pamiętaj dzieciu, jeżeli spotkasz co w życiu tego autora, nie czytaj go nigdy, to grzech![14].

Bez względu na treść dzieła Sacher Masocha, w uszach nam dźwięczy ów „zawloka" – jak podaje *Słownik Gwar Polskich* Karłowicza[15] – „włóczęga, włóczykij" – a więc ktoś nie-stąd, obcy i byle kto („jakiś"), kto z definicji, nie może mieć pojęcia o polskich obyczajach i którego książki – jak i on sam – trafiają do polskich domów nie wiadomo skąd („przybłąkała się"). Nawet jeśli to była tylko fantazja Legendy-Wandy, dlaczego w jej wyobraźni Grottger musiał zareagować tak gwałtownie, tak emocjonalnie?

O lekturach Grottgera wiemy dużo, jego inspiracje poezją i literaturą wielokrotnie były przedmiotem badań, sam zresztą ilustrował wiele utworów literackich swojej epoki. Jego wczesne ilustracje do *Szkoły szlachcica polskiego*[16] należą do nurtu neosarmackiego. Cykl czterech akwarel tworzyły *Pierwsze ćwiczenia*, *Admonicja*, *Wyprawa* i *Ostatnia przestroga*[17]. Tak opisuje poszczególne rysunki recenzent krakowskiego *Czasu*, Lucjan Siemieński:

Na jednym widzimy chłopczynę strzelającego z luku, na drugim już sporego wyrostka, który coś przeskrobał, jest karcony od ojca – na trzecim rycerza, który jadąc na koniu przy boku ojcowskim odbiera od niego stosowne napomnienia, a na czwartym, odbierającego na klęczkach ostatnie błogosławieństwo o j c a u m i e r a j ą c e g o n a p o l u b i t w y.[18]

Jan Bołoz-Antoniewicz w monografii artysty tak komentuje ten cykl: „Żadna białogłowa nie przyspiesza ani nie tamuje tego n o r m a l n e g o rozwoju męskiego życia"[19] i dodaje: „A gdym patrzał na cykl w 1894 codziennie przez cztery miesiące, przypomniała mi się polonezowa rytmika ze *Strasznego dworu*: «Nie ma kobiet w naszej chacie / *Vivat semper* wolny stan!»"[20].

14/ *Arthur i Wanda*..., s. 150.

15/ *Słownik Gwar Polskich ułożył Jan Karłowicz*, Kraków 1911, t. VI, s. 336.

16/ W 1858 r. wystawiane były jako samodzielny cykl na Wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie.

17/ W katalogu Muzeum Narodowego we Wrocławiu poszczególne prace cyklu zatytułowano: *Strzelanie z łuku*, *Reprymenda*, *Przed bitwą*, *Błogosławieństwo ojcowskie*, por. W. Okoń *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 59.

18/ L. Siemieński *Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Czas", 104, 1858, s. 1.

19/ J. Bołoz-Antoniewicz *Grottger*..., s. 184.

20/ Tamże.

Badacze twórczości Grottgera szybko docierają do jednego z „punktów oporu" określanego jako „pęknięcie" czy „niespójność" cyklu. „Ciągłość narracyjna pęka między drugim a trzecim ogniwem, struktura cyklu rozpada się na dwie antytetyczne pary obrazów: pierwszą – radosnego i bezpiecznego dzieciństwa i drugą – tragicznej, heroicznej młodości" – zauważa Irena Dżurkowa-Kossowska[21]. Podobnie sto lat temu interpretował cykl Bołoz-Antoniewicz, pisząc o przejściach „od sielanki do tragedii, od słonecznych lat dzieciństwa do pierwszego wielkiego, ale i wzniosłego smutku, do ś m i e r c i r o d z i c a n a p o l u b i t w y"[22].

Przyjrzyjmy się pracom bliżej. Motywem wspólnym dla wszystkich jest pouczanie czy napominanie: szlachcic – najpierw jako dziecko, później dorastający chłopak – występuje w roli podrzędnej, w roli niekoniecznie zdolnego czy zdyscyplinowanego ucznia. Te sceny jawnego upokorzenia traktować można raczej jako ilustrację przeżywanego ponownie w 1858 r. przez dwudziestojednoletniego Grottgera, odgrywanego w fantazji, rytuału inicjacji. W scenie bitwy młody rycerz zapewne jeszcze nie dość dobrze włada szablą i ojciec grzmi: synu pamiętaj! Napięcie młodego ciała w zbroi przenosi się na konia, który sztywnieje w ruchu i aż zapiera się kopytem w ziemi. Konający ojciec także udziela synowi przestrogi, która być może brzmi jak *Modlitwa ojca przy chrzcie syna* Kornela Ujejskiego: „Niech nie zna szczęścia, ni snu, ni spokoju,/ Pokąd nie będzie zwycięzcą, lub w boju/ Z męczeńską chwałą nie lęże"[23]. Celem inicjacji – idąc tropem Michela Tournier – jest odcięcie chłopca od dotychczasowego miejsca, miejsca panowania kobiet i jego integracja z jakąś inną grupą, grupą męską. Dla chłopca inicjacja ma walor rewindykacji statusu[24]. We wszystkich czterech akwarelach, to włączenie do świata męskiego nie dzieje się bezkonfliktowo: zbroja jeszcze nie okrywa rycerza. Możemy powiedzieć za Marią Janion, że „uwiedzenie przez stronę ojcowską"[25] nie wypełnia się. Proces „rewindykacji statusu" urywa się w pół drogi: konający ojciec ma przed sobą nie opanowanego mężczyznę, lecz szlochające dziecię.

13 stycznia 1858 r. młody Grottger notował w dzienniku: „Dziś czuję, że niczym nie jestem, a to dlaczego? Niestety, nie mogę o sobie powiedzieć, że jestem z charakterem, nie mogę powiedzieć, że rozwijam przymioty stanowiące charakter! Jestem dziecko!"[26]. W scenie ostatniej bohater *Szkoły szlachcica* nie jak rycerz lecz jak dziecko, mazgaj, i kobieta wybucha płaczem.

21/ I. Dżurkowa-Kossowska *Koncepcja dzieła cyklicznego w twórczości Artura Grottgera*, w: *Artur Grottger, Materiały z sesji zorganizowanej w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci artysty*, red. P. Łukaszewicz, Wrocław 1988, s. 42.

22/ J. Boloz-Antoniewicz *Grottger...*, s. 186.

23/ *Poezje Kornela Ujejskiego*, nowe wydanie z wyboru autora, t. 1-2, Lipsk, 1866, s. 32, cyt. za: K. Poklewska *Grottger a proza*, w: *Artur Grottger. Materiały...*, s. 121.

24/ *Michel Tournier. Coq de bruyère* (fragment przytaczam za wykładami Krystyny Kłosińkiej w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie, w 2001 r.).

25/ M. Janion, niepublikowany wykład na seminarium doktorskim w SNS przy IFiS PAN w Warszawie, 15.11.2001.

26/ *Dziennik Arthura Grottgera*, zapis z 13 stycznia 1858, w: *Arthur i Wanda...*, t. I, s. 114.

O ile „sielankowa" interpretacja scen dzieciństwa z początku wieku mówi tylko o niezmiennych rytuałach chłopięcej/męskiej inicjacji w patriarchacie, o tyle pojawienie się toposu „radosnego, bezpiecznego" dzieciństwa we współczesnej analizie wydaje się raczej projekcją dwudziestowiecznych teorii wychowania, które znoszą miażdżący autorytet Ojca. Być może badacze ulegają sugestywnym opiniom Wandy Monné (Wandy-Legendy), która, jak wiemy, sama modelowała biografię artysty zgodnie z wyobrażeniem o życiu wieszcza. Motyw „sielskiego, anielskiego" dzieciństwa, odnajdujemy w jej dzienniku:

> Rysując opowiadał mi często obrazki życia swego. Więc swe dzieciństwo „sielskie, anielskie", kiedy to odbywała się ta stanowcza walka wielkiego ducha w wątłym ciele, dziecka, którego fizyczność omal nie uległa pod ciężarem wysilenia umysłowego. Mając lat osiem rysował po kilka godzi dziennie [...], w czym go zachęcał i podtrzymywał ukochany, uwielbiany jego ojciec. Uczył się z namiętnością prawdziwą w czym nie tyle zamiłowanie, co ambicja była mu bodźcem. Opowiadał zabawy dziecinne z rodzeństwem, jazdy konne, do czego ojciec tak wcześnie go zaprawiał. – A nie daj Boże, zleciawszy skrzywić się było. Srogo karał podobną słabość, mówiąc: „chłopiec rośnie na rycerza. Gdy mu kto ma prawo powiedzieć: mazgaj, to jakby go w twarz uderzył".[27]

Podobnie relacje ojciec – syn opisuje Pawilkowski: „Nad wiek smukły, wątły wyrostek, źle widać znosząc twardy rygor ojcowski, często zapadał na zdrowiu"[28]. Niestety, był od urodzenia delikatnym i słabowitym – notuje Boloz-Antoniewicz – Bardzo często już wówczas dostawał bólu gardła, egzema rzucała mu się na twarz, ręce puchły i okropnie świerzbiały, tak w Wiedniu 1855 r. i dwanaście lat później w Paryżu, gdy pracował nad *Wojną*"[29]. Być może po jednym z niefortunnych upadków z konia dziewięcioletni Artur maluje swoją pierwszą akwarelę pt. *Egzekucja szpiega*, w której inscenizuje śmierć złego, zagrażającego kastracją, ojca.

Grottger urodził się 11 grudnia 1837 r. w Ottyniowicach, w rok po ślubie rodziców, z matki Krystyny z domu Blahao de Chodietow, która – jak podaje Michał Pawlikowski – w dniu ślubu „kończyła zaledwie szesnaście lat" i ojca, który „miał rozpocząć niebawem piąty krzyżyk"[30]. Jan Józef Grottger, wychowanek hr. Hilarego Siemianowskiego, „patriota przede wszystkim, do śmierci typem oficer w rezerwie, jeździec, koniarz zapalony, myśliwy, malarz i światowiec"[31] był nieślubnym dzieckiem hrabiego i francuskiej czy też szwajcarskiej guwernantki z domu Grott-

---

27/ Tamże, s. 147.

28/ M. Pawlikowski *Prolog*, w: *Arthur i Wanda...*, s. 8.

29/ J. Boloz-Antoniewicz *Grottger...*, s. 35.

30/ M. Pawlikowski *Prolog*, w: *Artur i Wanda...*, s. 5.

31/ Tamże.

ger, po której otrzymał nazwisko[32]. Jedyną, prawowitą córkę Laurę – jak wspomina Felicja z Wasilewskich Boberska – traktował bardzo surowo. „W córce od lat najmłodszych wzbudzał tylko bojaźń. Odsuwał chłodno pieszczoty, przestrzegał, że «nie cierpi czułostkowości i egzaltacji»". Ta skomplikowana genealogia artysty zmusza Boloz-Antoniewicza, a za nim kolejnych biografów, do zapewnień, że ojciec Grottgera, Jan Józef (idealista, powstaniec i artysta – powie o nim później Pawilikowski), mimo niemieckiego nazwiska „był Polakiem z krwi i kości".

Innym stałym motywem biografii Grottgera jest jego przyciągająca wzrok powierzchowność. W 1860 r. – jak wspomina Boloz – Grottger, który jest już znaną osobistością w Wiedniu „w czamarze, w rogatywce, lamowanej barankiem, s m a g ł y, j a k b y c y g a n, smukły i gibki, jak trzcina, o iskrzącym się oku, pędzi ulicami, jak strzała, w towarzystwie ogromnego charta rasowego i chudego, jak jego pan"[33]. „Węgierska – po matce – jest smagłość jego ciała o d r o b n y c h k o s t e c z k a c h, o z g r a b n e j, długiej s t o p c e i ręce, o małej wąskiej głowie, z nosem cienkim jak brzytwa i z ostrymi, jakby z drzewa ciosanymi kośćmi czaszki"[34] – z czułością wspomina Boloz, a jego opis *Poległego rycerza*, akwareli z 1858 r. brzmi jak homoerotyczne wyznanie: „To typ jego własny, nie wzięty z historii i życia, ale wysnuty z poezji i fantazji. Jak dziwne patrzeć na tę twarz o pięknym profilu, wymuskanym wąsiku, ładnej bródce, i kędzierzawym, jedwabnym włosie. [...] To nie trup![35]". Podobnie emfatyczny ton ma jego opis bohatera zaginionej litografii z „heroicznym epizodem spod Malegnano". „Odtąd możemy mówić już o pewnym stałym typie Grottgerowskiego bohatera. Jego ciało s m u k ł e, l e k k i e, g i b k i e objawia się r u c h a m i s z y b k i m i, s p r ę ż y s t y m i, p e ł n y m i m ł o d z i e ń c z e j e n e r g i i. Wnet pokaże nam je artysta w całej piękności greckiej na karcie tytułowej *Polonii*"[36]. Lekkie, smukłe i gibkie są również konie rysowane przez młodziutkiego Grottgera: „Koń Grottgera – notuje Boloz – jest [...] szczupły, przeciągnięty, nerwowy, niespokojny, ostatni wyraz selekcji, z a w s z e c o ś w i e t r z y i p r z e c z u w a, [...] gotów w każdej chwili sadzić pod czerkiesem w przepaść"[37]. Inaczej niż koń Kossaka: „Ówczesny koń

32/ Michał Pawlikowski tak komentuje genealogię Grottgera: „Hilary hr. Siemianowski, herbu Grzymała, dziedzic rozległych włości ówczesnej Galicji [...] będąc sam jeszcze bardzo młodym miał naturalnego syna z panną Grottger, młodziutką Francuską, przybyłą ze Szwajcarii i bawiącą w domu Siemianowskich w charakterze nauczycielki. Syn obojga, noszący nazwisko po matce, a imię chrzestne po ojcu, chowany i kształcony jego sumptem, Hilary Grottger" był dziadkiem Artura. I dalej „Przed laty sześćdziesięciu tradycja rodzinna była publiczną tajemnicą [...] za życia Artura, szczegół ten tajnym nie był", cyt. za: *Arthur i Wanda...*, Aneksa, s. 474.

33/ J. Bołoz-Antoniewicz *Grottger...*, s. 220.

34/ Tamże, s. 32.

35/ Tamże, s. 189.

36/ Tamże, s. 291.

37/ Tamże, s. 49.

Kossaka jest krwi dobrej, ale trochę zimnej, dobrze żywiony, swobodny, nieco swawolny i nie bardzo bystry, przy tym elegant i *bonvivant* – jak jego pan"[38]. Nerwowy i niespokojny, koń, który coś przeczuwa i coś wietrzy, koń w nieustannym napięciu, (koń histeryczny?) „gotów w każdej chwili rzucić się [...] w zgiełk mężobójczej bitwy" – to Grottger. Zamaskowana opozycja męskie/kobiece (szczupły/dobrze żywiony; nerwowy/zimnokrwisty) ujawnia się jako dwa przeciwstawne pierwiastki psychiczne w twórczości Grottgera: heroizm i rzewność. W miarę jak – pisze Boloz – jeden z obu tych pramotywów przeważa nad drugim, nabiera twórczość Grottgera na przemian typu męskiego, to znowu niewieściego. Oba te pramotywy powstają i rozwijają się od siebie niezależnie. Zbliżając, krzyżując się tu i ówdzie przelotnie tylko, rozwija się raczej każdy z nich osobną filiacją tematów i utworów". Oba się „zlewają czasowo" w *Polonii*[39].

Dzieciństwo Grottgera upływa na słuchaniu wojennych gawęd ojca, który walczył w Powstaniu Listopadowym – i które „niechybnie znał na pamięć" jak tę, utrwaloną przez towarzysza broni Ludwika Jabłonowskiego w *Złotych czasach i wywczasach* (Lwów 1920), kiedy to w lutym 1831 r. Grottger „zwrócony twarzą ku Warszawie, nagle krzyknął, ujrzawszy widok bardzo tajemniczy, wielkie światło"[40], jak się później okazało, wystrzeloną racę. W innej opowieści, bardziej dramatycznej, o bitwie pod Wawrem, Jabłonowski wspomina: „Grottger zaklął po francusku i widzę, że zsunął się z konia, dostał silną kontuzję w udo; ledwie padł na ziemię, już trębacz był koło niego, a ambulans o kilkanaście kroków, więc w minut parę odjechał do Warszawy w karecie zbryzganej krwią ciężko rannych"[41].

W przytoczonym fragmencie ojciec Grottgera mimowolnie staje się figurą komiczną, swoją własną karykaturą. Jego aktywność bojowa ogranicza się do przeklinania i do wydawania wcale nie bojowych okrzyków. Kontuzja w udo została w historii Jabłonowskiego przeciwstawiona „ciężko rannym". Grottger-senior nie dopełnił rytualnego domknięcia „edukacji młodego szlachcica", warunku jego inicjacji. Upadek z konia i kontuzja była prefiguracją jego śmierci, dalekiej od heroicznego wzorca. Tak zapamiętała to Wanda:

> Ukochany ten ojciec okropną zginął śmiercią. Ulubionego jego wierzchowca skaleczył pies wściekły. Ojciec sam go opatrzył i wypalił ranę, wtem koń, podczas operacji, rzucił się i ukąsił go w rękę, łamiąc kości dłoni. Wskutek ukąszenia tego, po dziewięciomiesięcznych męczarniach umarł na wściekliznę. Artur był wtedy w szkołach w Krakowie. Przez długie lata tajono przed nim rodzaj choroby ukochanego ojca.[42]

38/ Tamże.

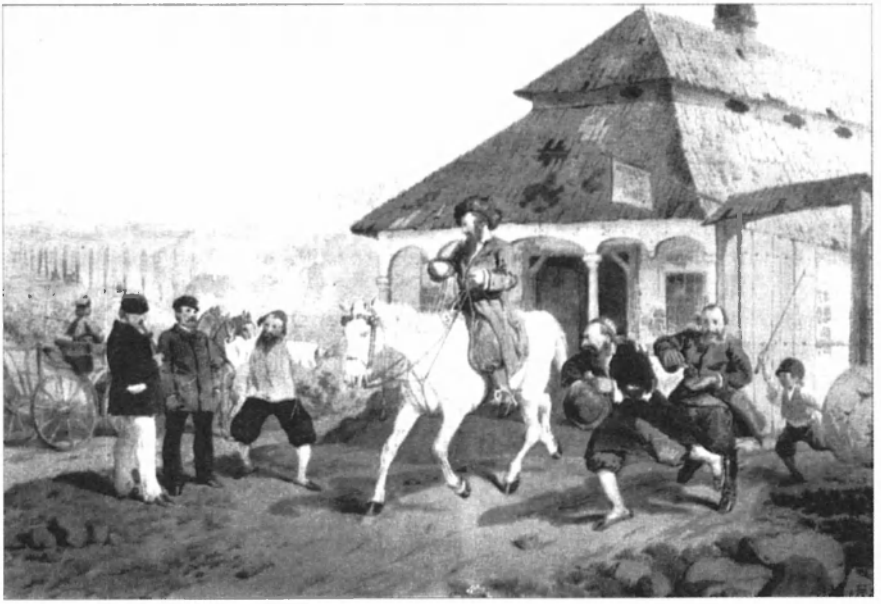
39/ Tamże, s. 268.

40/ Cyt. za M. Pawlikowski *Prolog*, w: *Arthur i Wanda...*, s. 9.

41/ Tamże.

42/ *Arthur i Wanda...*, s. 150.

Nie wiemy kiedy i w jaki sposób się o niej dowiedział, na razie możemy przypuszczać, że mocno dźwięczy mu w uszach ojcowskie: „Uważaj, co ci gadam" z listu z 1852 r. (Artur ma lat 15) i jego nie uznający sprzeciwu ton, gdy ordynuje kolejne zadania: „Byłeś w Rzeszowie parę razy na jarmarku, widziałeś dużo scen, może ci niektóre w pamięci zostały – porób z tego kilka szkiców"[43], głos, który także w czasie wakacji w 1855 r. każe mu sięgać po tematy i sceny chętnie oglądane przez przyjaciół i mocodawców. Tak w czasie pobytu u Larysz-Niedzielskich powstaje akwarela *Sprzedaż konia w Sledziejowicach* (1855, Muzeum Narodowe w Krakowie), oparta na ulubionym przez Grottgera kontraście. „Antytezy barw i typów fizycznych – komentuje Bołoz – są dla Grottgera tylko warunkiem przedwstępnym, niejako objawem zewnętrznym i najbardziej w oko wpadającym antytez charakterów, sytuacji i nastrojów psychicznych"[44].



W albumie *Żydzi w Polsce. Obraz i Słowo* reprodukcję rysunku opatrzono długim komentarzem:

> Przed karczmą w Wieliczce Żydzi starają się sprzedać dziedzicowi ze Śledziejowic, Erazmowi Laryszowi Niedzielskiemu, konia, kiedyś może dobrego, ale już starego. Pięknie osiodłany, pobudzany krzykiem, klaskaniem i strzelaniem z bata, koń, z opuszczoną głową

43/ List Józefa Grottgera do Artura z 7.V.1852 w: *Arthur i Wanda...*, s. 11.

44/ J. Bołoz-Antoniewicz *Grottger...*, s. 181.

i klapciatymi uszami – powinien mieć nastawione – ciężko kłusuje pod pełnym zabawnej gracji Żydem, wyglądającym jak hetman. Karczmarz słowem i gestem *fein* zachwala konia krytycznie spoglądającemu panu i jego rządcy. Grottger zaobserwował tę scenę będąc gościem w Śledziejowicach i zrobił z niej polsko-żydowską groteskę, której dopełnia wywieszka z napisem: WUTKA PIFO MIUT. W głębi widok Śledziejowic.[45]

Tekst komentarza obraca w żart coś, co z pewnością żartem być miało, tę „wpadającą w oko zewnętrzną antytezę charakterów". Chodzi przecież o nieuczciwą transakcję (sprzedaż starego konia, jak wyglądają „dobre" dworskie konie widać w głębi rysunku; stoją spokojnie w zaprzęgu). „Kontrastowe" czy wręcz „antytetyczne" jest nie tylko samo zamierzenie sprzedających wobec realnej wartości konia, ale i ruch postaci, taneczne gesty i nadruchliwość żydowskich handlarzy, karykaturalny wreszcie ich wygląd i strój, pałąkowate, krzywe nogi, które mogą być porównane najwyżej z pęcinami chudego i nieprzydatnego w gospodarstwie konia[46].

Sama kompozycja, powtórzenie kłusa konia i rytmu nóg handlarzy zbija oba te elementy w całość naznaczoną skazą: brak w ciele konia równoważy nadmiar gestykulacji Żydów – nadwyżka sensu, którą do dziś – o czym świadczy chociażby cytowany, pozornie zachowujący neutralność tekst Marka Rostworowskiego – z trudem udaje się zagospodarować. Sledziejowiccy Żydzi z akwareli Grottgera raczej nie mogą „mocno stać na nogach" jak ziemianin i jego zarządca, dwie falliczne, wyprężone figury, których potencja i władza zwielokrotnione w rytmie topól, pionowo i niewzruszenie pilnujących drogi, porządkują chaos sceny transakcji: prowadzą i należą – jak i część lewa sceny – do kultury tradycji i porządku, kultury polskiego dworu, którego tylko nieudolną kopią są wątłe i słabe, jak nogi wychudzonej szkapy i gorączkowo poruszających się Żydów, kolumny podcieni żydowskiej karczmy. Ale w tej grze powtórzeń i kontrastów biorą także udział cienie: mocne i zwarte cienie kupujących różnią się od tych rzucanych przez Żyda na koniu i jego biegnących pomocników, rozwijających się w arabeskę dwóch podobnych kształtów: ni to konia, ni wielbłąda. Cień biegnących handlarzy, jak Diabeł Chamissa „to sylwetka pozbawiona cech charakterystycznych"[47]. Rozedrgany i amorficzny, jak cień *Żyda tułacza* Paula Gaverny, ilustracji do *Le Juif Errant* Eugeniusza Sue (Paryż 1845). Cień – jak wiemy z nauki Lavatera i o czym przypomina Victor I. Stoichita w swojej *Krótkiej historii cienia* – „ujawnia to, co zataja jego właściciel"[48].

45/ *Żydzi w Polsce. Obraz i Słowo*, Warszawa 1993, s. 181.

46/ W żartobliwym, adresowanym do narzeczonej *Rapsodzie myśliwskim* z 1866 r. tak Grottger tworzy własną autokarykaturę: „Stoi Artur chrobry,/ A chociaż ma krzywe noki/ I trzyma się pod boki,/ Oto postrach wszego/ Narodu leśnego." Wiersz opatrzony był też rysunkiem – karykaturą – Artura myśliwego stojącego prosto w butach z cholewami na swoich „krzywych nokach" – Artur Grottger, list do Wandy Monne z 13.III.1866, cyt za: *Arthur i Wanda...*

47/ V.I. Stroichita *Krótka historia cienia*, Kraków 2001, s. 167.

48/ Tamże, s. 153.

Przed oczyma „Stojących prosto i mocno" ziemianina i jego zarządcy[49] rozgrywa się spektakl groteskowego ciała. „Ciało klasyczne jest zamknięte, statyczne, zawiera osobę. Ciało groteskowe jest otwarte, mnogie, wielokrotne, zmieniające się. Groteska związana jest z rejestrem inności, fascynacją tożsamością zabarwioną wstrętem. Groteska wskazuje na kobietę"[50]. Wskazuje także na Żyda, drugą postać dziewiętnastowiecznego dyskursu wykluczenia[51].

Sledziejowicką akwarelę możemy uznać za rejestr niemożności włączenia w obręb tego, co własne: poprzez strój, dosiadanie konia w nieodpowiednich butach[52] czy też szczegóły anatomiczne, jak krzywe nogi i z pewnością inny niż reprezentantów dworu chód, zdradzający wrodzoną przypadłość żydowskiej stopy. Jak pisze Gilman[53] – analiza żydowskiej cielesności prowadzi zawsze do podkreślenia różnicy, odmienności Żyda, obiektu zagrożenia. W XIX wieku dyskurs medyczny monopolizuje retorykę różnicy w jej traktowaniu żydowskiego ciała. Od schyłku XVIII wieku organem patogennym staje się stopa typowa dla „złego obywatela" nowego państwa ufundowanego na idei narodu. S t o p a ż y d o w s k a stygmatyzuje swojego właściciela zarażonego wrodzoną niemożnością i wyklucza ze społeczeństwa. W 1804 r. szkic Josepha Rohera na temat roli Żydów w monarchii austriackiej podkreśla ich słabą fizyczną konstrukcję denuncjowaną publicznie przez ich „kalekie, zdeformowane stopy". Nadrzędny zarzut dotyczył służby w armii. W pozbawionej państwowości Polsce znaczył wykluczenie z Historii opartej na niemal edypalnym trójkącie: Ojczyzny, Rycerza i konia.

Niechcianej obecności żydowskich bohaterów w polskim dyskursie heroicznym Maria Janion poświęciła obszerne studium.

> Heroiczne i militarne cechy postawy i postępowania uważano powszechnie za całkowicie obce Izraelitom – zauważa – ich „naturze" ostrożnej i tchórzliwej, bojaźliwej i lękliwej,

---

[49] Katalog postaci stojących „prosto i mocno" w XIX-wiecznej ikonografii, ale i literaturze byłby chyba długi „prosto i mocno choć na przyprawionej nodze" stoi także opisany przez Stanisława Tarnowskiego „ideał

[50] Anne Marie Christine, „Revue d'Estetique" 1979. Agnieszce Zawadowskiej dziękuję za udostępnienie fragmentu tłumaczenia.

[51] Bożena Umińska – idąc tropem Sandera Gilmana – tak komentuje to zagadnienie: „Kobieta reprezentowała [...] inkluzywny obraz Obcego, obraz dający się włączyć w obręb tego, co własne, choćby dlatego, że kobiety są niezbędne w procesie reprodukcji. Żydzi zaś stanowili obraz Obcego, który mógł być wyłączony, w żadnym sensie bowiem nie byli niezbędni". Cyt za: B. Umińska, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w literaturze polskiej od końca XIX wieku do 1939 r.*, Warszawa 2001, s. 37.

[52] „Żydzi rzadziej nosili buty z cholewami, obowiązkowy element stroju narodowego. Płytkie trzewiki z pończochami lepiej służyły do podróży wozami" pisze Irena Turnau. Por. I. Turnau *Ubiór żydowski w Polsce w XVI-XVIII w.*, w: „Przegląd Orientalistyczny", 3, 1987, s. 309. Tę niemożność podkreśla chociażby polskie przysłowie „Po z n a ć p a n a p o c h o l e w a c h".

[53] S.L. Gilman *L'Autre et le Moi. Stereotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*. Paris, 1996, s. 163-164.

ich „skłonności" do rzucania się do ucieczki i ukrywania się w jakichkolwiek trudniejszych sytuacjach, ich „wrodzonej" niechęci do żołnierskiego rzemiosła, ich kosmopolityzmowi i egoizmowi, objawiającym się w braku przywiązania do jakiejkolwiek ojczyzny i niemożności poświęcenia się dla dobra sprawy. Żyd z istoty swej niejako predestynowany był na szpiega i zdrajcę. Żyd w wojsku" albo „żydowskie wojsko" – to nieśmiertelne tematy dowcipów i karykatur rozmaitego rodzaju.[54]

Do tego samego komicznego repertuaru należało przedstawienie *Żyda na koniu*. Na rysunku Juliusza Kossaka (Muzeum Narodowe, Kraków) jeździec nie tylko jedzie na oklep, ale pali fajkę. W przywoływanym już współczesnym albumie, tekst omawiający ilustrację Kossaka także i w tym przypadku łagodzi jej jawnie antysemicką wymowę:

To humorystyczne przedstawienie przywodzi na pamięć wierszyk mówiony dawniej dzieciom podczas zabawy w jazdę konną na kolanach dorosłych: Jedzie jedzie pan, na koniku sam,/ Jedzie jedzie chłop, na koniku hop,/ Jedzie jedzie Żyd, na koniku hip,/ A za Żydem Żydóweczki,/ pogubiły patyneczki/ Aj waj! W tym momencie – czytamy – dziecko coraz gwałtowniej podrzucane spada z kolan. Panowało przekonanie, że Żyd jest złym jeźdźcem i podskakuje w siodle.[55]

Jak odmienna była konwencja konnego portretu reprezentacyjnego pokazuje wyimaginowany, bo powstały po 1861 r. portret Berka Joselewicza, legendarnego założyciela „pułku starozakonnej jazdy" i bohatera bitwy pod Kockiem 1809, romantycznego „bohatera żałobnego", namalowany przez nieznanego autora według obrazu Juliusza Kossaka. „Włączenie Żyda – pisze Maria Janion – do tego mitu wymagało przełamania zakorzenionych stereotypów dotyczących przede wszystkim wojska, wojny, walki zbrojnej, ostatecznego zapamiętania się w boju o wolność – aż do śmierci"[56].

Tym, co dzieli oba konne portrety jest śmierć. Berek Joselewicz zgodnie z konwencją, wyposażony we wszystkie insygnia swojego statusu: w mundurze 5. Pułku Strzelców Konnych, z krzyżem legii honorowej i pałaszem w ręku – trawestując słowa Kraszewskiego „ofiarą nabył prawa obywatelskie"[57], w tym prawa dosiadania konia. Śmierć heroiczna jest tym, co znosi różnicę – Berek na chwilę gubi swoją obcość. Jego poza, piękny ogier należą do stałego repertuaru portretu dowódcy – bohatera. Jego symboliczne „nabycie obywatelstwa" odbywa się gdzieś między drzeworytem Artura Grottgera *Śmierć generała powstańców Czachowskiego* z 1863 a wzorowanym na nim obrazie olejnym z 1867 r. pędzla Henryka Pillatiego *Śmierć Berka Joselewicza w bitwie pod Kockiem* (Muzeum Narodowe, Warszawa).

54/ M. Janion *Polscy Machabeusze*, „Gazeta Wyborcza", 16-17 kwietnia 2001, s. 18.

55/ *Żydzi w Polsce...*

56/ M. Janion *Polscy...*, s. 20.

57/ „Ofiara to najlepszy środek nabycia praw obywatelskich", cyt. za: M. Janion *Polscy...*, s. 20.

Pierwowzorem dla sceny Grottgera był drzeworyt Hansa Ulricha Francka z serii *Wojna Trzydziestoletnia*. „Grottger tak zmodyfikował pierwowzór, aby maksymalnie uszlachetnić śmierć słynnego partyzanta z jednej strony i wzmocnić bestialstwo jego zabójców z drugiej". Podwoił wrogów, a z twarzy generała usunął przerażenie. „Wiedział dobrze – pisze Mariusz Bryl – że heroizacji postaci przeszkadza każde uwikłanie jej we wspólną akcję ze znienawidzonym wrogiem"[58]. Dlatego polski bohater musiał zostać śmiertelnie ranny, zanim spadnie z konia i dostanie się w ręce wroga.

Berek Joselewicz Pillatiego ma przed sobą aż trzech przeciwników. Z głębi obrazu malarz wypuszcza na niego jeszcze czwartego jeźdźca. Polsko-żydowski bohater ginie w jakimś heroicznym nadmiarze, a ostatni zadany przez niego wrogowi cios wygląda jak publiczna przysięga: w ostatnim tchnieniu, oparty na jednym kolanie, zwraca się ku widzom. Włączenie do wspólnoty Historii odbywać się może tylko na określonych warunkach. Na innym płótnie Pilattiego *Pogrzeb pięciu poległych w czasie manifestacji 27 lutego 1861 r. w Warszawie* (Muzeum Narodowe, Kraków) historyczne „zbratanie się wszystkich wyznań i stanów" wprawdzie wylewa się z kościoła św. Krzyża w ujednolicającym rytmie izokefalii, ale tylko grupa Żydów – jak zauważyła Kazimiera Szczuka[59] – o zmatrycowanych twarzach i strojach wyodrębnia się z tłumu. Żydzi, choć pogrążeni we wspólnej żałobie, jak niemy Obcy o czterech obliczach, zostali wizualnie napiętnowani. Inne płótno z tego okresu, *Pogrzeb pięciu ofiar manifestacji w Warszawie w roku 1861* (Muzeum Narodowe, Kraków) namalowane w 1867 r. przez Aleksandra Lessera, malarza pochodzącego z zasymilowanej rodziny żydowskiej, wspólną modlitwę zamienia w zbiorowy portret: obok siebie stoją, rozpoznawalni dla współczesnych, arcybiskup Fijałkowski, rabini Ber Meisels i Markus Jastrow.

Także Grottger umieścił grupę *Żydów warszawskich* na jednym z kartonów *Warszawy* I (Przyjęto, że scena ta odnosi się do pogrzebu arcybiskupa Fijałkowskiego w 1861 r.).

Trudno zgodzić się z Mariuszem Brylem, że portret rabina Ber Meiselsa odpowiada „wiarygodności historycznej postaci"[60]. Rabin przypomina raczej groźnych proroków starotestamentowych i wydaje się należeć od kategorii „typów", wizerunków szczególnie popularnych w masowym obiegu. „Żyd" – jak pisze Tamar Garb[61] – „funkcjonuje jako suma stereotypowych projekcji kultury, która opisuje go, wystawia na pokaz i nieustannie reprodukuje". Za taką hipotezą przemawia chociażby zachwyt Stanisława Tarnowskiego z 1886 r. nad „charakterystyczną t y p o w o ś c i ą t y c h w s c h o d n i c h twarzy" i „bardzo pięknym pomysłem Grottgera"[62].

---

58 M. Bryl *Cykle...*, s. 63.

59 Wypowiedź na wymienianym wcześniej seminarium w SNS PAN.

60 M. Bryl *Cykle...*, s. 56.

61 T. Garb *Modernity, Identity, Textuality*, w: *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, ed. L. Nochlin and T. Garb, London 1995, s. 28.

62 S. Tarnowski *Artur...*, s. 14.

Warszawa I to, dla jej interpretatorów, cykl naznaczony skazą. Coś w nim uwiera, coś dręczy, coś się nie zgadza. Zarzut „niespójności i pęknięcia idoeowo-kompozycyjnego" powtarza się z uporczywą regularnością już od Bołoz-Antoniewicza[63]. W spójną całość spiął je dopiero Mariusz Bryl zestawiając wszystkie elementy cyklu w układ absydowy, rodzaj ogarniającej widza panoramy[64]. To jego spojrzenie – zdaniem Bryla – skupione na grupie chłopa i szlachty (karton III *Chłop i szlachta*) wskazuje na historyczne „zbratanie stanów": „Chłop patrzy w górę ma dzierżoną przez siebie chorągiew, obaj szlachcice patrzą natomiast «w siebie», nic nie przyciąga ich uwagi, spuszczone powieki komunikują samo pogrążenie w refleksji nad doniosłością chwili, którą należy rozciągać w nieskończoność"[65].

Z punktu widzenia „doniosłości chwili" postaci Żydów wydają się jednak podwójnie niezintegrowane. Nie „patrzą w siebie" i trudno przyznać, że „nic nie przyciąga ich uwagi". Wzrok ostatniej postaci z orszaku rabina wyraźnie pada na widza, szuka z nim kontaktu. Pierwsza – najwyraźniej mówi coś do rabina. „Na drugim planie, między głowami rabina i Żyda po prawej stronie – pisze Bryl – dostrzegamy twarz czwartego Żyda, który z wyraźnym niepokojem rzuca spojrzenie w prawo, poza przestrzeń wyobrażoną. Niewątpliwie stamtąd nadchodzić musi jakieś niebezpieczeństwo, coś nieoczekiwanego i groźnego. W ten sposób widz przygotowywany jest do następnej sceny, do spotkania z «pierwszą ofiarą» (karton V)"[66]. Przysłowiowa nerwowość postaci Żydów (jak nerwowy i niespokojny koń Grottgera „który coś przeczuwa i coś wietrzy") wyklucza ich ze sceny patetycznej symbiozy polskiej wspólnoty. Mowa wyklucza ze wspólnoty milczenia.

Nie inaczej, tylko: *Schronisko: Żyd, który mówi* zatytułował podrozdział swojej pracy Mariusz Bryl omawiając karton V pt. *Schronisko* późniejszego o dwa lata cyklu *Polonia*[67]. Jak pisze autor – jest to parafraza tytułu tekstu Wojciecha Suchockiego pt. *Koń, który mówi*. Antysemicki kontekst tytułu wzmacnia odkryta w śledziejowickim rysunku Grottgera wymienna para Żyda i konia.

> Spójrzmy uważnie na postać Żyda w *Schronisku* – pisze Bryl – Żyd-arendarz nadbiega wraz ze swoim synkiem ku powstańcom, aby ostrzec ich przed zbliżającym się oddziałem wroga. Na twarzy przybysza maluje się ogromne przerażenie, a w jego geście i sposobie poruszania odczytujemy pośpiech. Uderza reakcja głównego powstańca na akcję Żyda – wpatruje się on intensywnie w punkt wskazywany przez ostrzegającego, nie podziela jednak jego przeżyć.

---

63 „Pierwsza połowa – pisał – obejmuje cztery, druga trzy dalsze kartony. Pierwsze obrazy w każdej części dążą ku prawej; końcowe ku lewej", s. 347, łączy ten podział z odmiennymi treściami poszczególnych części (religijno-solidarnościowe// martyrologiczno-heroiczne), por. I. Dżurkowa-Kossowska *Koncepcja dzieła...*, s. 46.

64 M. Bryl *Cykle...*, s. 170 i następne.

65 Tamże, przypis 10, s. 161.

66 Tamże, s. 165.

67 Tamże, s. 30.

Stojąca obok powstańca kobieta „patrzy w kierunku nadchodzącego niebezpieczeństwa również z przestrachem, jednak nie jest to tylko strach o własne przetrwanie jak u Żyda, ale strach o los powstańca"[68]. Pierwowzorem dla omawianej sceny są dwa obrazy: Roberta Smirke'a *Lord Sandwich odmawiający opuszczenia płonącego okrętu podczas bitwy pod Sole Bay* (ok. 1800) i Josefa Dannhausera *Hulaka*, z 1836 r. (znany również jako *Żebrak*).

Poza narzucającymi się analogiami kompozycji, układu postaci i ich gestów –zauważalne są też różnice dotyczące postaci „mówiących". Na obrazie Smirke'a tym, który zwraca się do Lorda, jest młody żołnierz. Na obrazie Dannhausera – stary żebrak, ukryty za kotarą i proszący rozbawione towarzystwo o jałmużnę. Zaskoczony Bryl zadaje pytanie: „jak to się stało, że ów przystojny młodzieniec – żołnierz – dodajmy – zamienił się w starego Żyda, skoro Grottger dosyć wiernie trzymał się pierwowzoru? Dlaczego, na przykład, nie przedstawił młodego parobka lub nawet innego powstańca, nadbiegającego z groźną wiadomością?"[69]. Odpowiedź przynosi drugi obraz: młody żołnierz, zanim przeistoczył się w starego Żyda, musiał przejść przez stadium żebraka (zawłoki?). Metamorfoza w kierunku przeciwnym była niemożliwa.

68/ Tamże.

69/ Tamże.

W cyklu *Polonii* wymienna para Żyda i konia zyskuje jeszcze jeden, także wymienny element – kobietę. Jak zauważyła Krystyna Kłosińska[70] – w scenie *Schronienia* kobieta i Żyd należą do tej samej wspólnoty, wspólnoty przerażenia. Przerażenia, które wie. I dlatego mówi. Jak jedna z postaci Żydów na kartonie *Warszawy* I.

Z punktu widzenia dramatycznej narracji, sceny, w których pojawiają się Żydzi zapowiadają kulminację zdarzeń: *Pierwszą ofiarę* w *Warszawie* I i *Obronę dworu* w *Polonii*. W tej ostatniej – jak zauważyła Monika Grodzka[71] – istnieją dwa porządki czasowe: porządek herosa oraz porządek Żyda i kobiety. Tych ostatnich łączy nadmierna gestykulacja i ekspresja: wspólnota gestu. Pochyleniu postaci Żyda odpowiada gwałtowne odchylenie kobiety: to, o czym on już wie, ona właśnie dostrzegła. Ich poruszone ramiona, linia ciał, a przede wszystkim szeroko rozstawione nogi – jak śledziejowskiego handlarza koni – uderzają nieoczekiwaną symetrią. Usytuowanie kobiety jest nienaturalne, nie od razu dostrzegamy jej stopę wybiegającą daleko poza krawędź sukni. Prawa noga powstańca niemal przydeptuje jej brzeg, broniąc dostępu do kobiety, podobnie jak opuszczona strzelba, wycelowana w „obcych" odpycha starca i dziecko od dworu. Schronisko dla nich pozostanie niedostępne.

W 1886 r. Stanisław Tarnowski opisuje tę scenę w dyskursie wykluczenia: „Żyd z a d y s z a n y, p r z e l ę k ł y, daje znać, że Moskal blisko [...] ale pośpiech i przestrach d o n o s z ą c e g o Żyda, ale w s p a n i a ł a, d u m n a a s p o k o j n a o d w a g a rannego powstańca [...] wyraz s t a ł e g o postanowienia, z i m n e j k r w i, nienawiści, z jakimi patrzy w stronę nieprzyjaciela"[72]. W pracy Bryla Żyd – na co zwróciła uwagę Krystyna Kłosińska – stoi najniżej w hierarchii bytów. Nawet pies „wierny przyjaciel bohaterskich powstańców" – jak to ujmuje cytowany autor – na nadchodzące niebezpieczeństwo patrzy „ze strachem, ale i z zawziętością".

Zawziętość, zimna krew, opanowanie – to cechy wielu grottgerowskich bohaterów. Także piękno ciała, wyprężona sylwetka i kształtne łydki w butach z cholewami. („Lakierowane cholewy lśnią i obciskają zgrabne łydki młodych powstańców" mógłby powiedzieć Uniłowski[73]. Fałdy skóry układają się jak rany). Już w XIX wieku zauważano idealizację męskich postaci u Grottgera, to przeinwestowanie w męskie ciało, nieporuszone i zamknięte w patetycznych gestach wbrew dramatycznym czy tragicznym perypetiom[74]. Zbici w grupę powstańcy w IV kartonie *Polonii* pt. *Bi-*

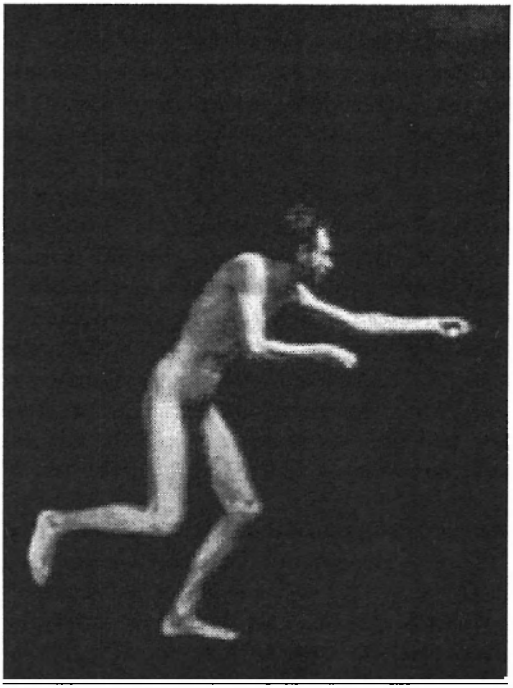
70/ Wypowiedź w czasie wspomnianego seminarium prof. M. Janion.

71/ Jak wyżej.

72/ S. Tarnowski *Artur*..., s. 17

73/ Cyt. za: *Człowiek w oknie*.

74/ Ich fizycznej doskonałości czy idealizacji świadom był sam Grottger. Tak opisuje główną postać z kartonu III *Wojny* pt. *Losowanie rekrutów* (1866-67): „Bohater mojego teraźniejszego obrazka [...] taki śliczny, że jeszcze nigdy podobnie pięknego młodzieńca nie stworzyłem. [...] Całą postać a p p o l i ń s k i e j b u d o w y i pełną spokoju a m ę s k i e j b u t y". Cyt. za: Artur Grottger, List do Wandy Monné z 16.X.1886, w:



twa, w jakiś odległy, zamaskowany współczesnym kostiumem sposób przywołują płótna Jean-Louis Davida (ojciec Grottgera kształcił się w Wiedniu w kręgu jego uczniów; neoklasycystyczną stylizacją jest też karta tytułowa *Polonii*, 1863). Podobne, nienaturalnie wyprężone, odarte z symbolicznego („polski strój") kostiumu ciała znajdziemy we współczesnych pracach Zofii Kulik (*Archiwum gestów*, 1987-1990), zmuszającej swojego nagiego modela – grottgerowskiego *ecrorchée* – do niekończących się repetycji heroicznych gestów: gestów śmiesznych, bez znaczenia, odsłaniających rys masochistyczny dziewiętnastowiecznego pierwowzoru, ale i polskiej, ufundowanej na micie ofiary, kultury. Wniosku Ewy Lajer-Burcharth, autorki przenikliwej analizy twórczości polskiej artystki, możemy odnieść także do Grottgera: masochistyczna jest nie tylko ikonografia jego cykli, ale także psychoseksulana logika ukryta za formalnymi jakościami jego kom-

Arthur i Wanda..., t. 1, s. 411. Antoni Potocki charakteryzuje twarze powstańców „piękne beznadziejnym i fatalnym pięknem męczeństwa". Por. Antoni Potocki *Grottger*, Lwów 1907, s. 118. Rola „matrycy identyfikacyjnej" grottgerowskich bohaterów najlepiej widoczna jest w okresie politycznej polaryzacji Dwudziestolecia. Dla prawiców powstańcy Grottgera wcielają męski ideal narodowy: „Typy wspaniale, nadzwyczajne i nad wyraz rasowo-polskie: piersi potężne, karki nieugięte, burki rozwiane, spojrzenie orle". Por. E. Niewiadomski *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 95. Znaczącą analogię dla kompozycji tej sceny odkrył Stanisław Czekalski. Przytacza on francuski sztych z ok. połowy XIX wieku pt. *Kobieta oskarżona o czary w średniowieczu, znosząca tortury bez widocznych oznak bólu*: miejsce ślicznego rekruta zajmuje kobieta. Por. S. Czekalski *Grottger, czarownice i metoda. O „Losowaniu rekrutów", intencji artystycznej i dialogu międzyobrazowym. Uwagi na marginesie książki Mariusza Bryla*, w: *Artium Quaestiones*, T. 9, 1998, s. 203-228. Takich analogii np. w malarstwie akademickim będzie z pewnością więcej, wystarczy przytoczyć płótno Jean-Leona Gérôme'a pt. *Fryne przed sędziami*, gdzie naga kobieta staje się obiektem erotycznej gry spojrzeń otaczających ją w półkolem mężczyzn. Francuska, przytoczona przez Czekalskiego rycina wskazuje na dodatkowy, zasłonięty aspekt kartonu Grottgera: tortury i ból.

pozycji, logika masochizmu[75]. Analizując fotomontaże Kulik, amerykańska badaczka przyjmuje perspektywę Deleuze'a traktującego masochizm jako szczególny rodzaj „fromalizmu" (zatrzymany ruch, brak narracji, skrajna stylizacja), a nie erotyczną czy moralną ekonomię (przyjemności/bólu lub winy/kary).

„Zamrożenie postaci" („z i m n a k r e w") w obrębie wyobrażonej akcji – jak właśnie w scenie *Schroniska*, czy unieruchomienie i zbicie w zwarty blok grupy walczących w *Bitwie*, redukcja gestów, statyczność *Polonii* to czytelne deleuzjańskie tropy. Odnajdziemy je także szukając analogii między kartonami Grottgera a płótnami Davida.

W kontekście omawianych scen ważną jest postać Romulusa w *Sabinkach* Davida (1799, Luwr, Paryż) o ciele gładkim i wypolerowanym – posługując się słowami Lajer-Burcharth[76], wnikliwie omawiającej także twórczość francuskiego malarza – patriarchalna rekonstrukcja zdestabilizowanej po okresie Terroru męskiej tożsamości i próba restytucji męskiego podmiotu jako uprzywilejowanego znaczącego – także samego Davida – pełni w kompozycji podobną rolę jak powstaniec w *Schronisku*. Jego także możemy uznać za wizualną i narcystyczną reprezentację Grottgera, kompensującego w wyidealizowanych sylwetkach swoich męskich bohaterów własny brak: naznaczoną skazą kobiecości i nieprawego łoża genealogię, anty- bohaterską śmierć ojca (ojca, który nie walczył, a mówił), delikatne stopy i „krzywe noki Acia", czy wreszcie walkę w Powstaniu „za pomocą kredki". W zgarbionej „melancholijnej" figurze Żyda na kartonie *Schroniska* powracałoby zatem to, co zrepresjonowane w przeszłości, znacząc klęską heroiczną wymowę przedstawienia.

Takich zaskakujących analogii między dziełami (a nawet biografiami) obu artystów, jest więcej. Zasygnalizuję tylko te – dla omawianych scen – najbardziej znaczące. W obu przedstawieniach: w *Sabinkach* Davida i w kartonie *Bitwy* Grottgera pojawia się ten sam motyw: martwy mężczyzna leżący u stóp walczących, którego ciało w połowie zasłonięte jest ich nogami[77]. W obu dominuje naprężona

75/ Por. E. Lajer-Burcharth *Old Histories: Zofia Kulik's Ironic Recollections*, w: „New Histories", ed. M. Kalinovska, (katalog wystawy), Boston, 1996. Dr Izabeli Kowalczyk dziękuję za udostępnienie tekstu.

76 E. Lajer-Burcharth *Necklines. The Art. of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven 1999. „Inspirujący dla mnie był szczególnie podrozdz. 8 rozdz. III. *The Revolution «Glacée»*", s. 216-235. Praca Ewy Lajer podsuwa bardzo ważny trop interpretacyjny także dla *oeuvre* Grottgera, jako traumatycznej próby konstrukcji własnej tożsamości. Stanisław Tarnowski porównywał Grottgera do Słowackiego. Tułacz – pisał o nim – „obcy wśród swojej ojczyzny". Z punktu widzenia pośmiertnej Legendy artysty – konstrukcji udanej.

77 Znaczącą dla moich rozważań ikonograficzną analogię znalazł Mariusz Bryl. „Identyczny motyw – pisze – spotykamy na ilustracji Kaulbacha, tyle tylko, że zamiast b o h a t e r s k i e g o ż o ł n i e r z a występuje mocno p r z e s t r a s z o n a d z i e w c z y n a, chowając się przed niebezpieczeństwem w zamkniętym kręgu, utworzonym przez jej towarzyszki". Chodzi o karton pt. *Wierny Eckart* z serii *Goethe-Galerie*, ok. 1800 r. Wilhelma von Kaulbacha. Por. M. Bryl *Cykle...*, s. 28 przyp. 18.

i m o c n o s t o j ą c a na ziemi postać pierwszego planu (w *Sabinkach* odwrócony do nas tyłem Romulus, w *Bitwie* powstaniec z opuszczonym karabinem). Ciała jeszcze żywych prężące się do ostatniej walki – to według słów Lajer-Burcharth – cielesny ideal w stanie erekcji: ponad stratą.

Ale narracja *Polonii* toczy się dalej, aż do klęski *Pobojowska* (karton IX). Na chwilę scalona tożsamość rozpada się i kawałkuję; co wyparte powraca w postaci „obcego", ugina się i omdlewa pod naporem tego, co kobiece, układając się w inną, niemożliwą do przyswojenia przez męską, heroiczną stronę (stronę Legendy), opowieść.

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

W świecie melancholii. O *Marii* A. Malczewskiego i obrazach C.D. Friedricha

[...] Na obszernych polach rozległe milczenie
[...] Tylko wiatr szumi smutnie uginając kłosy[1]
A. Malczewski

Próba odczytania jednego z mroczniejszych utworów romantyzmu polskiego w kontekście malarskim nie jest pomysłem nowym[2]. Taką refleksję prowokują zresztą słowa A. Malczewskiego, który w przedmowie skierowanej do J. Niemcewicza korzysta z metaforyki zapożyczonej z malarstwa: „Nie znajdziecie w moich wierszach tego powabu, który swoim nadawać umiecie; tęskne i jednostajne jak nasze pola i jak mój umysł, ciemną tylko farbą zakryślą Wam nie wykończone obrazy" (s. 4). Wreszcie poeta określi swój tekst mianem „posępnego malowidła" (s. 4). Wskazane uwagi służyć mogą za komentarz zarówno strukturalny („nie wykończone obrazy" to być może aluzja do fragmentaryzmu właściwego powieści poetyckiej), jak i przede wszystkim tematyczny – dający możliwość odniesienia metaforyki tekstu do romantycznej ikonografii. Malczewski nie poprzestaje na tych wskazaniach i w odautorskich przypisach wskazuje na istotną dla romantyków tradycję malarskich przedstawień – na twórczość Rafaela. Wszystkie te sugestie zachęcają do tego, by sensów utworu szukać w porównaniu z malarstwem, by symbo-

1/ A. Malczewski *Maria*, oprac. i wstęp R. Przybylski, Wrocław 1958, s. 8. Wszystkie cytaty z *Marii* pochodzą ze wskazanego wydania.

2/ Por. np. W. Szturc *„Maria" A. Malczewskiego w malarskim dominium vanitatis*, „Ruch Literacki" 1985 z. 4, 263-277.

likę tekstu rozpatrywać na tle przekształceń ikonograficznych. Taki zaś postulat sprawia, że w centrum zainteresowania pojawia się malarz, o którym Malczewski jednak nie wspomina – C.D. Friedrich.

Pustka i melancholia krajobrazu

Metaforyka *Marii*, jak i obrazy Friedricha znalazły się w polu oddziaływania filozofii egzystencji i nieodmiennie towarzyszącej jej melancholii[3]. Figura ukraińskiego stepu u pisarza i otwarta na nieskończoność (ale i pustkę) przestrzeń u malarza brzemienne są w te same znaczenia. Człowiek jest tu samotny i pozbawiony oparcia w Bogu. Taką ontologię proponuje Friedrich w *Melancholii* z 1804 roku. Zadumana kobieta skierowała swe spojrzenie w dal, w głąb drzeworytu. Wszystkimi możliwymi sposobami podkreśla się obcość tej głębi, która pozbawiona została znamion ludzkich. Wyryty wyraźnie plan pierwszy skontrastowany jest z tłem drzeworytu, będącym wyobrażeniem nieba. Ono samo nie zostało zaś przez Friedricha wyryte, co sprawia, iż nie można mówić o jakiejkolwiek ciągłości między światem samotnej kobiety a tym, co w sposób nieokreślony istnieje ponad nią – w sposób nieokreślony, gdyż pozbawiony nawet formalnego wykładnika w postaci rytu. Zadumany człowiek jest zatem sam. Spogląda z utęsknieniem ku niebu, ale wiążą go splątane chwasty i zniechęcają uschnięte drzewa. Wszystko w rezygnacji i beznadziejnej tęsknocie zdąża ku końcowi. Niebo i związana z nim nadzieja są pojęciami z innego jakby świata[4].

Taka sama relacja zachodzi między niebem a stepem w *Marii*. Szczególnie wyraźnie podkreśla to metafora gołębia w tzw. II pieśni Masek. Warto jednak poddać interpretacji całą tę pieśń, która może być uznana za swego rodzaju poetycki metakomentarz tekstu[5]. Podsumowującym refrenem pieśni jest dystych:

3/ Pamiętać jednak trzeba o możliwości innej, na historycznych przesłankach opartej interpretacji. W odniesieniu do *Marii* przypomina o tym D. Zawadzka w książce *Pokolenie klęski 1812 roku. O A. Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000.
O historyczno-patriotycznym rysie obrazów Friedricha zob. I. Danielewicz *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w końcu XVIII i pierwszej połowie XIX w.*, w zbiorze *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, Warszawa 1981, s. 39-43; H. Gartner *O romantycznej ikonografii C.D. Friedricha*, przel. S. Michalski, w zbiorze *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 145-151; J. Białostocki *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. I., Warszawa 1982 (rozdz. *Sztuka i polityka 1770-1830*, s. 399-402; *Motywy śmierci w sztuce XVIII i XIX wieku*, s. 441-443). T.J. Żuchowski podkreśla jednak, że tło historyczno-polityczne nie jest u Friedricha najważniejsze (*Między naturą a historią. Malarstwo C.D. Friedricha*, Szczecin 1993, s. 33-44). Nawet tzw. „seria z szaserami" nie jest jedynie antynapoleońskim wystąpieniem. Pojawiający się u Friedricha element symboliczny nie pozwala bowiem na zamknięcie treści w ramach politycznej gry.

4/ Zob. interpretację wskazanego drzeworytu w: W. Bałus *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 85-96.

5/ W interpretacji korzystam z niektórych spostrzeżeń M. Maciejewskiego – zob. *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 249-252.

Ah! na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie,
Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie. (w. 733-734)

Inicjalne „Ah!", które podkreśla emocjonalny wymiar głoszonej prawdy, zmieni się po kolejnych strofach w „Bo", które z rezygnacją dopowiadać będzie beznadziejność „posępnych malowideł". Posępność ta wzmocniona jest jeszcze przez układ rymowy dystychu: rymowi okalającemu towarzyszy tu rym wewnętrzny. W ten sposób obraz „bujnego kwiatu" tylko pozornie sugeruje sensualistyczne bogactwo i ruch ku górze, ku wyzwoleniu. Układ zamykających się jakby i dążących do jednego punktu rymów (wers drugi spotyka się z pierwszym, który „łamie" się dodatkowo na skutek zastosowania rymu średniówkowego) zdaje się naśladować przyszłość „bujnego kwiatu" – on również, toczony przez robaka, zamiast wzrastać ku słońcu, będzie musiał przegrać swe życie ze zgnilizną, która jest pierwszym sygnałem ruchu ku ziemi. Kwiat zamknie swój kielich i siebie samego złoży na ołtarzu śmierci. W ten sposób wszystko domyka się w jednym punkcie.

Kolejne strofy, które występują po refrenicznym dystychu, mają dwudzielną budowę: część pierwsza (7 wersów) ma charakter opisowy; część druga (2 wersy) przybiera formę ironicznej pociechy i ma charakter postulatywny.

W pierwszych siedmiu wersach każdej strofy ukazane zostały w uogólniony sposób nieszczęścia, które złożyły się bądź dopiero złożą na fabułę powieści. By nie pozostawić czytelnikowi zbędnych złudzeń, wszystkie użyte czasowniki sugerują ruch ku dołowi, ku zamknięciu: wkradną, spadną, nachyli ku ziemi, zagrzebie, topić. Z taką definicją ruchu pozornie kłóci się obraz wspomnianego już gołębia ze strofy drugiej:

Albo gdy nieba cud nad chorobą,
    Gołąb – od przekleństw odleci
I władzę życia zabierze z sobą,
A wyschłe lica nadmie żałobą,
    Wprzód nim gromnica zaświeci – (w. 746-750)

Gołąb „odleci" – pojawia się zatem ruch ku górze. Jednak obraz ten potwierdza melancholiczny gest trzech pozostałych strof. Okazuje się, iż niewinność sugerowana przez metaforę gołębia nie może przynależeć do ziemskiego świata trosk i śmierci. Stąd gołąb „władzę życia zabierze z sobą". Nie ma zatem ciągłości między ludzką sferą bytowania a odległą ideą Boga, który mógłby usensownić cierpienie. Ten sam problem zobrazowany został w drzeworycie Friedricha – człowiek pozbawiony nadziei, zanurzony w czarnej żółci melancholii.

U Malczewskiego pojawi się jeszcze ironiczne dopowiedzenie w postaci dystychu zamykającego każdą z czterech strof II pieśni Masek. Budowa tych dwuwierszy opiera się na postulacie wprowadzanym przez partykułę „Niech" i w przekorny sposób wykorzystuje performatywną (magiczną) funkcję języka. Tym, co zdarzyć się bowiem może w świecie przedstawionym *Marii* i co miałoby walor pozytywny są

jedynie słowa: „Niech [...] zabrzmią te słowa" (w. 742). Ironia zawarta jest natomiast w wygłosowym wersie każdej strofy. Pożądanymi słowami okazują się: spokojność, anioł, wesołość i gościnność – czyli słowa, które w świecie przedstawionym nie posiadają desygnatu. I tylko te słowa, jak zaklęte, mają powracać w nieskończoność, choć nic właściwie nie znaczą. W *Marii* nikt nie wygrywa. Nawet Miecznik (który jest figurą szlacheckiej tradycji) i Maria (która pochyla się nad Biblią) zdążają ku pustce. Milczący step obejmuje i unicestwia w swej otwartej przestrzeni wszystkie tęsknoty i nadzieje. W nim też nieustannie gubi się oszalały Wacław:

> Po odludnych manowcach młody Wacław kręci;
> Przez niezmierzone niwy – tam gdzie już równina
> Zda się kończyć i znów się w płaszczyznę zagina. (w. 960-962)

Wydaje się, że to właśnie ukraiński step jest twórcą mrocznych sensów tekstu Malczewskiego. Ta otwarta przestrzeń staje się rodzajem więzienia, z którego nie można się wyzwolić[6]. Tę sytuację podkreślają liczne epitety: „puste bezdroża" (w. 47); „ciche, puste pola" (w. 165); „niezmierzone niniwy" (w. 961). Człowiek w zderzeniu z tą niedefiniowalną w gruncie rzeczy przestrzenią jest skazany na przegraną. Nie potrafi ani odczytać jej znaczeń, ani się w niej zadomowić; na zawsze pozostanie samotny w obcym krajobrazie.

W ten sposób powstaje u Malczewskiego *stimmung*, który charakterystyczny jest dla wielu obrazów Friedricha. Również u niemieckiego malarza krajobraz przestaje być nienacechowanym odwzorowaniem rzeczywistości. Mowa zatem o tzw. „pejzażu idealnym", którego twórcy odchodzili od epickiej anegdoty (jako elementu tłumaczącego obraz) i od zasady mimetyzmu (nawet jeśli przedstawiali elementy, które mogły być zweryfikowane przez doświadczenie rzeczywistości bądź korzystali z mimetyzmu ikonograficznego, tj. odwoływali się do alegorii potwierdzonych kulturowo)[7]. *Stimmung* Friedricha może być interpretowany jako rys melancholiczny tego malarstwa. W warstwie przedmiotów przedstawionych dominuje tu idea wanitatywna (pochylone i suche drzewa; zamyślone, wsparte najczęściej na lewej dłoni twarze; ruiny; postaci spoglądające w głąb obrazu), która od czasów renesansu jest ikonograficzną reprezentacją melancholii[8]. Melancholikiem zatem można się stać dopiero wówczas, gdy zrozumie się, iż świat jest *dominium* niestałości i utraty, a jego prawda zawiera się w stwierdzeniu *omnium vanitas*.

Najbardziej wymownymi są w tym kontekście dwa obrazy: *Mnich nad morzem* i *Dwaj mężczyźni oglądający księżyc*. W obu przypadkach mamy do czynienia z ma-

6/ Por. M. Kalinowska *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 88-89.

7/ Zob. A. Nowakowski *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 164-166; P. Krakowski *Krajobraz idealny w malarstwie w XVIII i XIX wieku*, „Folia Historiae Artium" 1976 t. XII, s. 159-176.

8/ Por. W. Bałus *Mundus melancholicus*..., s. 34.

larską interpretacją sytuacji, którą można by nazwać „byciem na skraju"[9]. Człowiek nie może zrobić już ani jednego kroku, gdyż dalsza droga jest po prostu niemożliwa. Mnich doszedł już na skraj; przed nim otwiera się tylko nieskończone morze i równie bezgraniczne niebo, które nie obiecuje jednak żadnego zbawienia. Jedynym elementem wertykalnym przedstawionym na obrazie jest właśnie sylwetka mnicha, która zdaje się gubić w otwartych przestrzeniach – dokładnie tak, jak gubią się wśród stepu bohaterowie Malczewskiego. Również dwaj mężczyźni, którzy spoglądają na księżyc, zatrzymali się na skraju ścieżki – przed nimi otwiera się przepaść nieznanego.

Samotność człowieka w obliczu natury, której znaków nie potrafi on odczytać, a które są być może prefiguracją jego losu, pojawia się u Malczewskiego również w jednym z przypisów dołączonych do *Marii*. Autor przedstawia w nim swoją wspinaczkę na Mont-Blanc, pisząc:

> Wszystko, co dziełem człeka, znika przez swoją małość; tysiące gór olbrzymich z granitowymi szczytami lub śnieżnymi tarczami, niebo prawie czarnego koloru, słońce przyćmione, blask rażący od śniegu, rzadkie powietrze, a stąd krótki oddech i szybkie bicie pulsu, nadludzkim jakimś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika; i pewny jestem, iż oprócz innych przyczyn, nawet dla niezmiernej różnicy tego dziwnie górnego widoku a słabości naszych zmysłów, nikt by go długo znieść nie potrafił. (s. 77)

W zastanawiający sposób impresje Malczewskiego korespondują z wymową obrazu Friedricha *Podróżnik po morzu chmur* z 1818 roku. Postać mężczyzny, odwrócona plecami do oglądającego obraz, została zderzona z potęgą i bezkresem górskich szczytów. Pierwiastek ludzki zanika na rzecz potęgi, którą trudno zdefiniować – to owe „inne przyczyny" Malczewskiego. Człowiek postawiony został przed czymś, czego ani zrozumieć, ani opisać nie może. Pozostaje zatem w milczeniu, gdyż nie posiada słów zdolnych oddać przerastającą go fatalność. W negatywny sposób w takim właśnie milczeniu pogrążony jest w *Marii* Wojewoda.

Niezależnie jednak od tego, czy człowiek okazuje swą bezradność, czy też zachwyt wobec krajobrazu, jedno pozostaje pewne – nie znajduje on w swoim języku słów, które posłużyć mogłyby do opisu; nie potrafi poddać też deszyfracji hieroglifów natury.

Od alegorii ku symbolowi

Ta migotliwość znaczeń i bezradność wobec czegoś, co przerasta możliwości ludzkiej percepcji ma związek z ewolucją form wyrazu zarówno w literaturze, jak i w malarstwie początku XIX wieku. W obu dziedzinach dostrzec można charakterystyczne wychylenie ku estetyce symbolicznej, która mnoży wciąż umykające *signifients* w nadziei zbliżenia się do pozarozumowego *signifié*. Białostocki dostrzega w sztuce romantyzmu przewartościowanie wcześniejszych form ikonografii alego-

---

[9] Zob. P.H. Feist *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, przeł. S. Michalski, w zbiorze *Ikonografia romantyczna*, s. 107-115.

rycznej, która operowała przede wszystkim atrybutem. Romantyzm wprowadza w jej miejsce ikonografię nastroju i ekspresji[10].

Również Friedrich rezygnuje z klasycznej alegorii, choć pojawiają się na jego obrazach znane ikonograficzne elementy – wystarczy tu wspomnieć o rysunku *Wędrowiec przy słupie milowym* czy analizowanym już drzeworycie *Melancholia*. Białostocki nazywa takie zjawisko „tematem ramowym", w którym symboliczna treść wyrażona jest w półgotowej formie[11]. Skatalogowane i opisane motywy (ruiny, cmentarze, bezbrzeżne morze, człowiek w obliczu gór) złożone zostają w całość, która nie umożliwia jednak jednoznacznego ich odczytania[12]. Friedrich podkreśla dodatkowo ten element niepewności przez wykorzystanie tzw. dalekiego krajobrazu (*Freiraum*). W ten sposób natura i człowiek szukający w niej sensu zaczynają opalizować niezliczoną ilością znaczeń. Trudno jednoznacznie powiedzieć, że *Mnich nad morzem* to obraz pustki bez Boga. Równie dobrze może on oznaczać milczącą zadumę nad potęgą praw, które rządzą światem – tak można by interpretować obraz w kontekście rozważań F.D.E. Schleiermachera. W obu jednak przypadkach okazuje się, że świat bytów skończonych postrzegany jest przez pryzmat nieskończoności – taką wykładnię ma wielokrotnie powracający u Friedricha motyw wzroku utkwionego w pustce.

Tę samą problematykę odnaleźć można w tekście Malczewskiego. Bohaterowie *Marii*, mimo iż przy ich opisie wyodrębnić można cechy partykularne, wpisują się w figurę milczącego stepu – taki jest zakres emocjonalnie nacechowanego krajobrazu. Temu zatraceniu w pustce towarzyszy również rezygnacja z alegorii i szczególne przewartościowanie personifikacji, które przestają być jedynie emblematami. Wyraźnie wynikają one z fabuły i struktury tekstu – nawet jeśli są silnie skonwencjonalizowane. Rozpacz (w. 182), Śmierć (w. 633) czy też wszystkie personifikacje w II pieśni Masek (Smutek, Złość, Zawiść, Przyjaźń, Gościnność) pozwalają w *Marii* mówić raczej o *l'état d'âme* bohatera, o jego egzystencji, niż o jakiejś obrazowanej tezie. Malczewski unika zatem klasycystycznego dydaktyzmu, moralizatorstwa czy cudowności. Personifikacje często też pojawiają się w mowie pozornie zależnej (jako metafory spostrzeżeń bohatera) i nie są wyrazem ingerencji narratora w świat przedstawiony (jak to bywało w eposie)[13]. Malczewski, podobnie jak Friedrich, konstruuje swe „malowidło" z elementów tradycyjnych, lecz nadaje im nowe, czasami zaskakujące znaczenia. Przedstawione w powieści sceny rodzajowe ukrywają pod swą funkcją fabularną sens wtórny, sens symboliczny. Melancholia (*l'état d'âme* bohatera) ukazana jest przez skutki, jakie powoduje (*vanitas*).

Wszystkie przesunięcia znaczeń od alegorycznych ku symbolicznym dobrze oddaje Friedrich w *Grobie Huttena*. Na obrazie znalazło się bardzo wiele, charakterystycznych dla tematu *vanitas*, elementów ikonograficznych. Widzimy ruinę

10/ Zob. J. Białostocki *Symbole i obrazy*..., s. 351.

11/ Zob. J. Białostocki *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*..., s. 346-367.

12/ Por. W. Bałus *Mundus melancholicus*..., s. 82-85.

13/ Zob. też M. Maciejewski *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*.

świątyni, którą porastają krzewy i mchy. W punkcie centralnym znajduje się grób, nad którym rozmyśla pochylony, wsparty na lasce człowiek. Na jednej z ocalałych ścian świątyni znajduje się rzeźba Fides, której odpadła jednak głowa. T.J. Żuchowski podkreśla:

> Dla Friedricha [architektura] pozostała jedynie świadectwem dawnego czasu, który przeminął, być może zwariował, zagubił normy, bo jakże inaczej rozumieć umieszczenie na ścianie międzyokiennej chóru posągu pozbawionej głowy Fides, w stronę której mężczyzna oddaje pokłon. Rzeźba cnoty stała się tu już tylko ironią – po pierwsze – wierności i – po drugie – niezmienności ginącego świata. Pozbawiona głowy, a więc możności osądzania, staje się *fides* metaforą paradoksów i sprzeczności historii.[14]

Ikonograficzne elementy złożyły się zatem w całość, która wyraża nie tylko namysł człowieka nad nieuchronnością jego przeznaczenia, ale również przeświadczenie o złośliwości losu i bezcelowości historii.

W *Marii* Malczewskiego tę mroczną ideę uosabia Wojewoda:

> W spokojnych jego rysach trudno poznać znamię
> Głębokich wewnątrz uczuć; tylko dzielne ramię –
> Świetna mowa, dla ludzi – imię znakomite –
> Co w sobie, to na zawsze dla wszystkich ukryte (w. 67-70)

Postać ta od początku świadoma jest beznadziejności własnej egzystencji. Historia jest dla Wojewody maskaradą, zbieraniem wojsk i pustym brzękiem oręża. To prawdziwy bajroniczny mizantrop, który konsekwentnie kroczy ku przepaści i straceniu. Wojewoda kpi z historii, choć wie, że będzie jej ofiarą. Swoim postępowaniem wypełnia Przeznaczenie, całkowicie i świadomie oddaje się fatalnemu sensowi egzystencji. To on uruchomi lawinę, która dla Wacława będzie już tylko „Niezmiennym Wyrokiem" (w. 1349).

Malczewski przedstawił też Wojewodę, sięgając po znany ikonograficzny element – postać spoglądającą przez okno:

> Otworzył wąskie okno – patrzał czas nijaki
> Na swoje liczne hufce [...] (w. 115-116)

Przedstawienia malarskie akcentują w podobnych przypadkach tęskną nadzieję i wiarę w możliwość odmiany losu. Tak jest też w przypadku *Kobiety w oknie* Friedricha. Wchodzące z zewnątrz światło dnia rozjaśnia pokój, z którego spogląda kobieta. Obraz ten bywa interpretowany w ramach biedermeierowskiego powrotu do spokojności. Tę tonację można by wykorzystać przy próbie analizy pragnień samej Marii. W przypadku Wojewody podobna waloryzacja nie jest możliwa. Jego ruch ku otwartemu oknu jest próbą szukania nadziei w blasku rodzącego się świtu. Jednak „wstające słońce", które „blaskiem złotych warkoczy widnokres weseli" (w. 121-122) i inne atrybuty szczęścia nie mogą być udziałem Wojewody. Dlatego

[14] T.J. Żuchowski *Między naturą a historią*, s. 74.

też – używając języka opisu właściwego malarstwu – można powiedzieć, iż wraca on do planu pierwszego, czyli do ciemnej komnaty:

> [...] on nie chciał na widoku zostać –
> W niknących cieniach zamku zanurzył swą postać (w. 129-130)

W ten sposób, wykorzystując ikonograficzną tradycję, Malczewski sugeruje brak możliwości uwolnienia się od swego losu i przeznaczenia. Podobnie jak w przypadku *Grobu Huttena* wymowa sceny nie składa się z prostej sumy znaczeń ikonograficznych elementów. Sens tworzony jest przez ich specyficzne połączenie, które pozwala mówić o przesunięciu ku symbolowi, o „melancholicznej nierozstrzygalności"[15].

Poetyka spojrzenia

Krajobraz – mimo iż potraktowany podmiotowo – był sferą nieokreśloności, która otacza bohaterów, czasami wyraża ich stan duszy. Ewolucja form alegorycznych ku symbolicznemu niedopowiedzeniu była rozwinięciem treści ukrytych w krajobrazie, była próbą wskazania, jak poprzez formalne środki wyrazu bohater i krajobraz łączą się w figurze melancholicznych rozmyślań. Nastał wreszcie czas, by dokonać fokalizacji, by przyjrzeć się człowiekowi i poprzez jego podmiotowość spróbować określić to, ku czemu spogląda. Wydaje się bowiem, że to właśnie spojrzenie – zarówno u Friedricha, jak i u Malczewskiego – obarczone zostało głęboką symboliką, a jego ważność podkreślona została nawet przez szczególną poetykę. W ten sposób umocnić można też tezę o istnieniu poetyki spojrzenia, która w istotny sposób kształtuje tkankę sensów u malarza i poety. Wystarczy wspomnieć znamienny tytuł artykułu M. Maciejewskiego: *„Spojrzenie w górę" i „wokoło" (Norwid – Malczewski)*[16]. Polaryzacja nie przebiega oczywiście w sposób tak modelowy, jak wskazywałby tytuł przywołanego szkicu; prawdą jest jednak, że u Malczewskiego wzrok na niczym właściwie nie może spocząć. Snuje się jedynie po pustym stepie w nadziei zahaczenia o coś, co nie byłoby przejawem nicości bądź złośliwym żartem historii.

Najpełniej, poprzez aluzje do wzroku i spojrzenia, scharakteryzowana została główna bohaterka powieści poetyckiej Malczewskiego. W spojrzeniu Marii bowiem dość typowa, negatywna charakterystyka tego, co dostrzec można „wokoło", spotkała się jednak z owym „spojrzeniem w górę", które jest próbą wydostania się z więzów historii, próbą pozytywnego jutra.

Pierwszy opis oczu Marii ma charakter negatywny:

> Czarne oczy spuszczone i żałobne szaty;
> A w twarzy smutek, czoło co schyla w cichości,
> Którego całym blaskiem – uśmiech Cierpliwości! (w. 204-206)

15/ Por. W. Balus *Mundus melancholicus...*, s. 23-24.

16/ M. Maciejewski *„Spojrzenie w górę" i „wokoło" (Norwid – Malczewski)*, w: *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 136-164.

Epitet „czarne oczy" ma w tym wypadku nie tyle walor estetyczny, co raczej psychologiczny. Wskazuje na *l'état d'âme* postaci. Ponury wydźwięk sceny podkreślony został, charakterystyczną dla całej powieści Malczewskiego, konstatacją kierunku ruchu: tu także mamy do czynienia z pochyleniem, próbą zamknięcia, odrzuceniem. Jakikolwiek przebłysk nadziei jest w tym świecie skazany na niepowodzenie. Warunkiem *sine qua non* życia jest śmierć – dlatego wszystkie elementy świata przedstawionego poddane są procesom utraty, wydane na pastwę nicości:

> Tylko się lampa szczęścia w jej oczach paliła,
> I zgasła, i swym dymem twarz całą zaćmiła. (w. 225-226)

W taki sposób poetyka spojrzenia staje się poetyką negatywną[17]. Bohaterka nieustannie coś traci, określić ją można tylko przy użyciu przeczenia bądź negacji. W tym świecie przegranych złudzeń pojawia się jednak – dzięki Marii właśnie – iskra nadziei. Jej oczy, mimo iż czarne, kryją dziwny połysk. Jest to sygnał z innego jakby świata; świata, nad którym nie panuje nihilizm stepu:

> [...] uroczy połysk, co jej oczy krasi,
> Nie znikomy – bo z duszy – chyba go Śmierć zgasi. (491-492)

Obraz duszy daje tu możliwość zaprojektowania jedynej osi wertykalnej w tekście Malczewskiego:

> Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada;
> I cicho – jak modlitwa w łono Boga płynie –
> I pusto – smutno – tęskno – jak gdy szczęście minie. (w. 638-640)

Modlitwa płynąca do Boga to właśnie drugi element, który obok nicości występuje w spojrzeniu Marii. Świat ziemski został już niejako dookreślony: panuje w nim pustka i smutek, szczęście już dawno minęło. Tym, co zostało, jest złudna nadzieja na świat lepszy, ale przecież niedostępny. Stąd oczy utkwione są w niebo, ale żal kroplami spada. Człowiek jest jak ta kropla właśnie; jedynym wyzwoleniem może być tylko zagłada.

> I wznosząc w górę oczy z tym tkliwym wyrazem,
> W którego jednym rzucie wszystkie czucia razem,
> Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu
> Biegnie jak czuła siostra łączyć się w spojrzeniu –
> I wznosząc w górę oczy – doznała – jak lubo
> Rozbłąkanej w swym żalu swego szczęścia zgubą,
> Gdy już z ziemskich i chęci, i strach ochłódła,
> Tęsknić szlachetnej duszy do swojego źrzódła!

17/ O poetyce negatywnej zob.: E. Kuźma *O poetyce negatywnej*, w zbiorze *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 41-52; A. Sobolewska *Poeci wobec niewyrażalnego*, „Twórczość" 1997 nr 9, s. 38-52; *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

Jak miło, by nie wadzić w światowym zamęcie,
Zniknąć – na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie. (w. 235-244)

To nieuchronny koniec, w który wpatrywała się Maria.

Ten sam element, wypatrywania czegoś nieokreślonego, odnaleźć można u Friedricha. Sprawa jest w tym wypadku jednak bardziej złożona, gdyż właściwie nic nie można powiedzieć o oczach osób przedstawionych na jego obrazach – są to bowiem postaci odwrócone do widza plecami. O charakterze ich spojrzenia wnosimy więc z tego, w co się wpatrują. Znamienne jest jednak przyznanie wagi samemu aktowi spoglądania. Klarowną wykładnię zyskał ten problem w drzeworycie *Melancholia*. „Friedrich ukazując przestwór, na który spogląda siedząca kobieta, czyni tym samym patrzenie i jego korelat ważnymi elementami tematycznymi dzieła"[18]. I podobnie, jak u Malczewskiego, pojawia się tu możliwość dwojakiej interpretacji spojrzenia zagubionego w otaczającym świecie.

Pierwsza wykładnia ma charakter negatywny. Samotna postać nie może objąć świata, stoi twarzą w twarz z pustką i nicością. Takie sensy sugeruje zarówno *Podróżnik po morzu chmur*, jak i *Mnich nad morzem*. Obie postaci docierają niejako do kresu poznania. Przed nimi otwiera się przestrzeń, na której – podobnie jak na ukraińskim stepie – nie może spocząć spojrzenie. Jego poetyka jest w tym przypadku krańcową próbą poszerzenia przestrzeni obrazu, który „wypływa" niejako poza swe ramy. Jedynym oparciem dla osoby kontemplującej taki widok jest jej wewnętrzna wiara w sens i celowość takiego przedstawienia. Gdy tej wiary zabraknie, otwarta przestrzeń zmienia się momentalnie w sferę działalności przypadku. Tylko człowiek może jej nadać znaczenie.

Mniej przerażającą jest tajemnicza przestrzeń w *Kredowych skalach Rugii* oraz oswojona przez architekturę przestrzeń obrazu *Na żaglówce*. Pierwszy z nich daje, dzięki bieli i błękitowi, złudzenie spokoju i względnej pewności – podobnie jak Marii spojrzenie ku górze. Drugi z obrazów przedstawia mit nowego początku – po dopłynięciu do brzegu życie można będzie zacząć od nowa. Spojrzenie zatrzymuje się więc na spokojnych falach morskich (*Kredowe skały Rugii*) bądź na wytworach ludzkich rąk (*Na żaglówce*).

Malczewski i Friedrich proponują zatem spojrzenie ambiwalentne. Może być ono próbą oswojenia świata i utwierdzenia dzięki temu podmiotowości osoby patrzącej. Może się jednak w każdej chwili przemienić w spojrzenie w pustkę, z której przemawia do swego ludu Chrystus Jean-Paula[19]. Obydwaj więc twórcy zawarli w swych dziełach nieprzekraczalne antynomie romantyzmu. O żadnym z nich nie można powiedzieć jednego tylko słowa, gdyż każde rozpoczęte zdanie zakłada natychmiast negatywną replikę. Pozorny bezruch u Friedricha zaczyna

18/ W. Bałus *Mundus melancholicus...*, s. 87.

19/ Zob. Jean-Paul *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, przeł. M. Żmigrodzka, „Ogród" 1991 nr 2, s. 107-109. Por. też M. Janion *Temat jeanpaulowski*, „Ogród" 1991 nr 2, s. 110-118.

być aktywny dzięki grze i opozycjom kreski oraz układowi świateł[20]. Dynamizm zmieniającego się stepu u Malczewskiego ulega natomiast wyciszeniu, gdy zdamy sobie sprawę z tego, iż jest to jedyna przestrzeń świata przedstawionego i właściwie nie sposób się z niej wydostać. To jeszcze jeden ważny powód, dla którego warto czytać *Marię* Malczewskiego w kontekście obrazów i twórczości Friedricha.

20/ Por. T.J. Żuchowski *Między naturą a historią*, s. 19-21.

Marianna MICHAŁOWSKA

Sztuka dokumentu – fotografia i trauma[1]

Przyglądając się reprezentacjom artystycznym podejmującym wątek Holocaustu, można zauważyć, że uwaga współczesnych artystów – pokolenia urodzonego po Shoah – ogniskuje się wokół poszukiwania własnej drogi prowadzącej w stronę pamięci o Zagładzie. Jednocześnie okazuje się, że źródło pamięci, z którego czerpie się obraz nieznanej z bezpośredniego doświadczenia przeszłości, konstytuuje często podstawę realizacji artystycznej. Zadanie reprezentacji Holocaustu wymaga zatem przede wszystkim określenia własnego stanowiska wobec dokumentów przeszłości. Z jednej strony mamy do czynienia z przekazywanymi kolejnym pokoleniom narracjami tych, którzy przeżyli, z drugiej – z zachowanymi w archiwach przekazami wizualnymi (fotografiami i filmami). Co charakterystyczne, to właśnie obrazy techniczne poświadczają w potocznej świadomości zaistniałe fakty. W myśl przekonania, że aparat fotograficzny czy kamera rejestruje zdarzenia w sposób obiektywny i niezaangażowany[2], przyjmujemy powstałe za ich pomocą fotografie za podstawę rzetelnych sprawozdań z rzeczywistości. Czy jednak mogą być sprawozdaniami, jeśli nie ukazują „wszystkiego", całego tła wydarzeń? Także niezaangażowanie fotografa okazuje się dwuznaczne.

W przypadku fotografii, które stanowią podstawę wiedzy o Holocauście dochodzi do osobliwej niewspółmierności dostępnych nam źródeł. Kto bowiem fotografował? Kaci czy ofiary? Po tych ostatnich pozostały ślady sprzed Zagłady – są to najczęściej obrazy codziennego życia, zmiecionego po utworzeniu i ostatecznej likwidacji getta. Z kolei fotografie i filmy wypełniające niegdyś archiwa Rzeszy obrazowały dni, kiedy przemysł śmierci był w pełnym biegu. Istnieją jeszcze archiwa

---

1/ Wersja tekstu prezentowanego podczas konferencji „Shoah – współczesne reprezentacje" w Łodzi w maju 2003.

2/ Susan Sontag pisze: „Fotografia – to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji". S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 16.

aliantów (jak wstrząsający fotoreportaż Amerykanki Margaret Bourke-White). Jak dzisiaj mamy poradzić sobie z tymi dokumentami?

Kwestia dokumentu – puste miejsce

W nakreślonym wcześniej kontekście, *Fotoamator* Dariusza Jabłońskiego jest, z wielu względów, intrygującym przykładem. Odnalezione w 1987 roku w wiedeńskim antykwariacie kilkaset slajdów stało się podstawą filmu dokumentalnego o codziennym funkcjonowaniu łódzkiego getta[3]. W filmie autor zestawia barwne przezrocza wykonane w latach 1940-1941 przez Waltera Geneweina – księgowego przedsiębiorstwa *Getto Litzmanstadt* z czarno-białymi wizerunkami współczesnej Łodzi, zaś wypowiedziom Geneweina przeciwstawia opowieść tego, który getto przeżył – Arnolda Mostowicza. Wielokrotnie analizowano[4] już zarówno stronę etyczną pracy Geneweina, fotografującego sprawnie funkcjonującą maszynę, w którą obrócono getto (a właściwie jego lata 1940-1941) jak i towarzyszące obrazom wypowiedzi. Przedmiotem równie interesującym stała się przytaczana w filmie korespondencja między tytułowym fotoamatorem i firmą AGFA. W analizach tych na ogół podkreśla się codzienność i zwyczajność funkcjonowania zła. Także sam reżyser filmu zaznacza, że zainteresowała go historia o człowieku w sytuacji „ostatecznej", kogoś, kto zgodził się na to, by po prostu być trybikiem maszyny. „Zajęci pracą, mówi Jabłoński, nie zauważamy, czemu lub komu służymy"[5].

W tekście chciałabym jednak zwrócić uwagę na inny aspekt związany z filmem Jabłońskiego. *Fotoamator* jest bowiem filmowym dokumentem o dokumencie fotograficznym. Wątpliwości związane z fotografiami użytymi w *Fotoamatorze* Tadeusz Szyma wyraził następująco:

> Zasadniczym problemem przy podjęciu próby artystycznego wykorzystania w filmie slajdów Geneweina była taka korekta tego specyficznego, zafałszowanego przy całym swym realizmie dokumentu, aby uzyskać nie tylko efekt prawdy o Zagładzie, ale i spotęgowane – ekspresyjnie i dramaturgicznie – jej oddziaływanie na widza.[6]

Wykorzystanie fotografii w filmie tworzy problemy nie tylko formalne – i nie jest to jedynie sprawa przekładu jednego medium na drugie. Materia fotografii i filmu, poza fotochemicznym nośnikiem, niewiele mają wspólnego. Chodzi nie tylko o to, że fotografie mogą stanowić jedynie „surowiec" filmu, lecz także o ko-

---

3/ Nie jest to pierwszy film wykorzystujący materiał Geneweina. Jak podają autorzy opracowań, w latach 90. powstał dokument A. Adelsona *Lodz Ghetto*. Por. T. Szyma *Dokument skorygowany*, „Kino" 10/98, s. 7; J. Strekowski *Kilka wątpliwości*, http://www.republika.pl/fotoamator

4/ Teksty o *Fotoamatorze* dostępne są m.in. na http://www.republika.pl/fotoamator

5/ *Rzecz o buchalterii zła*, z D. Jabłońskim rozmawia P. Litka, http://www.republika.pl/fotoamator/dalej/wyw/wyw.htm

6/ T. Szyma *Dokument...*, s. 7.

rektę samego fotograficznego obrazu i jego „zafałszowanego", jak to ujmuje Szyma, charakteru. Na czym miałaby ta korekta polegać?

Rzecz w tym, że kolorowy obraz getta nie przypomina innych znanych nam obrazów archiwalnych obrazujących getto. Także obrazy Zagłady zjawiają się w naszej pamięci w czerni i bieli, a nie w kolorze. Współczesna maniera kręcenia filmów fabularnych o II wojnie światowej na taśmie czarno-białej potwierdza taki sposób percepcji wizerunku przeszłości (by wspomnieć tylko największe produkcje lat ostatnich: chociażby *Listę Schindlera*). O ile uzasadnieniem dla czarno-białego postrzegania przeszłości przez ludzi urodzonych po roku 1945 mogłyby być historyczne archiwa i popularne filmy, to jak rozumieć szok, który wywołały slajdy Geneweina u osób, które tamte czasy przeżyły? Mostowicz w pewnym momencie filmu mówi o przezroczach: „Nie było to to, co zostało zachowane w mojej pamięci". Z jednej strony wizualne archiwum wspomnień traci barwy – z drugiej, nie można uwolnić wspomnienia o Zagładzie od wizerunku śmierci. Na slajdach księgowego z Łodzi śmierci nie pokazano. Zobrazowano natomiast życie „małego żydowskiego miasteczka wewnątrz miasta". Paradoksalnie, wstrząs wywołany przez barwne przezrocza Geneweina nie wynika z dramatyzmu obrazu, lecz z jego banalności. Przezrocza są realistyczne i dziwnie zwyczajne. Pozbawione zapośredniczającej obraz powierzchni czarno-białego, z reguły zanieczyszczonego materiału, wyglądają zadziwiająco współcześnie. Zło i tragedia są ukryte. Wiemy o nich, ponieważ znamy dalsze losy getta. Na fotografiach przyszłych wydarzeń nie widać.

Fotografia wydaje się być dziwnym medium, pełnym „pustych miejsc" – swoistych pęknięć i nieciągłości między poszczególnymi obrazami, które nie składają się na spójną narrację. Co więcej, te „braki" wydają się istnieć w samych fotografiach. To z nich wynika owo szczególne zafałszowanie, które, bardziej niż zamierzonym fałszem, jest cechą charakterystyczną medium. Być może właśnie ze względu na owo puste miejsce fotografia tak łatwo daje się wpisać w systemy ideologiczne.

Dla Johna Tagga fotografii nie można uwolnić od instytucjonalnego zaplecza, w którym jest zanurzona. W *The Burden of Representation* Tagg wykazuje, nawiązując do koncepcji Michela Foucault, że funkcjonowanie fotografii zostało uwikłane w kompleks przemysłu i ideologii. Element kontroli pojawić miał się w fotografii już w dziewiętnastym wieku, kiedy to nastąpiła, na wielką skalę, ekspansja popularnej fotografii amatorskiej. Zauważmy, że umożliwiła to masowa produkcja kamer i materiałów światłoczułych. Fotografowanie stało się łatwe i powszechne. Wraz z rozwojem sposobów fotograficznej reprezentacji, jej metody przejęły publiczne instytucje. Tagg zauważa, że fotografie wykorzystuje się jako instrument administracyjnej i dyscyplinarnej władzy[7]. Fotografie zaczynają wypełniać archiwa policyjne, więzienne i szpitalne. Równocześnie w świadomości

7/ J. Tagg *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis 1988, s. 20.

społecznej fotografia zaczyna istnieć jako świadectwo zdarzeń. Powszechne niemal staje się przekonanie o tym, że to, co się zdarzyło, wyglądało tak, jak pokazuje to fotografia.

W przypadku *Fotoamatora* „korekta" materiału z getta polegała na osadzeniu fotografii w określonym kontekście, poprzez dodanie komentującej wypowiedzi Mostowicza. W ten sposób niepełna wiedza wynikająca z wizualnej strony użytego świadectwa zdarzenia zaczyna być zrozumiała. Fotografia działa tu trochę na zasadzie „podwójnego agenta" świadczącego o zdarzeniu, lecz nieprzesądzającego o jego znaczeniu. Czym były przezrocza Geneweina dla jego zleceniodawców? Zapewne dowodziły sprawności wspieranego przezeń systemu. Dla firmy fotograficznej? Być może – kolejnym przykładem w procesie testowania nowej technologii. Czym są dla nas dzisiaj? Dwa wcześniejsze punkty widzenia nadal istnieją, jednak teraz – poświadczając racjonalność machinerii zagłady – świadczą przeciw ich twórcom.

Kwestia fotografii – w miejsce pustki

Na podanym przykładzie widać, jak wiele problemów pojawia się wtedy, kiedy artyści podejmują się zadania przetworzenia materiału dokumentalnego. Co więcej, w wielu realizacjach artystycznych dokumentalny materiał, zestawiony ze wspomnieniem własnym lub opowiedzianym jest pretekstem do uporania się z traumatycznym doświadczeniem przeszłości. Christian Boltanski w wywiadzie z 1997 roku komentował swoją twórczość następująco: „U początków każdej pracy znajduje się rodzaj traumy"[8]. W kontekście fotografii słowa Boltanskiego nabierają osobliwego znaczenia. Gdybyśmy chcieli bowiem interpretować „traumatyczność" fotografii okazałoby się, że medium to wyjątkowo nadaje się do wyrażenia tego rodzaju doświadczenia. Zastanówmy się zatem, jak „traumę" rozumieć.

Hal Foster w *The Return of the Real* odwołuje się do seminarium Jacques'a Lacana, w którym trauma zostaje zdefiniowana jako utracone spotkanie z realnym[9]. Chociaż proces utraty realnego jest nieodwracalny, to jednak pod szczególnymi warunkami możliwy jest jego powrót. Foster podkreślał, że trauma wręcz domaga się wypowiedzenia. Tu też odnajdujemy miejsce dla fotografii, dziedziny kultury opartej na reprodukcji. W fotografii przeszłość powraca w przywołaniu – w postaci obrazu pozornie powtarzającego to, co zdarzyło się w doświadczeniu pierwotnym, a w istocie wprowadzającego w ten obraz zasadnicze zmiany. Fotografia powtarza rzeczywistość, ale „powtarza" inaczej, niż tylko naśladując. Foster nazywa ten proces „traumatycznym realizmem"[10]. Jej operacje – kadrowanie, wybieranie przedmiotów, zatrzymanie czasu przekształcają rezczywistość nieodwracalnie. Zauważ-

8/ Cyt. za: M. Sandbye *Photographic Anamnesia: The Past in the Present*, w: *Symbolic Imprints: essays on photography and visual culture*, red. L. Bartelsen, R. Gode, M. Sandbye, Aarhus Unicersity Press, 1999, s. 187.

9/ H. Foster *The Return of the Real*, Cambridge Mass. 1996, s. 130-134.

10/ Tamże, s. 130.

my, że w analizowanym przez Fostera przykładzie – „repetycyjnych" pracach Warhola pojawia się problem podobny do omawianego w tekście. Warhol wykorzystuje fotografie przejęte z obszaru dokumentu – informacji prasowych – zachowując ich formalne walory: raster drukarski i czarno-białą kolorystykę. Jednak poprzez własną ingerencję, np. powiększenie i multiplikację, przywraca zdarzeniom, które obrazuje (seria *Death in America*) ich pierwotny dramatyzm.

Fotografia, podobnie jak doświadczenie traumatyczne, jest wypchnięciem zdarzenia ze świadomości – przeniesienie na papier fotograficzny i stworzenie archiwum uwalnia nas od obowiązku myślenia o nim. Sfotografowana przeszłość znika z horyzontu pamiętania. Jednocześnie jednak wydarzenie jest w jakiś sposób zachowane, chociaż niewidziane. Fotografia umożliwia swoiste działanie – można odłożyć coś, czego nie chcemy pamiętać „na później", odsunąć od siebie. Nie znaczy to jednak, że owo zdarzenie nie powróci. W istocie chodzi tu o przywrócenie doświadczenia, o jego powtórne przeżycie. Realne ujawnia się „jakby przez przypadek". Foster pisze: „Lacan nazywa ten traumatyczny punkt *tuché*; w *Świetle Obrazu* Barthes nazywa go *punctum*"[11]. Foster nie bez powodu nawiązuje do refleksji Barthes'a. W *Świetle Obrazu*[12] percepcja fotografii jest niemal niemożliwa bez indywidualnego przeżycia z nią związanego. Społeczny i historyczny kontekst określa ogólne ramy *studium*[13]. Dopiero jednak wyłamujące się z ograniczeń *punctum* sprawia, że zdjęcie znaczy.

Trafienie, nakłucie, rana. Te słowa wskazywałyby, że fotografia wykorzystuje elementy doświadczenia, których nie można wyrazić w sposób racjonalny. Dlatego może być dobrym „językiem" wypowiedzenia traumy. Jak jednak taką wizję fotografii uzgodnić ze stanowiskiem przedstawionym w pierwszej części tekstu, gdzie wskazywano na instytucjonalne uwikłania fotografii? „Ani doświadczenie – zapewniał Tagg – ani realność nie mogą być oddzielone od języków, reprezentacji, psychologicznych struktur i praktyk, w których zostały wyrażone"[14]. Zauważmy jednak, że to na wymienionych przez Tagga własnościach jest ufundowane *punctum*. W istocie, tak jak chciałby Tagg, samo *punctum* nie wzbogaca sfery poznawczej, lecz również same informacje uzyskane ze *studium* zdają się martwe. W istocie oba stanowiska łączy rzecz wspólna – wskazywana już funkcja „podwójnego agenta". Fotografia wymyka się próbom jednoznacznego jej przyporządkowania. Jest podejrzana, ponieważ można ją uznać za potwierdzenie faktów, lecz nie interpretacji.

Dlaczego akurat fotografia miałaby być szansą otwarcia drzwi do realnego? Realność fotografii – powtórzmy raz jeszcze – nie polega na tworzeniu naśladującego

---

11/ Tamże, s. 132.

12/ Dla zachowania jasności wywodu posługuję się tytułem polskiego przekładu *La Chambre Claire*. Por. R. Barthes *Światło Obrazu*, przel. J. Trznadel, Warszawa 1996.

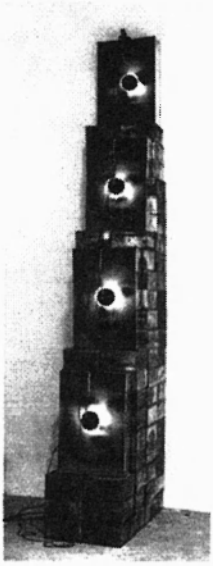
13/ W koncepcji Barthes'a *studium* odnosi się do konwencji: np. kompozycji, kadru czy tematu fotografii.

14/ J. Tagg *The Burden...*, s. 4.

rzeczywistość obrazu. W stronę realnego wskazują dwie co najmniej własności fotografii: pierwszą tworzy jej indeksalny charakter (by posłużyć się tu semiotyczną koncepcją C.S. Peirce'a[15]), drugą – cecha pozwalająca dostrzegać w zdjęciu to, co należy do przeszłości. Chodzi zatem o szczególną dla niej zdolność „nawiedzania" teraźniejszości. Charakterystyczne dla myśli Peirce'a jest to, że żaden z segmentów triady znakowej nie dominuje nad pozostałymi. Także indeksalność pozwalająca określić odniesienie przedmiotowe, aby być efektywnym tropem w procesie semiozy powinna być ogniwem łączącym obraz i symbol. Dopiero powiązanie tych elementów buduje znaczenia. Fotografia przełamuje granicę – by użyć tu sformułowania Waltera Benjamina – „optycznej nieświadomości". „Dopiero dzięki niej uzmysławiamy sobie zjawiska optyczne, znajdujące się dotychczas poza sferą naszej świadomości, tak jak podświadome popędy uzmysławiamy sobie dzięki psychoanalizie"[16]. Można by powiedzieć, że dopiero dzięki fotografii stajemy się świadomi tego, co widzimy. Taką funkcję pełni również w realizacjach artystycznych, które miały przywracać zapomnianą przeszłość. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

*

W jednej z wersji *Święta Purim* Christian Boltanski ustawia na ołowianych prostopadłościanach portrety umarłych. Oświetla je, przyczepionymi do ramek, małymi lampkami. Instalacja nawiązuje zarówno do motywu katakumb, jak i archiwum. Co mogą zawierać równo poukładane pudełka? Ludzkie prochy? Pamiątki? Historie? Autor zdaje się stawiać pytanie, jak w święto ocalenia ocalić tych, których już nie ma? Używając fotografii Boltanski sugeruje, że można to uczynić przez przywrócenie pamięci o nieobecnych. Obiekty złożone są z elementów pochodzących z archiwów, stworzonych pierwotnie po to, by można było dokonać systematycznej eksterminacji. Instytucja archiwum zawiera osobliwą dwuznaczność: stworzona, aby policzyć, skatalogować i usunąć żywych, każe pamiętać o tym, że kiedyś istnieli. Wbrew intencji wymazania narodu z historii, przedłuża pamięć o nim. Nie pozwala jednocześnie zapomnieć o dokonanej zbrodni. W zbudowanym przez Boltanskiego olbrzymim katalogu anonimowi ludzie nie tracą swojej indywidualności. Na pierwszy rzut oka, w jego instalacjach pojawiają się wciąż te same twarze. Czy jednak na pewno jest to nadal



Christian Boltanski
Święto Purim, 1990

15/ Por. H. Buczyńska-Garewicz *Semiotyka Peirce'a*, Warszawa 1994; M. Michałowska, *Ślad – fotografia i semiotyka*, „Parergon" 2002/2003 nr 2.

16/ W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: *Anioł historii*, Poznań 1996, s. 231.

twarz tego samego człowieka? Dobrze widać strategię autora w pracy *Spojrzenia*. Na kolejnych ekranach zostają pokazane fragmenty twarzy: oczy i nasada nosa. Porównując reprodukcje doszukujemy się jednak drobnych różnic – czegoś, co odróżnia kolejną reprodukcję od poprzedniej; czegoś, co wyróżnia spojrzenie każdego z bohaterów tych zdjęć. Przekonujemy się, jak delikatną materią jest tożsamość.

Za pomocą fotografii, medium powołanego do przenoszenia nas w krainę nieobecności, Boltanski egzorcyzmuje śmierć. Jeśli bowiem fotograficzny obraz jest zawsze i tylko śmiercią (jak pisał Roland Barthes) i nie może pokazać niczego poza światem, którego już nie ma, to (zgodnie z recepcją Jacques'a Derridy) taka fotograficzna śmierć nie wydarza się nigdy tylko raz[17]. Powraca nie w jednej, lecz w wielu postaciach. Boltanski, przywołując obcych nam ludzi, przywołuje jednocześnie inny wymiar naszego życia, inny czas. Nasze spojrzenie jest bowiem przepełnione pragnieniem pokonania ostatecznego stanu, a zatem potrzebą przywrócenia tego, co nieodwracalnie odeszło. Przechowujemy zdjęcia, by odwrócić bieg wydarzeń: z jednej strony „powrócić" (*revenir*) w przeszłość, z drugiej przywrócić przeszłość teraźniejszości.

W *Aporiach* Jacques Derrida pisze: „Utknąłem. Nie mogę się wydostać, jestem bezbronny"[18]. Aporia jest pułapką taką jak fotografia. Znajdując się w wyznaczonym przez nią punkcie nie można zdecydować ani o jednej, ani o drugiej jego stronie. Można by więc powiedzieć o fotografii, że jest „tym i tym", lecz równie dobrze można ją nazwać „nie-tym i nie-tym". Derridowskie „utknąłem" dobrze oddaje uczucie, które można mieć oglądając prace Boltanskiego. Jego realizacji nie sposób ocenić w żaden racjonalny sposób. Wstrząsają widzem, lecz nie do końca można określić, czym spowodowany zostaje szok: formą czy też odniesieniem do drastycznych treści. Efekt zostaje uzyskany poprzez zderzenie obu tych czynników.

Boltanski kieruje naszą uwagę w stronę struktury obrazu: pokazuje drukarski raster lub ziarno emulsji, co utrudnia rozpoznanie sfotografowanych osób. Zauważmy, iż takie działanie podkreśla dokumentalny charakter obrazu. Artysta odwołuje się do interpretacji medium, charakterystycznej dla francuskiej tradycji mówienia o fotografii. Zgodnie z nią, zdjęcie ma wiele cech *vera eikon*, „obrazu prawdziwego" (to m.in. André Bazin pisał o tym, że „Święty Całun jest syntezą relikwii i fotografii"[19]). A jeśli tak jest, to fotografia zawierać musi w sobie „ślad" rzeczywistości, czy też, ujmując to inaczej – wdrukowany obraz prawdziwego zdarzenia. Tak też najczęściej odczytywana bywa praca francuskiego artysty[20]. Przed-

---

17/ Por. J. Derrida *The Deaths of Roland Barthes*, w: *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, red. H. Silverman, New York 1988.

18/ J. Derrida *Aporias*, Stanford University Press 1993, s. 13.

19/ A. Bazin *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 15.

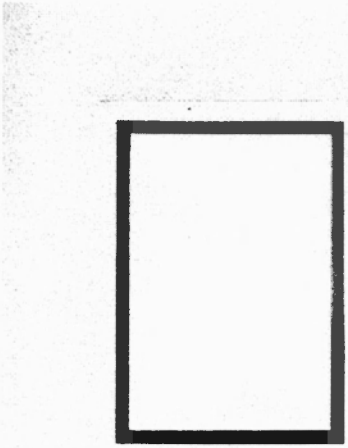
20/ G. Metken *«Was wir brauchen sind Reliquien»*, w: *Christian Boltanski, Inventar*, katalog wystawy, Hamburger Kunsthalle 1991.

mioty, użyte w budowanych przez niego obiektach są relikwiami, chociaż nie należą do żadnej określonej religii. Boltanski przywołuje rodzaj najbardziej uniwersalnego kultu: kult umarłych. Fotografia pełni tu rolę jednocześnie materialnego przedmiotu i łącznika ze światem umarłych. Można by uznać, że funkcją fotografii w jego pracach jest symbolizowanie aporii ostatecznej – śmierci. Zdarzenia (osoby) zamknięte w obrazie są już martwe i w tej postaci przybywają do nas zza grobu.

*

W przypadku analizowanej pracy Boltanskiego istotne było wykorzystanie wizerunku osób nieobecnych. Okazuje się jednak, że istnieją obrazy, które widzimy tam, gdzie ich już nie ma. Ten osobliwy motyw w interesujący sposób podejmuje polski artysta mieszkający w Berlinie – Roland Schefferski. Chociaż głównego wątku jego twórczości nie stanowi reprezentacja Shoah, to jednak jego prace są, w odniesieniu do poruszanych w tekście problemów, niezwykle pouczające. Chcę tu przywołać tylko dwie jego realizacje: *Obrazy wymazane z pamięci* i *Stwórz sobie własny obraz Berlina*.

W obu przywołanych przypadkach autor czyni coś szczególnego i zastanawiającego – tworząc obrazy, w zasadzie ich nie pokazuje. Z archiwalnych fotografii wycina ich wnętrze. Pozostaje rodzaj *passe-partout* obejmującego pustkę. Jak fragment fotografii, który został wyrzucony z całości, tak obraz został wyparty ze świadomości. Wycięcie obrazu symbolizuje także unicestwienie pewnej widzialnej części przeszłości, historii, którą „wybielono". Czy to, że nie widzimy obrazu, znaczy to, że go nie ma? W pracy Schefferskiego poruszony zostaje interesujący problem – historii pełnej „białych plam", historii często niechcianej[21]. Znaczenia historyczne okazują się czymś zmiennym i nieokreślonym, zależnym tak od kontekstu czasów, jak i jej „czytelnika". W jednym z wywiadów Peter Greenaway powiedział, iż „nie ma hi-

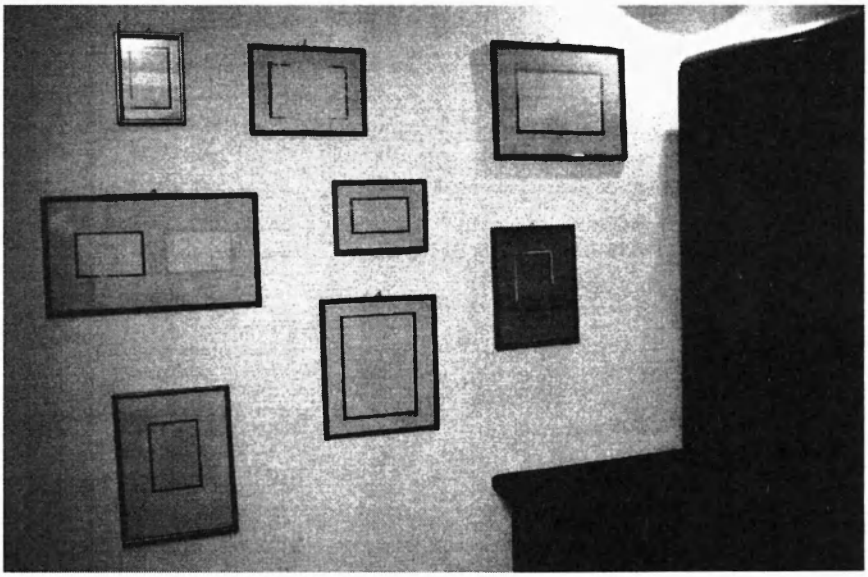


Roland Schefferski
Obrazy wymazane z pamięci, 2000

21/ Jak w pracy *Proletaryat* (z wystawy *Fragmentaryczność pamięci*, 1998), w której autor wyciął z wycofanego w latach 90. stuzłotowego banknotu portrety bohaterów PRL-u. Można by odnaleźć tu charakterystyczny gest uczestnika historii, o której chce się zapomnieć.

storii, są tylko historycy". Nie należy jednak rozumieć, że faktom takim jak Shoah można zaprzeczyć. Jednak z faktów każdy z nas buduje historię odmienną. Podobnie dzieje się w pracach Schefferskiego. Historia zawarta w nich jest jedynie potencjalnie, pojawia się bowiem dopiero, gdy pojawi się czytelnik/widz obrazu. Jeśli zgodzimy się z tym stwierdzeniem, to dostrzeżemy, iż dokumentalna moc fotografii może zaświadczać o bardzo wielu, sprzecznych nieraz ze sobą, wersjach wydarzeń.

Czym bowiem jest wymazanie? Celowym usunięciem fragmentu, który uznano za niepożądany – jak wymazanie zdania zapisanego ołówkiem. Wymazanie nie dokonuje się samoczynnie jak w przypadku, na przykład, obrazu fotograficznego, który blednie pod wpływem światła. Trzeba chcieć wymazać. Wycięcie fragmentu fotografii jest działaniem równie drastycznym. W obu sytuacjach istnieje jednak szansa, że jakiś fragment pozostanie (wycięta fotografia zagubiona pod szafą lub litera tekstu, niedokładnie usunięta) i stanie się podstawą rekonstrukcji. W istocie nie da się wymazać obrazów z pamięci, można jedynie zepchnąć je gdzieś głęboko. Fotografia zatem istnieje poza swoim obrazem – w pamięci ludzi.



Roland Schefferski
Stwórz sobie własny obraz Berlina, 1999

Podobny do *Obrazów wymazanych z pamięci* pomysł legł u podstaw projektu *Stwórz sobie własny obraz Berlina*. Na billboardach w Warszawie zawisły obrazy pustych ram. Sprawą widza było je „mentalnie" wypełnić. Jeśli jednak mamy wypełnić pustkę ramy, to paradoksalnie należy sięgnąć poza nią. Szukać wypełnienia nie wśród obrazów identycznych z pierwotnym (pierwotny obraz został bo-

wiem usunięty), lecz wśród jemu podobnych. Dochodzi do osobliwego zastąpienia, do rekonstrukcji brakującego fragmentu fragmentami kiedyś widzianymi i zapamiętanymi. Teraz musimy je sobie przypomnieć. Wywołać z otchłani nie-pamięci. Przyjrzyjmy się miastom, które Schefferski uczynił przedmiotem swoich realizacji. I Gdańsk, i Berlin utraciły swoją przeszłość. Wysiedlony i powtórnie zasiedlony Gdańsk, rozbity i zlepiony Berlin są miejscami „zranionymi" przez historię. Tam jednocześnie ciągle podejmowane są próby zaleczenia owej rany. Pustka miast dotyczy zarówno pustki tkanki miejskiej, jak i nieobecności jej mieszkańców. I domaga się wypełnienia. Znów zatem powracamy do traumy. Oznacza ona przecież – z greckiego – ranę właśnie.

W eseju o *Spacerach po Berlinie* Franza Hessla Walter Benjamin pisał, że „miejski notatnik miejscowego zawsze będzie miał coś z memuarów, nie na darmo piszący spędził dzieciństwo na miejscu"[22]. Czy takim notatnikiem (Benjamin bowiem pisał jedynie o sposobie opisywania) może być fotografia, obraz uznany za bardziej obiektywny od słów? Rzecz w tym, jak zostało to już napisane wcześniej, iż fotografia stanowi podstawę opowieści, konstruowanej z widoków. Dlatego każdy z albumów rodzinnych jest inny, nawet jeśli powtarzają się w nim te same symbole miast – na przykład berlińska Kolumna Zwycięstwa na pocztówce z roku 1903[23]. Pokazanych na pierwszym planie dorożek nie odnajdziemy we współczesnym obrazie Berlina. Paradoksalnie, opowieść zostaje zbudowana przez brak pewnych elementów.

Rama kadru Schefferskiego zostaje wypełniona obrazami z przeszłości. Mamy tu do czynienia z obrazem, „zdjętym" przez aparat fotograficzny pamięci. Na ten obraz – przechowany we wspomnieniu – nakłada się warstwa druga: wyobrażenie miasta, zbudowane przez wiedzę kulturową – miasta znaków architektonicznych. W propozycji, by stworzyć sobie własny obraz miasta, zawarta jest nie tylko nostalgiczna próba powrotu do utraconego miasta z innego czasu, również sugestia, by z rozbitych fragmentów zbudować nowe.

*

Zastanówmy się zatem, skąd biorą się obrazy do przetworzeń, jeśli tematem są zdarzenia, w których autor uczestniczyć nie mógł? W twórczości Davida Levinthala przeszłość powraca w postaci symulacji przeszłości. Autor posługuje się miniaturowymi figurkami, które odruchowo łączymy z dziecięcym pokojem. Jednak zapewne właściwiej byłoby widzieć w nich rekwizyty kolekcji utworzonej przez dorosłych. Również inscenizowane sytuacje trudno nazwać niewinną zabawą (np. w serii *Mein Kampf* czy *Hitler goes East*). Na fotografiach – o celowo płytkiej głębi ostrości – pojawiają się sceny z II wojny światowej: zarysy wież obozu koncentracyjnego, postaci pochylone nad masowymi grobami. I znów – są to sceny znane

22/ W. Benjamin *Powrót flâneura*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na świecie" 2001 nr 8-9, s. 234.

23/ Tamże, s. 74.

z filmów dokumentalnych i fabularnych, fotografii publikowanych powszechnie. Sceny, które należą już do owej „optycznej podświadomości", sceny rozpoznawane na pierwszy rzut oka. Jego fotografie są zatem fikcjami o wydarzeniach, które rzeczywiście się zdarzyły. To już nie tylko „traumatyczny realizm" – pragnienie wyrażenia bolesnego doświadczenia, lecz „traumatyczny iluzjonizm" – potrzeba powtórzenia tego, czego się nie przeżyło, a co zna się jedynie z obrazu. „Iluzjonizmu – pisze Hal Foster – nie wykorzystuje się, by okryć realne powłoką symulacji, lecz by odkryć je [realne] w rzeczach niepokojących"[24]. W pracach Levinthala nie ma nic z dzieciństwa rozumianego jako czas bezpieczeństwa i spokoju. Dzieciństwo nie jest tu okresem niewinności, bowiem w dziecięcych grach ujawnia się materiał nie poddany późniejszej selekcji pamięci. Fikcja i rzeczywistość bywają dla dziecka równie wyraźne. To czas pojawiania się koszmarów i lęków. Interesujące, że w podobny sposób maluje się obraz dzieciństwa dla Boltanskiego. W instalacji *Cienie* (1986) cienie anielskich, diabelskich i ludzkich figurek zawieszonych na linkach, poruszane ruchem powietrza, wędrowały po ścianach. Czasem, w podobny sposób nie możemy uwolnić się od złego snu i odczuwamy niepokój jeszcze długo po przebudzeniu.

Wychowany w Kalifornii David Levinthal odgrywa obraz Holocaustu taki, jaki dociera do niego z mediów, przede wszystkim z kultury popularnej. W *Mein Kampf* używa materiału barwnego. W jego starannych inscenizacjach odnajdujemy jednak nie tyle nawiązanie do dokumentu, ile do produkcji fabularnej (takiej, o której pisze się, że jest „oparta na faktach"). Tak jak w filmach mamy tu do czynienia z wyrafinowanym ustawieniem świateł, przemyślanym kadrem i głębią ostrości. Jedynym „zakłóceniem" kompozycji jest sam temat. Jego prace nadal są przecież świadectwami doświadczenia. Tym razem nie jest to już doświadczenie przeżywane przez samego autora, lecz rejestrujące – równie wyraźnie co przeżyte – ślad, który pozostawiły w nim obrazy zdarzeń.

Powróćmy na moment jeszcze do Waltera Benjamina. W jego koncepcji, jak pisze Ryszard Różanowski, „w pełni świadome postrzeżenie staje się przeżyciem dzięki temu, że to, co stanowi jego treść, jest definitywnie zakończone i może być przekazane pod «administrację pamięci»"[25]. Doświadczenie zatem, zmienia się dzięki działaniu świadomości w przeżycie. Co jednak decyduje o doświadczeniu? Według Benjamina tym czynnikiem jest „pamięć mimowolna". W „pamięci mimowolnej", obszarze, który jeszcze nie uzyskał znaczenia, ujawniają się treści nieświadome. Zauważmy, że Benjamin nie pisał o doświadczeniu wizualnym. Jednak można by uznać, że rodzaj doświadczenia wywoływanego przez fotografię znajduje się najbliżej doświadczenia doznanego bezpośrednio. W tym, że obraz zmediatyzowany uznajemy za autentyczny, zawiera się pewien paradoks. Działanie Levinthala polega na transformacji doświadczenia w przeżycie. Obrazy zapamiętane mi-

24/ H. Foster *The Return of the Real...*, s. 152.

25/ R. Różanowski *Walter Benjamin, Marcel Proust i estetyka wspomnienia*, „Parergon" 2002/2003 nr 2, s. 96.

mowolnie (bo żyjąc w świecie kultury popularnej nie sposób od nich się uwolnić) zostają przepracowane za pomocą inscenizacji, przeobrażając się w bardzo osobiste przeżycie Zagłady. Opisywany wcześniej „traumatyczny iluzjonizm" jest tu zatem jedynie narzędziem, a nie celem artystycznego działania. Punktem, do którego dąży Amerykanin jest wydobycie obrazów z otchłani „pamięci mimowolnej" i podporządkowanie jej świadomości. Na tym zresztą polega przecież praca anamnezy – szczególnego działu archeologii pamięci.

Jak pisze James E. Young istnieje stanowisko, według którego pewnych scen Holocaustu nie można reprezentować zgodnie z etyką. „Ponieważ nikt nie przeżył komór gazowych, by opisać ich strach – pisze autor – ich ciemność pozostała absolutna"[26]. Mimo to wielu to czyni. Może właśnie dlatego, że jest to rzeczywistość niewyobrażalna. Reprezentacja Holocaustu jest w praktyce artystycznej kwestią wieloznaczną, ponieważ wydaje się niemożliwa do wypowiedzenia. Jednocześnie o Shoah nie można milczeć. W przypadku prac Levinthala powtarzanie dziecięcej zabawy nie służy oswojeniu traumatycznego doświadczenia – trauma nie jest oswajalna. Jednak owo doświadczenie, właśnie tak jak stwierdzał Foster, domaga się powtórzenia i Levinthal temu wewnętrznemu nakazowi się podporządkowuje.

W pracach Boltanskiego, Schefferskiego i Levinthala zainteresowanie ogniskuje się wokół przeciwstawienia przeszłość–teraźniejszość. Przeszłość nawiedza teraźniejszość w postaci zapamiętanych strzępów historii. Dokumentów i śladów nie da się odczytać w sposób jednoznaczny. Powracają w ciągle nowych konfiguracjach. Charakter fotograficznego dokumentu każe o nim myśleć w podobny sposób. Mette Sandbye pisze: „Jako typ obrazu fotografia jest zarówno banalna jak i wypełniona znaczeniami, lecz trudna do spenetrowania (jak trauma)"[27]. Jest tak dlatego, ponieważ sytuuje się pomiędzy ściśle subiektywnym – jako znak gotowy do wypełnienia przez czytelnika – i obiektywnym, ponieważ posiada historyczne odniesienie w przeszłości. Można zatem (jak John Tagg) szukać uzasadnienia dla medium fotograficznego poza nim, w komentarzu ideologii, w funkcjonowaniu publicznych instytucji. Dlatego też w fotografii tak łatwo dopatrzyć się „zafałszowania". Jednak ta dwoistość pozwala artystom przekraczać granice dokumentalności i sprawiać, by pomiędzy ziarnami emulsji ujawniała się rzeczywistość.

26/ J.E. Young *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press 2000, s. 55.

27/ M. Sandbye *Photographic Anamnesia...*, s. 181.

Grzegorz MARZEC

Parodia konstruktywna raz jeszcze.
O piosenkach zespołu „Kury" z płyty P.O.L.O.V.I.R.U.S.

I

W 1998 roku nieznany szerzej trójmiejski zespół „Kury" wydał płytę o zagadkowym tytule „P.O.L.O.V.I.R.U.S.". Przyniosła ona, najogólniej rzecz ujmując, parodie i pastisze zastanych w polskiej rzeczywistości gatunków muzycznych, takich jak reggae, disco polo, metal, hip-hop i techno, piosenka patriotyczna, jazz czy country. Dość niespodziewanie, bo „Kury" reprezentują skrajnie podziemny nurt polskiej muzyki, „P.O.L.O.V.I.R.U.S." zyskał oddźwięk nawet w komercyjnych mediach, zaś wyrazem uznania dla tego albumu stało się przyznanie zespołowi Fryderyka 1998 w kategorii „Alternatywna Płyta Roku", a Ryszardowi Tymonowi Tymańskiemu, liderowi „Kur" – Paszportu „Polityki" za rok 2001. Podczas Fryderykowej gali Tymański nie zapomniał jednak o swych awangardowych korzeniach i w ostrych słowach skrytykował samą instytucję nagrody, pozostającą zapewne pod wpływem największych firm wydawniczych, oraz wymuszoną przez muzyczne lobby sytuację w mediach i na rynku. Jego mikrofon (telewizja transmitowała galę bezpośrednio) wyciszono...

***

Tytuł jak i treść niniejszego artykułu zrodziły się z niewątpliwej inspiracji tekstem Michała Głowińskiego, podejmującym zagadnienie parodii w *Pornografii* Gombrowicza[1]. Głowiński odróżnił w swej pracy wąsko rozumianą parodię literacką (nie będącą zazwyczaj niczym ponad ośmieszającą tekst wyjściowy zabawą) od reprezentowanej właśnie przez Gombrowiczowską narrację parodii konstruk-

1/ M. Głowiński *Parodia konstruktywna. O „Pornografii" Gombrowicza*, w: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

tywnej, która nie tylko nie ogranicza się do krytyki konkretnych stylów czy autorów, ale jest w istocie krytyką światopoglądu, jaki ukrywa się za parodiowanym językiem. Nie jest nigdy celem sama w sobie, „stanowi także regułę budowania własnego świata, staje się jednym z czynników, umożliwiających ekspresję własnej problematyki, tej, która w parodiowanych wzorcach nie tylko się nie pojawiła, ale nawet pojawić się nie mogła, polega przeto na budowaniu poprzez przeczenie"[2]. Ludyczne aspekty parodii zostają poważnie ograniczone i stłumione, jeżeli już się pojawiają, to ubocznie, zwykle wskutek naddania parodiowanemu językowi autorskiej koncepcji komunikowania o świecie, a nie, jak to ma zazwyczaj miejsce, doprowadzania do karykatury. Pisarz jest ironistą, stale zajmuje pozycję ponad cudzymi i własnymi wypowiedziami, nie identyfikuje się z żadną z nich, każdą postrzega jako gwałt i przemoc. Dystans do formy zdobywa – to odkrycie Gombrowicza – panując nad formami, przyswajając je sobie. Ujawnić sztuczność, nieprzezroczystość, ideologiczne zaangażowanie języka – oto prawdziwe cele pozytywnej parodii.

Z takim odkryciem i obnażeniem mamy do czynienia w przypadku piosenek z płyty „P.O.L.O.V.I.R.U.S.". Świat polskiej muzyki rozrywkowej w latach 90., przemawiający określonymi językami-piosenkami, pozornie przezroczystymi i oczywistymi, zostaje potraktowany przez „Kury" jako domena sztuczności i fałszu, pełna pretensji, których nie potrafią dostrzec przeciętni odbiorcy. Ryszard Tymański dostrzegł te języki i uczynił je przedmiotem parodystycznego omówienia. Stał się, by użyć formuły Gombrowicza, „panem form". Potrafił stworzyć ironiczny dystans, który jest nieodzowny, jeśli chce się obnażyć cudzy język jako Formę. Podjął krytyczny dialog ze światem, kulturą i ideologią, jakie kryły się za pozornie zwyczajną piosenką, niby nie będącą niczym więcej niż źródłem banalnej rozrywki. Na ruinach tego świata i tej kultury – bo doprowadził je do ruiny – zbudował koncepcję zupełnie odmiennego komunikowania o muzycznej rzeczywistości.

2

O zakwalifikowaniu jakiegoś tekstu jako parodii decyduje zazwyczaj skonfrontowanie jej planu wyrażania i treści z tymi samymi składnikami wzorca. Jawi się wtedy jako twór pasożytniczy, stosujący wysoką formę do niskiej treści. Współczesna praktyka literacka dobitnie ukazała ograniczenia takiej definicji. Parodię trzeba obecnie opisywać jako jedną z form mimesis krytycznej[3], jako destruktywne bądź destruktywno-konstruktywne naśladowanie cudzej mowy. Pragmatyczny aspekt parodii, którego domagała się Linda Hutcheon[4], każe dostrzec za tą mową czyjąś postawę ideologiczną czy światopoglądową. Korzystając z rozróżnienia Aleksandra Berezy (i dość znacznie je redefiniując), można by mówić o wąskim

2/ Tamże, s. 227-228.

3/ Por. Z. Mitosek *Mimesis krytyczna*, w: *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

4/ Zob. L. Hutcheon *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górska, „Pamiętnik Literacki" 1986 z. 1.

i szerokim adresie wypowiedzi parodystycznej[5]. Pierwszy z nich byłby albo konkretnym tekstem, albo stylem, gatunkiem, kliszą, sposobem komunikacji, które dałoby się odtworzyć jako hipotekst parodii. W drugim wypadku należy mówić o przestrzeni ideologicznej, która ukrywa się za wąskim adresem parodystycznego dyskursu. Ograniczenie adresu parodii do jej wzorca, historycznie poprzedzającego ją tekstu, prowadzić musi nieuchronnie do pomniejszenia doniosłości samej kategorii. Zawężenie to zostaje nierzadko wtłoczone do definicji parodii, zazwyczaj nie dlatego, że nie dostrzega się jej krytyki ideologicznej, ale wyłącznie w celu otrzymania spójnej klasyfikacji pokrewnych jej zjawisk (trawestacji, burleski, parafrazy, satyry, groteski). Zamęt pojęciowy, jaki może napotkać czytelnik wielu tekstów poświęconych problemowi parodii i form do niej zbliżonych, wynika zatem z pomijania szerokiego adresu wypowiedzi parodystycznej (tak jak ja go ujmuję) oraz – i to mankament najpoważniejszy – z uporczywego trzymania się rozróżnienia w dziele literackim formy i treści[6].

Słabość tego dualizmu polega po pierwsze na tym, że nie można za jego pomocą opisać wszystkich zjawisk parodystycznych, a po drugie – i do tego sprowadza się moja podstawowa teza – że owo rozróżnienie nie jest fundamentem, który decyduje o zakwalifikowaniu jakiegoś tekstu jako parodii, ale w istocie stanowi pochodną innego zjawiska, tym razem podstawowego – rozdwojenia (czy nawet zwielokrotnienia) podmiotów wypowiedzi parodystycznej. Dychotomia formy i treści może więc w parodii nastąpić (i zwykle tak jest), ale wcale nie musi. Spróbujmy to pokazać na materii tekstu; pod nóż biorę piosenkę *Jesienna deprecha* (patrz aneks). Zanim objaśnię jej parodystyczność, pragnę w tym miejscu przypomnieć prosty fakt, że jej tekst nie może, a przynajmniej nie powinien być czytany w oderwaniu od kodu muzycznego (jest to problem konwencjonalności tekstu słownego piosenki, szczególnie istotny w przypadku piosenki parodystycznej[7]).

5/ A. Bereza *Parodia wobec struktury groteski*, w: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1965.

6/ Jak pokazuje W. Karrer, wpadając może w marksistowskie tony, opozycja formy i treści, na podstawie której zwykle odróżnia się parodię od trawestacji, w zastosowaniu do konkretnych tekstów wykazuje swoje braki, a jednocześnie ujawnia zakotwiczenie w warunkującej ją świadomości klasowej, którą próbuje maskować. Rozróżnienie „wysoki-niski", opierające się na dokonanym przez Horacego przyporządkowaniu miar wierszowych różnym planom treści i mające podstawy w retorycznym modelu poziomów stylistycznych (wysokiego, średniego i niskiego), uwarunkowane jest, zdaniem Karrera, socjalnym statusem mówiącego i gatunku literackiego oraz socjologią odbioru. Zob. W. Karrer *Trawestacja, parodia, pastisz*, przeł. K. Jachimczak, „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" VII, „Studenckie Zeszyty Polonistyczne", Kraków 1988, z. 3: *Ironia, parodia, satyra*.

7/ Rozważanie tego problemu, dla piosenki-parodii podstawowego, pozostaje poza zakresem niniejszego artykułu. Zainteresowanych odsyłam do prac A. Barańczak (*Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, w: *Formy literatury popularnej*, pod red. A. Okopień-Slawińskiej, Wrocław 1973; *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983; *Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego*

Jesienna deprecha jest parodią granej do kotleta piosenki dancingowo-weselnej[8], będę ją tu określał mianem disco polo, gdyż współczesny klezmer to w potocznej świadomości wykonawca muzyki chodnikowej. O takim rozszyfrowaniu piosenki „Kur" decyduje nie tylko muzyka, ale również stylizowany na disco polo śpiew Tymańskiego – pełen emfazy i pretensjonalności. Jednak tekst słowny nie jest stylizacją, trzeba nawet powiedzieć więcej: wybiega daleko poza zakres tematyczny typowego tekstu piosenki disco polo, jest jak na nią dość niekonwencjonalny – tu w sensie przeciwstawienia się sztampie tego gatunku muzyki rozrywkowej, wręcz ambitny. Podejmuje (może forma poetycka nie jest wspaniała, ale tego byłoby już za wiele) rozważania egzystencjalne, co znacznie odbija od szmiry disco polo. Zwracam uwagę na pierwszy fakt: parodystyczna deprecjacja dokonuje się tutaj nie poprzez przedrzeźnianie głupawego wzorca, jak chciałby tego Ziomek[9], ale przez podniesienie, choćby nieznaczne, rangi artystycznej tekstu. Zauważmy, jaką przeszkodę napotyka kwalifikowanie tej piosenki jako parodii ze względu na dychotomię formy i treści. Jeśliby bowiem założyć, że formą jest tekst muzyczny, a treścią – słowny, mielibyśmy do czynienia z sytuacją, w której forma została zachowana, treść natomiast – podwyższona. Trudno byłoby jednak zaklasyfikować *Jesienną deprechę* czy to jako parodię, czy jako trawestację (tylko te dwie wchodzą w grę), gdyż według tradycyjnych ujęć nie można mówić o parodiowaniu czy trawestowaniu gatunków z najniższej półki. Wydaje się więc, że już na tym elementarnym poziomie tradycyjne rozróżnienia wykazują swoją nieprzydatność lub przynajmniej ograniczoność. Wprawdzie zróżnicowanie formy i treści można tutaj wprowadzić, nie jest ono jednak źródłem parodystyczności, ale jego konsekwencją.

Wizja świata ukazana w tekście w niczym nie przystaje do głupio radosnych piosenek (znanych z komercyjnych telewizji), w których jeśli już pojawia się nuta smutku i przygnębienia, to raczej z tego powodu, że np. „ona odeszła i nie wiem, co mam z sobą zrobić". W piosence Tymańskiego nie tylko nie padają skonwencjonalizowane do granic wytrzymałości słowa „kochać", „miłość", ale nie ma ani jednej wzmianki o tym, że przyczyną rozmyślań podmiotu lirycznego był miłosny zawód, uczuciowa klęska. Jest natomiast zupełnie czarna wizja, a jej powodem sprawy, które w normalnej piosence disco polo nie znalazłyby w ogóle miejsca: „ból prze-

---

piosenki, „Studia Polonistyczne IV, Poznań 1977) i E. Balcerzana (*Popularność literatury a „literatura popularna"*, w: *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971).

8/ Tadeusz Komendant sugerował mi, że utwór ten parodiuje wzorce muzyki *new romantic* i istotnie wiele motywów muzycznych i tekstowych wskazuje, że jest to również dobry kierunek interpretacyjny. Piosenka dancingowo-weselna jest jednak bardziej swojska i przez to lepiej – co przyjdzie mi uzasadnić – wpisuje się w koncepcję płyty. Trudno tymczasem mówić o jakimś spektakularnym rozwoju *new romantic* w Polsce. Oba wzorce łączy jednak to, że są postrzegane jako kwintesencja tandety.

9/ J. Ziomek *Parodia jako problem retoryki*, w: *Powinowactwa literatury. Teksty i szkice*, Warszawa 1980, s. 374, 390. Zdaniem Ziomka rzeczą niemożliwą, a jednocześnie zbyteczną, jest parodiowanie utworów o niskiej wartości literackiej.

mijania, choroby, wojny, rozpacz, wszystkie ciemne strony życia". Pojawia się temat, który, jak przypuszczam, tam stanowi tabu: poważnie potraktowane samobójstwo (bo oczywiście dopuszczalne są zdania w rodzaju „Dla ciebie mogę się zabić"). „Znów pragnę śmierci, wszystkie formy samobója przed oczyma stają mi" śpiewa nasz bohater i wiemy, że nie są to czcze pogróżki. Słownictwo, którym się posługuje, nie jest już przesłodzonym językiem tandetnych piosenek dobrych na wiejskie potańcówki: mamy tu i wulgaryzm, i wyrażenia slangowe (typowe raczej dla przedmieścia i piosenki hip-hop, np. „sprzedać adidasa", co znaczy „zarazić wirusem HIV"), wreszcie metafory (trzy ostatnie wersy), z których rozszyfrowaniem mogą być niemałe problemy – stoi to w wyraźnej sprzeczności z opisaną przez Annę Barańczak tendencją komercjalnej piosenki do korzystania ze znaków jednorodnych i przyswojonych[10].

Nie ulega wątpliwości, że tekst Tymańskiego jest absurdalny. Dzieje się tak, ponieważ jego podmiotem jest ktoś, kto – przynajmniej w dosyć potocznym wyobrażeniu, ale chyba nie tylko – mówi zgoła innym językiem i ma zupełnie przeciwstawny światopogląd czy odmienną umysłowość. Jest to ktoś, komu nigdy nie włożylibyśmy w usta słów „Mam znowu dola, znów pragnę śmierci...". Tymański to właśnie robi: przedstawia stanowisko, o którym skądinąd wiemy, że jest absurdalne, jako wypowiedź grającego i śpiewającego disco polo mądrali[11]. Nie może on, a przynajmniej nie powinien, wzbudzać naszej litości: oznaczałoby to, że daliśmy się sprowokować, lekceważąc wielopoziomową ironię przekazu, która tym jest silniejsza, im bardziej zdajemy sobie sprawę z owego przekazu niedorzeczności. Uwydatnia ją refren. *Alazon* dokonuje rozrachunku z dawnymi przyzwyczajeniami i uciechami (brazylijskie seriale, seks), które w nowej perspektywie, perspektywie rozważań sensu życia, okazują się, by użyć słów podmiotu, banałami. Tłumaczenie, że „może jestem nienormalny, za krótko byłem w wojsku", poświadcza, że bohater był w przeszłości kimś innym i ślady tej dawnej osobowości ciągle w nim pozostaje: pobyt w wojsku uznawany jest za stymulator normalności.

Cel, do którego zmierzam, tu powinien się uwidocznić. Podmiotów wypowiedzi jest w tej piosence więcej niż tylko jeden i konstatacji tej nie przeczy również fakt, że mamy do czynienia z pierwszoosobową, konfesyjną formą wypowiadania. Zespół „Kury" przedstawia nam dyskurs, którego dysponentem nie jest ani on sam (największym bezsensem byłoby uznać, że *Jesienna deprecha* to wyznanie Tymańskiego), ani też pieśniarz disco polo: absurdalność jego stanowiska nie pozwala nam potraktować go jako szczerego i bezpretensjonalnego, co samo w sobie czyni już tę piosenkę parodią. Innymi słowy, żaden podmiot nie posiada w tej piosence

10/ A. Barańczak *Konwencjonalność w piosence jako...* , s. 186-190.

11/ Zob. anegdotę, w której Kierkegaard pokazuje ironię Sokratesa (*Z „Papierów" (Noty o ironii)*, przeł. i oprac. B. Swiderski, „Literatura Na Świecie" nr 10-11/1999, s. 289). Do tego ujęcia nawiązuje de Man (*Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, s. 10), mówiąc o kontraście między *eiron* a *alazon*, głupkiem a mądralą z greckiej komedii. Mądrala jest tym, który mówi i zawsze wychodzi na głupka, sądząc, że głupkiem jest ten, który obnaża jego głupotę, *eiron*.

prawa wyłączności, *Jesienna deprecha* jest wypadkową dwóch co najmniej punktów widzenia, które spoiła sytuacja ironiczna; jeden z nich jest bowiem swego rodzaju nadświadomością drugiego, pokazuje jego ograniczenia, a zwłaszcza, skompromitowane tu przez sprowadzenie do groteski, jego dążenie do stania się językiem totalitarnym. Za wypowiedzią podmiotu, który śpiewa „Mam znowu doła, znów pragnę śmierci...", ukryty jest podmiot ironiczny i parodystyczny, dokonujący krytycznego omówienia języka piosenki czy gatunku. Podkreślam więc raz jeszcze: nie jest możliwe opisanie parodystyczności *Jesiennej deprechy* przy użyciu dychotomii forma–treść. Nigdy nie założono, że nie jest to rezultat mechanicznego zabiegu artystycznego, polegającego na manipulowaniu składnikami formalnymi hipotekstu, ale właśnie nietożsamości podmiotów, a więc sytuacji, w której jedna wypowiedź może mieć więcej niż jeden podmiot[12]. Wydaje mi się, że nawet te utwory, w których opozycja forma–treść nigdy nie była kwestionowana (np. w *Batrachomachii* i całej w ogóle tradycji poematu heroikomicznego), można opisywać nie jako konflikt składników tej opozycji, ale jako nietożsamość podmiotu wypowiedzi z podmiotem wirtualnym, założonym przez czytelnika. Nietożsamość ta wynika z faktu, że podmiotów jest więcej. Kto zatem przemawia w powyższym tekście? Jak opisać tę dwoistość sytuacji komunikacyjnej? Z pomocą przychodzą dwie odmienne koncepcje ironii, które chciałbym zaanektować do opisu podmiotu wypowiadającego w piosence parodystycznej. Będą to pomysły Oswalda Ducrota oraz Paula de Mana. Wydaje się bowiem, że zachodzi podobieństwo sytuacji nadawczej w wypowiedzi ironicznej i w piosence-parodii.

Ducrot wprowadza definicję ironii do swoich rozważań o wypowiedzeniu polifonicznym, a więc mającym więcej niż tylko jeden podmiot. Ironia byłaby wyrazistym przykładem takiego wypowiedzenia. Pisze Ducrot:

> Moja teza [...] dałaby się wygodnie sformułować przez odróżnienie mówiącego i wypowiadających. Mówić w sposób ironiczny znaczy to, w odniesieniu do mówiącego L, że przedstawia wypowiadanie jako wyrażające stanowisko wypowiadającego E, stanowisko, co do którego skądinąd wiadomo, że mówiący nie bierze za nie odpowiedzialności i co więcej, uważa za absurdalne. Występując jako odpowiedzialny za wypowiadanie, L nie utożsamia się z E, źródłem punktu widzenia wyrażonego w wypowiadaniu. W ten sposób odróżnienie mówiącego od wypowiadającego pozwala sformułować paradoksalny aspekt ironii [...]: z jednej strony stanowisko absurdalne jest w wypowiadaniu ironicznym bezpośrednio wyrażone (a nie przytoczone), zarazem zaś nie obciąża L, skoro odpowiedzialny on jest tylko za słowa, punkty widzenia zaś ukazane w słowach są przypisane innej postaci, E.[13]

Otóż wypada zauważyć, że relacje nadawcze w piosence *Jesienna deprecha* zachowują się w sposób zbliżony do polifonicznej ironii Ducrota. Mielibyśmy w niej więcej niż jeden podmiot: mówiącego (L) i wypowiadającego (E), który byłby pod-

12/ Zob. O. Ducrot *Zarys polifonicznej teorii wypowiadania*, przeł. A. Dutka, „Pamiętnik Literacki" 1989 z. 3.

13/ Tamże, s. 290-291.

miotem niejako zaprojektowanym przez L. Mówiącym byłby tutaj zespól „Kury", wypowiadającym natomiast piosenkarz disco polo, który niby to wyraża swoje stanowisko, swój światopogląd, a w istocie są one mu tylko przypisane. Śpiewając „Mam znowu dola, znów pragnę śmierci...", Tymański nie śpiewa rzecz jasna o sobie czy w imieniu kolegów, ale projektuje te słowa jako wypowiedź podmiotu, piosenkarza disco polo, który przejmuje pełną odpowiedzialność za ich treść; my zaś wiemy, że mówiący się w pełni od nich dystansuje. Rozszczepienie podmiotu mówiącego na mówiący i wypowiadający jest tu całkowite, przy czym nie są one równorzędne: na pierwsze miejsce wysuwa się E, wypowiadający, który przejmuje wszystkie prerogatywy nadawcze, podczas gdy mówiący ukrywa się za nim i odbiorcy nie jest potrzebna żadna inna wiedza o nim niż ta, że dystansuje się od treści wypowiedzenia.

Można więc powiedzieć, że zespół „Kury" jest jedynie depozytariuszem wypowiedzenia, które należy do reprezentanta muzyki klezmerskiej, ale z którym i on nie może się utożsamić. Dyskurs L odczytujemy jako dyskurs kogoś innego, co jest gwarantem dystansu pomiędzy mówiącym i wypowiadającym. By sprawę wyostrzyć: to mówiący „daje usłyszeć" dyskurs[14], ale nie jest to przytoczenie, a „sprawianie wrażenia", że wypowiadający E ten dyskurs rzeczywiście wygłasza. Dlatego mówiący jest nam potrzebny, zarówno jako osoba wyrażająca czyjś dyskurs, ale też, a nawet przede wszystkim, jako podmiot wytwarzający dystans. Z wypowiedzi parodystycznej, będącej wyrażeniem stanowiska podmiotu E, nie wyziera jednak w sposób konieczny konkretny człowiek-autor (jako podmiot L); wyziera jedynie jego prześmiewczy stosunek do wypowiedzi E, który stanowi o parodii. Nie jest w tym momencie ważne, kto jest prześmiewcą; jego osoba, jak i osobowość pozostają ukryte, a tym, co się wyłania, jest dystans do – pozorowanej na autentyczną – wypowiedzi podmiotu E.

O rozdzieleniu podmiotów w wypowiedzi ironicznej pisał również de Man[15]. Za Schleglem traktuje on ironię jako permanentną parabazę, interpretując to określenie jako akt ciągłego przerywania, rozbijania iluzji narracyjnych, który służy „powstrzymywaniu jak najchętniej ulegającego mistyfikacji czytelnika od mieszania faktu z fikcją oraz od zapominania o zasadniczej negatywności fikcji"[16]. Aby tak się mogło stać, narrator musi stanąć przed sceną lub obok niej (właściwe rozumienie pojęcia parabazy), a więc wyłonić się, wyemancypować ze świata, w którym jest umieszczony; dopiero po uzyskaniu świadomości ograniczeń języków, w których przyszło mu mówić, możliwe jest demistyfikowanie i rozbijanie spójności wszelkiej narracji[17]. Jak mówi de Man, „każda teoria ironii jest zniweczeniem [...] każ-

14/ Tamże, s. 290.

15/ Zob. P. de Man *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura Na Świecie" nr 10-11/1999; *Pojęcie ironii...*

16/ P. de Man *Retoryka...*, s. 229.

17/ Wydaje się uzasadnione sądzić, że de Man pojmuje narrację nie tylko jako konstytutywny składnik fabuły literackiej, ale ogólniej, mniej więcej na sposób

dej teorii narracji, i jest czymś ironicznym, [...] że ironia zawsze wypływa w związku z teoriami narracji, podczas gdy jest ona właśnie tym, co wypracowanie jakiejkolwiek spójnej teorii narracji czyni niemożliwym"[18]. W trakcie owego stawania „przed sceną" musi się dokonać jeszcze jeden proces: jest to proces podwojenia [*dedoublement*, określenie zaczerpnięte z teorii komizmu Baudelaire'a]: ja pisarza, które od tej chwili dzieli się na „ja empiryczne, zanurzone w świecie, i ja przechodzące w coś jak znak w swoich próbach odróżniania się i samookreślania"[19]. Podwojenie to jest związane z upadkiem, który dla de Mana jest koniecznym momentem zrozumienia swojej ograniczoności i zmistyfikowanych założeń, jakie człowiek czynił na swój temat. Człowiek wyprostowany żyje w mistyfikacji, traktując swój świat za poddany sobie i za w pełni autentyczny, oczywisty i naturalny. Tymczasem:

> Ironiczne, podwojone ja, które pisarz lub filozof ustanawiają poprzez swój język, może najwyraźniej zaistnieć tylko kosztem ja empirycznego, które upada (lub też się podnosi) z poziomu złudzenia przystawalności na poziom wiedzy o tej mistyfikacji. Język ironiczny rozkłada podmiot na ja empiryczne, które żyje w stanie nieautentyczności, oraz inne ja, które istnieje tylko w postaci języka zatwierdzającego wiedzę o tejże nieautentyczności. Co jednak wcale nie zmienia go w jakiś język autentyczny, gdyż znać nieautentyczność nie jest tym samym, co autentycznym być.[20]

Ironia w ujęciu de Mana nie jest jednak spokojnym procesem podwojenia ja, który kończy się demistyfikacją spetryfikowanych narracji czy języków. Ironia jest machiną uruchamiającą ciąg rozpadów, ponieważ podmiot ironiczny, nawet jeśli wyabstrahował się od pierwotnego, empirycznego ja i stał się podmiotem czysto „językowym", natychmiast poddaje ironii swoje obecne położenie, w którym może się oddać pokusie (tak nazywa to de Man) nazwania dokonanego wpierw podwojenia jako jakiejś kuracji względem pierwotnego ja. Ironia absolutna nie może ulec tej pokusie powrotu do świata i musi nastąpić kolejne podwojenie, podmiot ironiczny dystansuje się od tego, czym jest w danej chwili lub w danym środowisku (i od tego środowiska): kolejne podwojenia podmiotu to „uwypuklenie czysto fikcyjnego charakteru uniwersum podmiotu ironicznego i pieczołowite utrzymanie radykalnej różnicy, która dzieli fikcję od świata empirycznej rzeczywistości"[21]. Mamy tu zatem do czynienia z uruchomieniem nieskończonego ciągu aktów świadomości, w których umysł przeciwstawia się absolutyzacji któregokolwiek ze stadiów swojego rozwoju. Ironii nie da się powstrzymać; zespół „Kury" nie tylko ob-

---

Jean-Francoise Lyotarda (Zob. J.-F. Lyotard *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przel. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997).

18/ P. de Man *Pojęcie...*, s. 31.

19/ P. de Man *Retoryka...*, s. 222.

20/ Tamże, s. 223.

21/ Tamże, s. 227.

naża języki muzyki rozrywkowej, ale niejako, w związku z przyjęciem postawy ironicznej, dopuszcza możliwość stania się jej obiektem – mowa parodysty również może być przedmiotem obnażenia dla innego podmiotu. Wydaje się, że tu właśnie można upatrywać istnienia podmiotowości w dyskursach ironicznym i parodystycznym, z której – czyniąc im tym samym zarzut – zdawał sobie tak dobrze sprawę Roland Barthes, gdy pytał: „Czym byłaby parodia, która nie afiszowałaby się ze swoim istnieniem?[22]". Arystokratyczny nihilizm" obu typów dyskursu (posługuję się formułą zaczerpniętą z rękopisu Leverkühna w *Doktorze Faustusie*[23]) stoi na przeszkodzie nieograniczonemu pojmowaniu świata jako domeny intertekstu, gdyż, czy to ironiczny, czy parodystyczny, podmiot zawsze będzie zaznaczał swą odrębność i swe pochodzenie, nawet jeśli tylko po to, by je kwestionować. Parodia i ironia to dyskursy autorytetów, które – w powszechnym akcie krytyki wszelkiej formy autorytatywności – również swoją pozycję poddają dyskusji. Nie stoi więc parodia, jak chciał tego Barthes, na straży autorytetu, ojcostwa i własności[24], gdyż samo zjawisko stania na straży czegokolwiek jest jej z gruntu obce. Można jednak mówić o ironicznej czy parodystycznej podmiotowości i pojęcie to może pojawić się również w kontekście Demanowskiej teorii ironii. Czy ma więc rację Agata Bielik-Robson, która twierdzi, że „de Man w pełni urzeczywistnia swój zamiar, którym od początku było radykalne odpodmiotowienie ironii"[25]? Miałoby się to wiązać z przesunięciem ironii w rejony czysto językowe czy retoryczne: autor nie ma możliwości w pełni świadomego wypowiadania, gdyż nic nie może poradzić na niczym nieskrępowaną grę signifiantów. Wydaje się jednak, że nawet tu miejsce dla podmiotowości, stale wprawdzie kwestionowanej, zostaje otwarte. Zarówno bowiem ironia, jak i parodia – „zagrożenie" to dostrzegli Barthes z Mannem – może degradować i niszczyć jedynie dzięki pewnej nadświadomości, która w sposób konieczny konstytuuje podmiot[26].

Połączenie obu perspektyw – Ducrota i de Mana – pozwala mówić w kontekście nagrań „Kur" o podwojeniu (czy wręcz zwielokrotnieniu – proces *dedoublement* nie

22/ R. Barthes *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, wstępem opatrzył M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 80-81.

23/ Zob. T. Mann *Doktor Faustus*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1960, s. 318-319: „JA: (...) Można by spotęgować tę grę, zabawiając się formami, z których, jak wiadomo, wszelkie życie uszło. ON: Wiem, wiem. Parodia. Mogłaby nawet być wesoła, gdyby nie była tak zasmucająca w swym arystokratycznym nihilizmie".

24 R. Barthes, *S/Z*..., s. 80-81.

25 A. Bielik-Robson *Granice ironii*, „Teksty Drugie" 2002 nr 3, s. 174.

26 Nie musi to być od razu przywołaniem kartezjańskiego rozumienia podmiotu. Bardziej adekwatne wydaje się skojarzenie z Heideggerowskim *Dasein*, którego istotą jest, nigdy nie dokończone, rozumienie swojego miejsca w świecie. Podmiot ironiczny to podmiot rozumiejący w tym właśnie sensie: gdyby posiadał świadomość *cogito*, miałby prawo powstrzymać proces ironizacji. Taki jest też podmiot ironii Demanowskiej, który zakłada własne uprzedmiotowienie jako konsekwencję obnażenia jego języka przez jakiś metajęzyk (aż do nieskończoności).

ma końca), w którym jeden z podmiotów nie tylko z szyderstwem przygląda się stanowisku drugiego lub uważa je za niedorzeczne, ale także obnaża jego pozorną naturalność, demistyfikuje jego pretensje do niewzruszonej i pewnej siebie postawy w muzycznej rzeczywistości.

3

Wydaje się zasadne przyjąć, że wyróżnienie dwóch podmiotów wypowiedzi parodystycznej jest niewystarczające. Jeśli bowiem wskażemy tylko podmioty: mówiący i wypowiadający, pominiemy niejako oczywisty fakt, że ktoś inny jeszcze stoi za samą parodią: ktoś prowadzi tę prześmiewczą grę. Jest to rzecz jasna autor, z którym podmiot mówiący nie jest tożsamy, będąc w pewnym sensie jego nadświadomością, jakimś ironicznym autorskim głosem, ale przecież nie twórcą wypowiedzi ani jej dysponentem.

Włączenie w tok rozważań osoby autora, historycznie i społecznie określonej, wiązać się musi z podjęciem problematyki owego konkretnego momentu historycznego i określonej sytuacji społecznej, w której autorowi przyszło tworzyć. Chodzi mi tu szczególnie o skonfrontowanie języka piosenki parodystycznej w realizacji zaproponowanej przez „Kury" z językami piosenek publicystycznych z lat 80. oraz *stricte* komercyjnych piosenek od lat 90. ubiegłego wieku. W rezultacie tego perspektywicznego spojrzenia powinna wyłonić nam się pewna wizja kultury i kulturotwórczej roli muzyki rockowej, programowana przez wypowiedź parodystyczną – to wszystko zatem, co może posłużyć jako uzasadnienie konstruktywnej parodii na płycie „P.O.L.O.V.I.R.U.S.".

Piosenka, która ze strony alternatywnych zespołów zaczęła dochodzić w Polsce do głosu w latach 80., była piosenką „zaangażowaną". Świadomie wzięła na swoje barki tematy, których skrzętnie unikali oficjalni wykonawcy, fałszujący obraz rzeczywistości poprzez wybór błahych i bajecznych historii, jak i dosłowne, a oczywiste jej zakłamywanie (w piosence Wojciecha Gąssowskiego z 1970 roku padają następujące słowa: „Już lat dwadzieścia pięć, powoli dzień po dniu/rozkwita nam ojczyzna jak pęk czerwonych róż"[27]). W odpowiedzi na tak ujmowaną przez pieśniarzy starszego pokolenia rolę piosenki, sprowadzającą się wyłącznie do rozrywki w czystej postaci, młodzi postanowili opisywać Polskę, a nie wiosnę. Taki też tytuł, *Polska*, nosi jeden z najważniejszych hymnów tamtej dekady, pochodzący z repertuaru zespołu „Kult". Piosenka ta jest kwintesencją przewrotu, jaki dokonał się w polskim rocku dwie dekady temu. Głównym jego wyznacznikiem jest krytyczny ogląd rzeczywistości, w piosence wcześniejszej nieobecny, a dla zespołów z lat 80., które miały swoje korzenie w punkowej bądź hippisowskiej rewolcie, nieomal konstytutywny. W tekście Kazika Staszewskiego ojczyzna nie jest już porównywana do rozkwitającej róży, ale, wprost przeciwnie, dominują tu barwy zimne, wszelkie odcienie szarości, a nacisk jest kładziony na zjawiska – tak w widocznym gołym okiem krajobrazie, jak i społeczne – które wzbudzają ohydę. Brzydota, brud, fetor,

[27] Cyt. za: M. Pęczak, M. Czubaj *Rock nie prorok*, „Polityka" nr 32/2000, s. 43.

anomalie w ludzkich zachowaniach, fałsz postaw społecznych, głupota wylewająca się na ulice – oto co interesuje Staszewskiego jako autora tekstu i obserwatora polskich realiów. A oto niepełna enumeracja: śmierdzący Bałtyk, brudne plaże, zarzygane chodniki, bezmózgi w służbie porządkowej, pijani menele, którzy podążą do kościoła, gromada linczująca jakiegoś nieszczęśnika (co jest krytyką obrazu Polaków jako jednej wielkiej rodziny, jak to później śpiewały zespoły disco polo). Drugi istotny rys tej piosenki to osadzenie jej słów w konkretnej rzeczywistości, w określonym *hic et nunc*, co wyraża się zarówno tytułem, jak i padającymi w tekście nazwami geograficznymi (Bałtyk, Sopot, Kutno) oraz powtarzanym w refrenie „mieszkam w Polsce, mieszkam tu, tu, tu, tu".

W latach 90. szybko okazało się, że nie tylko nowi wykonawcy, ale i w większości ci, którzy uprawiali w poprzedniej dekadzie piosenkę zaangażowaną, podążyli w kierunku przełamania paradygmatu z lat 80. – i znów jako oczywiste skojarzenie literackie narzuca się skamandrycki zryw i „zrzucanie z ramion płaszcza Konrada". „Perfect", „Lady Pank", „Republika" poszły w inną już stronę, rezygnując z publicystyki na rzecz zgoła odmiennych zagadnień. Zespoły, które w latach 90. zrezygnowały z prawa do swobodnego wypowiadania się o polskiej rzeczywistości (w przypadku starszej generacji) lub tego prawa nie chciały od samego początku podjąć (w przypadku generacji młodszej), zamknęły się niejako w pewnych konwencjach, sztampowych tematach, przypisanych do określonych gatunków. Mam tu zatem na myśli nie tylko zespoły rockowe czy rockowych wykonawców, ale całe spektrum rodzajów, które na swojej płycie podjęły „Kury". Owo zamknięcie miało pozory naturalności, mogło się wydawać, że jest najzupełniej oczywiste, iż zespoły reggae przeklinają w swych piosenkach „Babilon", death metalowcy modlą się do szatana i śpiewają o trzech szóstkach, zaś bardowie „Solidarności" na każdym koncercie i na każdej płycie czczą pamięć Sierpnia czy stanu wojennego. Było pozornie jasne, że zespoły disco polo mogą bawić świat polskiego zaścianka, małych miast i wsi, zgłaszając zarazem pretensje do reprezentowania polskiej muzyki ludowej (z którą nie mają nic wspólnego), a więc w istocie szeroko rozumianej polskości. Podobnie stało się z muzyką country, która, choć żywcem przejęta zza oceanu, ma paradoksalnie podobne roszczenia jak piosenka disco polo, co w dużej mierze zawdzięcza promocji gatunku na festiwalu w Mrągowie i w telewizyjnej „Dwójce". Nikogo nie zdziwiło też, że wykonawcy hip-hopu siedzą zamknięci w swym małym świecie, zjednoczeni jedynie ze środowiskiem i z tzw. kwadraturą (przestrzenią okolicznych blokowisk), w przekonaniu, że mają monopol na prawdę – a jeśli nie monopol, to przynajmniej są pewni, że ją wyrażają, co cicho, a powszechnie było aprobowane. W istocie gatunki te zaczęły w latach 90. posługiwać się językami, które pokazywały różnorodne roszczenia swoich podmiotów, a których to roszczeń nikt przed płytą „P.O.L.O.V.I.R.U.S." nie obnażył, godząc się na ich przezroczystość, nie dostrzegając za nimi żadnych ideologii. Jak można zatem mniemać, płyta „Kur" pojawiła się w znakomitym momencie, kiedy sparodiowane przez grupę języki muzyczne już się rozsiadły w świadomości muzycznej Polaków na dobre, kiedy same zaszufladkowały się do określonych schematów i ujęć. A więc

wtedy, gdy już pełną gębą śpiewano przy użyciu sztampowych rekwizytów i symboli, które jednak zatraciły jakiekolwiek znaczenie, stały się słowami-żetonami, kliszami bez desygnatów.

W parodystycznej piosence *Ideały sierpnia* (patrz aneks) mamy wszystko to, o czym pisałem w poprzednich rozdziałach: a więc brak dychotomii forma–treść (względem wzorca), szeroki adres parodystyczny i oczywiście – jako wyróżnik podstawowy – rozdzielenie podmiotów mówiącego i wypowiadającego. W warstwie muzycznej piosenka „Kur" idealnie pastiszuje utwory solidarnościowych bardów, może nie jakiejś konkretnej osoby, ile raczej pewne nasze wyobrażenie o tego typu piosence. Podstawowym instrumentem jest akustyczna gitara – atrybut barda. W tle, ale bardzo wyraźnie, wygrywa swoje dźwięki harmonia; swą patetycznością i nieuchronnymi skojarzeniami tego instrumentu z polską prowincją doprowadza jednak do przekształcenia tego muzycznego pastiszu w parodię. Jest bowiem czymś naddanym, odnosi się wrażenie, że o tę jedną harmonię jest w piosence za dużo: z jednej strony jej dźwięk, połączony z równie patetycznym i wzniosłym śpiewem (momentami chóralnym), uderza w sam ton polskości, tego wszystkiego, co przywodzi na myśl tradycję niepodległościowej walki, z drugiej – jawi się jako karykatura. To wrażenie jest jeszcze wyraźniejsze dzięki zastosowaniu tamburynu i bębna, które razem z harmonią i gitarą mogłyby już stworzyć dobrą jarmarczną orkiestrę. Skojarzenie z jarmarczną orkiestrą nie jest tu bynajmniej przypadkowe. *Ideały sierpnia* – tak w warstwie muzycznej, jak i tekstowej – odwołują się do znanej piosenki Janusza Laskowskiego *Kolorowe jarmarki*, spopularyzowanej wykonaniem Maryli Rodowicz. Oczywiście podstawowe dla utworu „Kur" jest powiązanie z hipotekstem bardowskiej pieśni; wydaje się jednak, że odniesienie do *Kolorowych jarmarków* jest tu nie tylko wyraźne, ale i ważne jako wskazówka interpretacyjna. Piosenka „Kur" tekstem muzycznym przypomina zwrotkę utworu Laskowskiego (podobny układ, granych w tym samym tempie i rytmie, akordów, zbliżona melodyka), tekstem słownym – refren. O tym drugim podobieństwie decyduje wyliczanka kiczowatych, tandetnych przedmiotów i zabawek. U Tymańskiego nawet jeśli pojawiają się przedmioty w ten sposób nie kojarzone, to albo ich zdrobniała forma (szabelki, koniki), albo kontekst, w którym się znalazły (np. buzdygany w sąsiedztwie batoników), takie skojarzenie nasuwa. Mamy zatem w piosence „Kur", obok wymienionych już szabelek, koników, batoników i buzdyganów, Batorego z mosiądzu i majteczki z brązu, a także ułanów, których nie musimy, ale chyba możemy uprzedmiotowić, gdyż w otoczeniu, w jakim się znaleźli, przypominają już tylko ołowiane żołnierzyki. Ułan jest zresztą sam w sobie – przywołany w dzisiejszych czasach – figurą dość egzotyczną, anachroniczną niemal tak samo jak rycerz, a mimo to (lub właśnie dzięki temu) przywołanie go jest zawsze ewokacją polskiego patriotyzmu. Ułan w otoczeniu batoników, majteczek z brązu i mosiężnego Batorego, dysponujący nie koniem i szablą, a konikiem i szabelką, obnaża swoją historyczność, nieprzystawalność do dzisiejszych czasów. Jest to zarazem obraz unaoczniający nasze ciągłe odwoływanie się do narodowych symboli, które nie tylko że są anachroniczne, ale najzwyczajniej z biegiem czasu stały się obrośniętymi

formą kiczu komunałami. Te emblematy wyliczone w piosence „Kur" korespondują z enumeracją u Laskowskiego: blaszane zegarki, pierzaste koguciki, baloniki na druciku, drewniane motyle, bujane koniki, wata cukrowa, chatka z piernika. Jarmarczny kicz we własnej postaci. Tylko że o ile Laskowski traktuje te przedmioty serio, stanowią one w jego melancholijnej i nostalgicznej piosence przywołanie dziecięcego szczęścia, o tyle dla „Kur" nie są już niczym więcej niż objawem wstecznictwa polskiej mentalności. Stale powracamy do tych symboli, które nierzadko są już pozbawione jakichkolwiek znaczeń, symboli, które jak ów ułan są dziś anachroniczne i kiczowate zarazem. Tak jest również z Batorym sprowadzonym do roli metalowej figurki, postawionym w poczcie martwych odblasków polskiej świetności.

Rozszczepienie podmiotów wypowiedzi jest w tej piosence szczególnie wyraziste. Martyrologia ciemiężonych przez komunistyczny system bojowników o wolność, etos tej walki, waga przyświecającego im celu – to wszystko zostaje wymienione w pierwszych siedmiu wersach piosenki. Są to oczywiście słowa solidarnościowego barda, które równie dobrze moglibyśmy usłyszeć w wykonaniu jednego z pieśniarzy antykomunistycznego przełomu. W wersie ósmym wkrada się już jednak zgrzyt i sprawia, że piosenkę postrzegamy jako wypowiedź parodystyczną. Matka Polska, ta wyśniona, jest jednak nieudana. Żaden bard nie powiedziałby, że walka wszystkich poniżanych i nieprzejednana postawa Kościoła poszły na marne. Żaden nie ośmieliłby się ukochanej matki nazywać, co jest sprowadzeniem do karykatury, ciotką i babką. Mama, ciocia i babcia to uosobienie rodzinnej opiekuńczości oraz troskliwości; gorzej jeśli syn, wnuczek czy siostrzeniec sprzeciwia się tej dbałości, a zarazem ma problem z wyrwaniem się spod jej skrzydeł. W kontekście tej piosenki owo nazwanie Polski „matką, ciotką, babką" jest bowiem podkreśleniem jej roszczeń: wszyscy mają być posłuszni ojczyźnianym symbolom i samej idei polskości; Gombrowiczowskim językiem można by powiedzieć, że babcia Polska robi wszystko, by nie dopuścić do powstania w swym łonie zalążków synczyzny. Przekreślony zostaje wreszcie dorobek „Solidarności", której nazwa została potraktowana kalamburem poprzez wpisanie znaczeń słów „daremny" i „marność". Wszystko to jest unaocznieniem języka parodysty, który kwituje refren przyśpiewką „solej!", kontaminującą rdzeń wyrazu „solidarność" z hiszpańskim okrzykiem „ole!".

Wyliczenia z pierwszej strofy w drugiej zostają sprowadzone do absurdu. Tutaj podmiot wypowiadający już tylko wypowiada, zaś wszystkie te niedorzeczne zestawienia pochodzą od zwolennika synczyzny. Każde kolejne „nie zapomnij(my)" jest do gruntu przesiąknięte sarkazmem. Deformacja jest jeszcze większa, gdy porówna się cierpiętnicze „nie zapomnij(my)" z pierwszej zwrotki z absurdalnymi żądaniami z drugiej. Tam ideały, ból i poświęcenie, tu – majteczki z brązu, rybitwy, gonitwy, smutne oczy drobiu, nagłe skręty kuny: asocjacje są groteskowe i surrealistyczne. W ostatnim wersie zostaje postawiony znak równości między patriotyzmem a pszczelarstwem; przywodzi to z jednej strony na myśl arcypolski archetyp „wsi spokojnej, wsi wesołej", z drugiej – sarmackość miodu.

Tekst *Ideałów sierpnia* poświadcza dobitnie, jak chętnie pewne gatunki polskiej piosenki – w tym przypadku jest to pieśń bardowska – pławią się w pustych gestach, w przebrzmiałych i wytartych ze znaczeń emblematach. W tym kontekście tytuł całej płyty nabiera wyrazistych kształtów: chodzi o zarażenie wirusem polskości, o niemal maniakalne zwracanie się polskiej sztuki ku mitom bogoojczyźnianym. Jest więc „P.O.L.O.V.I.R.U.S." do głębi Gombrowiczowski, zarówno w swoim ataku na paradygmat romantyczny w kulturze, jak i w krytyce spetryfikowanych języków i ideologii. W jakim zatem celu „Kury" uprawiają tę parodystyczną grę, jeśli – jak stale to podkreślam – nie chodzi tu bynajmniej o zabawę, szeroko rozumiany ludyzm? Po co krytyka omówionych przeze mnie języków piosenki bardowskiej i disco polo, skoro nie ma to być wyłącznie parodia negatywna?

Nie bez powodu przypomniałem tu specyfikę tekstu piosenkarskiego w latach 80. i 90. Jest to kontekst szczególnie ważny dla zrozumienia – by znów odnieść się do słów Głowińskiego o Gombrowiczu – reguł, które rządzą budowaniem przez Tymańskiego własnego, swoistego świata. Otóż wydaje się, że dekonstruując muzyczne sposoby wypowiadania na polskiej scenie lat 90. i pokazując ich rozmiłowanie w pustych gestach, Tymański daje propozycję własnego języka piosenki: język ten ma bardzo wiele wspólnego z językiem sprzed dwóch dekad, ale zarazem dalece go przewartościowuje.

Tymański wierzy w rzeczywistość i chciałby o niej opowiadać – w tym sensie przywołuje paradygmat piosenki z lat 80. Ale nie tylko przywołuje, nie tylko się do niego odnosi: ukrytym ideałem lidera „Kur" jest przywrócenie piosence statusu, jaki posiadała w okresie, kiedy miała ambicję mówić o sprawach istotnych. W czasie, gdy w sposób niebanalny i bezkompromisowy podejmowała publicystykę o szerokiej optyce (polityczną i społeczną), ale także ostrą krytykę kultury i cywilizacji (m.in. teksty zespołu „Dezerter"). Piosenka, która obecnie sprowadza się do roli rozrywki, która uwstecznia się do tandetnych rozwiązań z lat 70., w ósmym dziesięcioleciu XX wieku miała do spełnienia pewną misję. Coś znaczyła, czego, jak pokazuje płyta „P.O.L.O.V.I.R.U.S.", nie można powiedzieć o piosence współczesnej. Sparodiowane tam gatunki-wzorce nadają się jedynie na śmietnik.

Nadanie piosence statusu poważnego, nonkonformistycznego charakteru to swoisty powrót do polskiego rocka lat 80. i amerykańskiego rocka źródeł. Jak jednak wspominałem, Tymański przywołując te paradygmaty jednocześnie poważnie je przewartościowuje. Byłoby błędem mniemać, że jako twórca patrzy wyłącznie wstecz, że pragnie przemawiać językami w dużej mierze zdewaluowanymi. Chce, podjąć próbę opisu rzeczywistości, ale proponuje własne jego reguły. Używa środków zgoła odmiennych – a są to parodia, groteska, ironia – ponieważ nie wierzy w przekaz przezroczysty i bezpośredni. Piosenka Tymańskiego ma być zatem opowiadaniem o rzeczywistości, ale opowiadanie to nie rości już sobie pretensji do przekazywania prawdy, choć może właśnie dlatego jest w pełni (lub przynajmniej – bardziej) autentyczne: wynalazek Gombrowicza, Witkacego, Manna. Jest to forma wypowiadania świadomie zniekształcająca subiektywnie postrzegany realny świat. Dla tak postrzeganej teorii wypowiadania natychmiast znajdujemy kontrast

w postaci groteski naturalistycznej w tekstach Staszewskiego (np. w piosence *Cztery pokoje*), gdzie groteskowy efekt jest rezultatem zestawienia wziętych z życia danych, które w sąsiedztwie tworzą wrażenie niedorzeczności. To nie artysta, autor tekstu czy podmiot mówiący deformuje obraz rzeczywistości, ale tekst jest groteskowy, bo groteskowa jest rzeczywistość. Co innego proponuje Tymański. U niego nie da się dotrzeć do rzeczywistości samej w sobie. By więc zbliżyć się do szczerości, trzeba potęgować nieszczerość, by zbliżyć się do prawdy – nieprawdę (odwołuję się do słów Gombrowicza). Zastosowane w *Ideałach sierpnia* groteskowe przefasonowanie obrazu polskiej pieśni bardowskiej jest egzemplifikacją wizji świata lidera „Kur" – chodzi tu więc o coś innego niż tylko opowiedzenie się po stronie synczyzny.

Dyskusja, do której prowokuje „P.O.L.O.V.I.R.U.S.", nie może się już toczyć w sposób zupełnie bezpośredni i bezpretensjonalny, musi korzystać z tych wszystkich środków, które stwarzając dystans, pozwolą zachować chociaż nadzieję autentyzmu. Światopogląd ten jest konstruktywnym aspektem parodystycznej negacji w ujęciu „Kur". Budować znaczy tu istotnie organizować, reżyserować świat, nie łudząc się, że można go oddać takim, jakim jest.

Aneks

JESIENNA DEPRECHA

mam znowu dola
znów pragnę śmierci
wracają stare lęki
i nie mogę w nocy spać
ból przemijania
choroby, wojny, rozpacz
wszystkie ciemne strony życia
dręczą mnie, ach kurwa mać
brazylijski serial już nie cieszy jak kiedyś
nawet seks jest banalny i nie kręci mnie
może jestem nienormalny, za krótko byłem w wojsku
może w lecie jakiś komar adidasa sprzedał mi...
mam znowu dola
znów pragnę śmierci
wszystkie formy samobója
przed oczyma stają mi
sam już nie wiem, co robić mam
nie chcę dłużej smażyć tłuczonego szkla
mam już dość leżenia pod kałużą
ratuj mnie, jesienny mały boże

IDEAŁY SIERPNIA

nie zapomnijmy o ideałach sierpnia
o ludziach, którzy walczyli o wolność
o Kościele, który stal na straży polskości
o odrowężu, który ostatecznie wyssał pijawkę zdrady
nie zapomnij o tych, którzy poniżali
ani o tych, którzy saneczkowali na trzecie piętro
o sprawie, co ważniejsza jest niż osobnicze życie
o matce Polsce – wyśnionej nieudanej
matka, matka, matka
respektuj ideały sierpnia
matka, ciotka, babka Polska
Solidarność, Solidarmość, Solimarność, solej!
nie zapomnijmy o szabelkach i konikach
o ułanach, buzdyganach, batonikach
o Batorym z mosiądzu i majteczkach z brązu
o rybitwach i gonitwach matki swej, solej...
nie zapomnij o nagłych skrętach kuny
nie zapomnij o smutnych oczach drobiu
nie omieszkaj dać świadectwa polskości
bądź patriotą, zmyślnie produkując miód

Opinie

Henryk MARKIEWICZ

Diabeł tkwi w anegdotach.
Na marginesie książki Stanleya Fisha

I

W eseju *Is There a Text in This Class?* Stanley Fish twierdzi, że działania interpretacyjne są ograniczone nie przez reguły i ustalone znaczenia jakiegoś systemu językowego, lecz przez „praktyki i założenia instytucji, w której obrębie odbiera się dane wyrażenie" (63)[1] oraz że „znaczenia nie są własnością ani ustalonych i trwałych tekstów, ani też niezależnych czytelników, lecz wspólnot interpretacyjnych (81). Dla uzasadnienia tej tezy przytacza anegdotę usłyszaną od uniwersyteckiego kolegi, Wykładowcy filologii angielskiej na Johns Hopkins University. Wykładowcy temu pewna Studentka w pierwszym dniu zajęć zadała pytanie „doskonale w swej prostocie sformułowane": *„Is there a text in this class?"* Wykładowca zrozumiał, jako oczywistość, że pytany jest o to, czy istnieje jakiś zalecony podręcznik dla tego cyklu jego zajęć – i wymienił jego tytuł. Usłyszał wówczas, że Studentce chodziło o coś innego, a mianowicie o to, czy „na tych zajęciach wierzy się w wiersze i takie rzeczy, czy może tylko w nas" (61). Tak więc „znacząca całość, którą Wykładowca uprzednio rozpoznał, była efektem błędnej identyfikacji intencji" Studentki (69). Dodane jednak przez nią słowa – zdaniem Fisha – nie nakierowały wystarczająco Wykładowcy na trop właściwy – mógł on bowiem sądzić np., że Studentka chciała się dowiedzieć, czy głównym przedmiotem zajęć mają być wiersze i eseje, czy też reakcje na nie czytelników (71). A tymczasem Studentce chodziło o „pytanie w tym samym duchu, [lecz] przecież zupełnie odeń różne" (71), a mianowicie – „o stanowisko zajmowane przez Wykładowcę co do statusu tekstu, w obrębie zakresu stanowisk dostępnych we współczesnej teorii badań literac-

1/ Cyfry w nawiasie odsyłają do książki: S. Fish *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, pod red. A. Szahaja, Kraków 2002.

kich" (62-63). To właściwe zrozumienie sensu pytania Studentki Wykładowca w końcu uzyskał, a raczej wykombinował. Piszę: „wykombinował", gdyż szedł „drogą, która nie jest ani całkowicie wyznaczona, ani całkowicie określona" (72), „sukces więc nie był zapewniony" (75). Jaka to droga? Wykładowca zdawał sobie sprawę, że Studentka pyta o to, co dzieje się na jego ćwiczeniach z literatury angielskiej. A jednym z innych ćwiczeń na tym wydziale były ćwiczenia prowadzone przez Fisha. Wykładowca odgadł następnie, że Studentka uczęszczała właśnie na owe ćwiczenia. Stąd wywnioskował z kolei, że chodzi jej o problem omawiany na tych ćwiczeniach, tj. o „przekonania [Wykładowcy] dotyczące teorii [tekstu]" (71).

Nie wszystko dla mnie w tym jest przekonywające. Po pierwsze – pytanie Studentki bynajmniej nie było „doskonałe w swej prostocie", bo zawierało – jak sam Fish przyznaje – dwa różne znaczenia literalne, wynikłe stąd, że wyraz *„text"* w języku amerykańskim (lecz już nie angielskim – dodaję) oznaczać może nie tylko tekst, ale i podręcznik. Także wyraz *„class"* jest niejednoznaczny – może oznaczać zarówno ćwiczenia, jak i pomieszczenie szkolne (także uniwersyteckie), o czym zresztą Fish także wspomina[2]. Po drugie, jeśli przyjąć, że pytanie Studentki odnosiło się na pewno nie do podręcznika, lecz do tekstu, jest ono dalej wieloznaczeniowe: zapytuje bowiem albo o to, czy na tych ćwiczeniach mówi się o jakimś tekście (bo może, nie przecząc istnieniu tekstów, mówi się tylko o biografiach pisarzy), albo o to, czy w ogóle uznaje się istnienie tekstu (bo może uznaje się tylko istnienie reakcji różnych czytelników). Tę ostatnią wersję Studentka jednak potem wprost wyłożyła („Chodzi mi o to, czy na tych zajęciach wierzy się w wiersze i takie rzeczy, czy może tylko w nas", 61). Wbrew temu co pisze Fish, była to kolokwialna, ale wystarczająca eksplikacja sensu jej uprzedniego pytania jako „pytania o stanowisko zajmowane przez Wykładowcę co do statusu tekstu" (62-63). Studentka uczyniła to w sposób – jak sądzę – zrozumiały również dla laika, który zna tylko znaczenia użytych przez nią słów w systemie językowym, choć zapewne dziwiłby się on, że można wątpić w istnienie tekstów.

Po tej eksplikacji pierwotnego pytania Studentki przez nią samą zbędny wydaje się dla zrozumienia tego pytania cały proces myślowy Wykładowcy, prowadzący go do identyfikacji Studentki jako „jednej z ofiar Fisha". Uprawnia on co najwyżej postawienie hipotezy, jaka była geneza predylekcji Studentki do zadawania pytań tego rodzaju i jaka mogła być teoria tekstu stanowiąca presupozycję jej pytania o „wiarę w teksty lub tylko w czytelników". Ale to tylko hipoteza. Być może z wykładów Fisha Studentka zrozumiała czy zapamiętała jedynie tyle, co powiedziała – że nie istnieją teksty, lecz tylko czytelnicy. Co więcej, by pytanie takie zadać, niekoniecznie musiała być uprzednio uczestniczką ćwiczeń Fisha. Mogła

---

2/ W języku polskim obie te wieloznaczeniowości giną i sam tytuł eseju Fisha (przed zaznajomieniem się z jego treścią) w wiernym przekładzie stanowi tylko pytanie „czy jakiś tekst znajduje się w tej oto klasie" – najpewniej szkolnej, może kategorialnej, mało prawdopodobne, by społecznej; pomieszczenie uniwersyteckie nie wchodzi w ogóle w rachubę.

czerpać inspirację z innych źródeł, z lektury tekstów np. Barthes'a, Umberto Eco, a jeśli przyjechała z Polski lub Niemiec – z *Filozofii przypadku* Stanisława Lema...

Z drugiej strony Studentka w pierwszym dniu zajęć z nowym Wykładowcą mogła pytać nie o tekst, lecz właśnie o podręcznik. Gdyby więc nawet wiedział on od początku o jej Fishowskiej edukacji – nie miałby wcale pewności, o co pytała.

Jeśli rozumowanie moje to jest poprawne, rozmówca zanim usłyszał eksplikację Studentki („czy na tych zajęciach wierzy się..."), nie mógł być pewny sensu jej pierwotnego pytania, nawet gdyby z góry wiedział, że wywodzi się ona z seminarium Fisha. Gdy zaś wyjaśnienie jej usłyszał, zrozumiałby zadowalająco to pytanie na podstawie samej znajomości języka amerykańskiego, nawet nie znając tamtejszych uniwersyteckich „praktyk i założeń instytucjonalnych".

Przy tym, wbrew wstępnej deklaracji Fisha, działania interpretacyjne Wykładowcy były wyznaczone przede wszystkim przez reguły i ustalone znaczenia systemu językowego. Mógł on przez „*text*" rozumieć „tekst" lub „podręcznik", w innych niż opisana w anegdocie sytuacjach – główną część książki w przeciwstawieniu do wstępu i przypisów, temat kazania czy przemówienia, a nawet duże pismo – ale w żadnym wypadku wyraz ten nie mógł dla niego oznaczać np. materiału tekstylnego czy tekstury (jako odmiany pisma gotyckiego). Każda wypowiedź posiada bowiem pewne znaczenie ramowe, zależne od reguł semantycznych i syntaktycznych systemu językowego, i tylko w tych ramach następuje dookreślenie jej znaczenia przez kotekst (wewnątrztekstowe otoczenie danej wypowiedzi), kontekst (jej zewnątrztekstowe otoczenie językowe) czy konsytuację (okoliczności pozajęzykowe, w tym oczywiście także „praktyki instytucji, w której obrębie odbiera się dane wyrażenie"). Przy tym konieczność przywołania owego kotekstu i innych wymienionych przeze mnie kategorii (może należałoby je rozróżniać, a nie wsadzać do jednego kontestualnego worka?) jest zmienna, w zależności od stopnia, eksplicytności danej wypowiedzi i od tego, czy chcemy tylko zrozumieć jej znaczenie, czy też także coś z niej dodatkowo wywnioskować. W każdym razie alternatywna formuła Fisha – albo reguły systemu językowego, albo praktyki i założenia danej instytucji – rozstrzygnięta przez niego na korzyść tych ostatnich, jest w samej swej konstrukcji myląca. Wiem, że są to tezy banalne, ale to jeszcze nie powód, by je odrzucać.

2

Szczególny rozgłos uzyskał esej Fisha *How to Recognize a Poem When You See One?* – nieściśle przełożony słowami *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*, bo autorowi chodziło najwyraźniej o utwór poetycki, ze wszystkimi konotacjami towarzyszącymi temu określeniu, a nie o tekst w formie wierszowej. Dlatego w dalszych cytatach z tłumaczenia polskiego Adama Grzebińskiego wyraz „wiersz" będę zastępował wyrazem „poemat".

W eseju tym Fish opowiada, jak kiedyś obwieścił studentom, że wypisana na tablicy lista nazwisk kilku językoznawców (Jakobs-Rosenbaum, Levin, Thorne, Hayes, Ohman), pozostająca w związku z zajęciami seminaryjnymi innej grupy

studentów, to utwór poetycki tego samego rodzaju, co utwory angielskiej poezji religijnej XVII wieku i poprosił o jego interpretację. Studenci zadanie to podjęli i wysunęli różne propozycje dotyczące sensu i struktury tego tekstu.

Historyjka ta – zdaniem Fisha – ma dowodzić fałszywości przekonania, że „czynność rozpoznawania [*act of recognition* czegoś jako poematu] zostaje uruchomiona [*triggered*] przez dającą się zaobserwować obecność [jego] cech konstytutywnych" (85). Fish twierdzi coś wręcz przeciwnego: „akty rozpoznania [utworu jako poetyckiego] nie tyle są spowodowane przez [jego] formalne cechy, co są ich źródłem"[3]; „nie jest tak, że obecność własności poetyckich zmusza do pewnego rodzaju uwagi [*attention*], ale pewnego rodzaju uwaga powoduje wyłonienie się jakości poetyckich" (85). Wynika stąd uogólnienie, że „interpretacja nie jest sztuką objaśniania [*construing*], lecz konstruowania [*constructing*]. Interpretatorzy nie odczytują [*decode*] poematów, oni je tworzą" (86).

Czy rzeczywiście z owej historyjki można wysnuwać takie wnioski? „*Recognition*" oznacza postrzeganie jakiegoś przedmiotu, jako już uprzednio znanego czy też przynależnego do znanej kategorii przedmiotów. Może oznaczać także samo przyznanie jakiemuś przedmiotowi określonego statusu, jakieś jego skategoryzowanie. Tymczasem studenci Fisha żadnej z tych czynności nie wykonali. Zostali przez niego powiadomieni, że owa lista to poemat religijny i przyjęli to posłusznie do wiadomości. Nic nie wskazuje na to, by sami mogli wpaść na taki pomysł i „rozpoznać" w liście nazwisk poemat. Ich „uwaga" została nastawiona przez Fisha na traktowanie owej listy jako poematu. Jeżeli nikt przeciw tej dyrektywie poznawczej profesora nie zaprotestował, czy choćby nie wyraził wątpliwości, jeżeli stała się ona nawet ich „silnym przekonaniem" (87), to widać albo źle ich o poezji religijnej XVII wieku uczono, albo autorytet profesora był tak ogromny, że paraliżował ich krytycyzm, albo wreszcie dyscyplina tak surowa, że nie mieli odwagi się odezwać. Nie można też wykluczyć, że studenci uznali informację o poetyckim charakterze owej listy za żartobliwą mistyfikację, a samo zadanie interpretacyjne – za dobrą zabawę; udając, że traktują ją na serio, sprawili, że sam mistyfikator stał się ofiarą ich mistyfikacji. Zauważmy też, że gdyby Fish, opierając się na studenckich interpretacjach, zaproponował jakiemukolwiek wydawnictwu włączenie owego tekstu do antologii poezji religijnej – zapewne każda z dotychczas istniejących wspólnot interpretacyjnych potraktowałaby go jako maniaka...

Nie jest też tak, jak twierdzi Fish, iż posiadając „silne przekonanie, że stoją przed religijnym wierszem, jego studenci potrafiliby przekształcić każdą listę nazwisk w taki sam poemat" (87). Przypadek sprzyjał tu eksperymentowi Fisha: na liście znalazły się nazwiska łatwo poddające się semantycznej wykładni, co umożliwiło z kolei potraktowanie ich jako symboli, a głównie na tym polegała działalność interpretacyjna studentów. Na nic nie zdałaby się jednak ich inwencja, gdyby np. znalazła się na tablicy taka oto lista wybitnych teoretyków recepcji literackiej:

3/ Tu tłumaczę z oryginału: S. Fish *Is There a Text in This Class?*, Cambridge (Mass.) 1980, s. 326.

Jauss, Iser, Bleich, Tompkins, Lem[4]. (Natomiast gdyby umieszczone tam były nazwiska: Ingarden, Bloom, Vodicka, Fish, Hołub – profesor mógłby z powodzeniem przekonywać studentów, że to sielankowe *haiku* – „W ogrodzie kwiat, w wodzie ryba, w jej odbiciu gołąb"). Dodajmy, że już Jakobson pouczał, iż funkcja poetycka może występować niekiedy także poza poezją, jako element podrzędny, akcesoryjny – i wykazywał jej obecność np. w sloganie politycznym *„I like Ike"*; tu była ona zamierzona, ale przecież może pojawić się także przypadkowo.

Wróćmy do tezy Fisha: „nie jest tak, że obecność własności poetyckich zmusza do pewnego rodzaju uwagi, ale to pewnego rodzaju uwaga powoduje wyłonienie się własności poetyckich" (85). Uwaga studentów nie nastawiła się jednak na poetyckość listy samorzutnie, lecz została na nią nastawiona przez profesora i dopiero to ukierunkowanie pozwoliło im owe cechy dostrzec. Zazwyczaj w obcowaniu czytelników z tekstami poetyckimi ich uwaga też jest ukierunkowana – przez tytuł czy podtytuł utworu, wstęp do niego, charakter wydawnictwa, w którym się ukazał itp. Lektura utworu zazwyczaj to wstępnie zaproponowane nastawienie potwierdza, w tym sensie, że czytelnik dostrzega w tekście właściwości uważane przez jego wspólnotę interpretacyjną (a często – także inne wspólnoty interpretacyjne) za poetyckie. Niekiedy lektura utworu powoduje, że zakres owych właściwości w świadomości odbiorcy się poszerza i obejmuje właściwości nowe, ale z dotychczasowymi jakoś spokrewnione. Oczywiście zdarzają się wypadki, gdy zaproponowana przez autora czy wydawcę kategoryzacja wydaje się niektórym lub większości czytelników bezzasadna – nie znajdują w danym utworze cech motywujących uznanie go za poetycki. Opinie w tej sprawie mogą być rozbieżne, zarówno w płaszczyźnie synchronicznej, jak zwłaszcza diachronicznej (*„poem"* jest zresztą pojęciem gatunkowym wyjątkowo nieostrym). Absolutyzacja nowatorstwa w literaturze XX wieku umożliwiła tu propozycje skrajnie ekscentryczne. Przykładem może być skład drużyny piłkarskiej umieszczony jako wiersz w tomie któregoś z wybitnych współczesnych poetów niemieckich (nazwiska nie pamiętam). Albo utwór:

Las
Napis:
„Uwaga las!"

z tomu Mirona Białoszewskiego *Wiersze wybrane i dobrane*. Ale są to pomysły jednorazowego użycia. Ich autorzy mogą być nawet komplementowani za swą oryginalność, już jednak ten, kto by dany pomysł powtórzył, na powtórzenie sukcesu nie mógłby liczyć.

Niejednokrotnie wszakże mamy do czynienia z tekstami pod względem swej poetyckości, czy szerzej swej literackości, w żaden sposób od zewnątrz nieokreślonymi (np. w staropolskim sylwach czy w raptularzu Słowackiego). Co sprawia, że

[4] Mogę tu odwołać się do własnego podobnego doświadczenia: przed 20 laty napisałem żartobliwą interpretację podwójnego nazwiska pewnej krakowskiej autorki jako „najkrótszego polskiego utworu poetyckiego" (Niestety posiadaczka tego nazwiska nie życzyła sobie publikacji tego tekstu). Ale nie z każdym nazwiskiem udałoby mi się to zrobić.

niektóre z tych tekstów uznamy za poetyckie? Przecież nie jakieś nieuwarunkowane, całkowicie przypadkowe nastawienie uwagi; taką przypadkowość Fish powinien zdecydowanie odrzucić. Czymś to nastawienie musi być spowodowane. Czym? Właśnie rozpoznaniem w utworze pewnych własności uważanych przez daną wspólnotę interpretacyjną za poetyckie. Ze taka generalna kwalifikacja wstępna wyostrza uwagę na inne, mniej widoczne cechy poetyckości utworu, że czasem interpretator odnajduje w nim efekty poetyckie przez autora nie zamierzone albo takie, które są dla większości nawet uważnych czytelników niedostrzegalne – to już inna sprawa.

*

Takie to wątpliwości nasuwają się przy lekturze anegdot Fisha. Poza tym – bez ironii to bardzo interesująca książka...

Lidia BURSKA

Pokazać ogień w głowie

„Nie znam nikogo urodzonego po tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym, kto byłby zupełnie normalny" – mówi bohater sztuki kanadyjskiego autora Brada Frasera *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości*. Nieważne, czy mówi prawdę, bo przecież chodzi jedynie o to, by wyrazić nieokreślony niepokój młodych ludzi, zdumionych lub przerażonych światem i sobą – tym, kim są, jak żyją.

Przedstawienie wystawił w 1998 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym Grzegorz Jarzyna, legitymujący się podobnie podejrzaną metryką urodzenia. Przyjęto je jako kolejną manifestację nowej estetyki i wrażliwości – po głośnych, wzbudzających emocje spektaklach samego Jarzyny, jego rówieśników lub niewiele starszych kolegów: Zbigniewa Brzozy, Anny Augustynowicz, Piotra Cieplaka czy Krzysztofa Warlikowskiego.

Nie było to wyreżyserowane wejście generacji – młodzi twórcy nie stanowili wspólnoty, nie wytyczali sobie jednakowych celów ani nie pisali wspólnie manifestów. Każdy z nich samodzielnie budował, a raczej wciąż buduje, podstawy własnej estetyki, choć na pewno nie bez znaczenia jest fakt, że kilkoro z nich to uczniowie Krystiana Lupy. (Lupa stał się mistrzem dla wielu debiutantów z lat 90.). Postrzegamy ich jako wyrazistą grupę pokoleniową nie tylko dlatego, że pojawili się niemal równocześnie, budząc teatr z letargu lat 80. Nagle zrobiło się wokół nich głośno, bo – penetrując obszary duchowości współczesnej – zaskakiwali nowymi interpretacjami dramatów Witkacego, Gombrowicza oraz odważnie wprowadzali na scenę prowokacyjne sztuki Wernera Schwaba i zachodnich „brutalistów": Marka Ravenhilla, Sarah Kane, Mariusa von Mayenburga. Omijali natomiast – i wciąż omijają – nasz romantyczny kanon narodowy i obojętnie traktują ideę misji społecznej kultywowaną u nas do końca lat 80. w anachronicznej dziewiętnastowiecznej postaci. Nie wyrzekają się jednak zaangażowania ani odpowiedzialności – przeciwnie: mocno je akcentują i większość z nich zapewne podpisałaby się pod ideą realizmu zaangażowanego, propagowaną przez niemieckiego reżysera Tho-

masa Ostermeiera. To oznacza, że rezygnując z „rządu dusz", pozostają wciąż wierni społecznemu etosowi inteligencji. Piotr Gruszczyński, ich rówieśnik i wiernie towarzyszący krytyk, pisał nie bez racji, że ich teatr: „Przyjął na siebie zobowiązania inteligenckie i jest jednym z niewielu miejsc, w których te zobowiązania nie uległy całkowitej erozji".

Autorytety lat 80. pewnie nie zgodziłyby się z takim sądem, uznając drastyczne spektakle młodych reżyserów raczej za antyinteligencki skandal niż nowe wcielenie starego etosu. Niemniej jednak sugestię krytyka uważam za ciekawy trop, który należałoby brać pod uwagę, gdy opisuje się lub sytuuje w ciągu tradycji ferment w teatrze lat 90. Trop jest ciekawy nie tylko z powodu tradycji teatralnej, ale także dla samoświadomości i tożsamości współczesnych młodych inteligentów.

Z jednej strony drastyczność nowej estetyki, eksponującej irracjonalne okrucieństwo, seksualizm, samounicestwiający masochizm duchowy, pozostają w jawnej sprzeczności z dyskrecją obyczajową i emocjonalną schludnością naszej inteligenckiej kultury. Z drugiej wszakże – wypowiedzi młodych reżyserów oraz przesłanie ich spektakli (Gruszczyński nazywa je moralizatorstwem) nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że jest to teatr gwałtownie reagujący na nierozstrzygalne problemy swojego czasu, mający aspiracje i ambicje, aby uczestniczyć w kształtowaniu duchowości współczesnej. Tę formę zaangażowania docenia młoda publiczność, wypełniająca widownię warszawskich „Rozmaitości", które stały się od kilku lat emblematem nowego teatru w Polsce. Czy znalazła tam zaprzeczenie inteligenckiej tożsamości czy też odmienioną jej postać – niewątpliwie szokującą po szlachetnie wstrzemięźliwych latach 80.?

Niedawno ukazały się niemal równocześnie dwie bardzo ciekawe książki w dużej części poświęcone młodemu teatrowi i problemom, jakie podsuwają dziś widzom spektakle Jarzyny, Warlikowskiego, Augustynowicz czy Cieplaka. Piotr Gruszczyński, który kilka lat temu anonsował tych reżyserów jako „młodszych zdolniejszych", teraz przedstawia ich patetycznie, by nie powiedzieć pompatycznie, jako „ojcobójców"[1]. Korekta jest dość znamienna – za sprawą nazwy przenosimy się bowiem z obszaru socjologii w sferę pokoleniowego mitotwórstwa. Nie jestem całkiem pewna, czy to zmiana korzystna. Ukazanie się *Ojcobójców* o kilka miesięcy wyprzedziła książka Jacka Kopcińskiego, rówieśnika Gruszczyńskiego. Autor zatytułował ją prowokacyjnie *Którędy do wyjścia?* Choć, poza ostatnimi premierami w „Rozmaitościach", dostrzegł i opisał wiele innych wydarzeń teatralnych, to nie da się ukryć, że prowokacyjne pytanie, pierwotnie będące tytułem entuzjastycznego omówienia *Iwony, księżniczki Burgunda* w reżyserii Grzegorza Jarzyny, tym razem wiąże się przede wszystkim z dysgustem, jakiego krytyk doświadczył, oglądając spektakl Krzysztofa Warlikowskiego *Oczyszczeni* (dramat Sarah Kane, nieżyjącej już angielskiej autorki, uchodzi za jedną z najbardziej skrajnych manifestacji „brutalistów").

1/ P. Gruszczyński *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003. J. Kopciński *Którędy do wyjścia? Szkice i rozmowy teatralne*, Warszawa 2002.

Równoczesność, współobecność tych publikacji, żywo reagujących na dokonania młodego teatru, aktywizuje przede wszystkim ich glosy opozycyjne. Dzięki temu słyszymy je w polemicznym spięciu, w niezmiernie ciekawym sporze o wartości estetyczne oraz stan ducha pokolenia, którego normalność została na wstępie zakwestionowana, aby tym wyrazistszy stał się niepokój: co dalej? Żywi się nim nie tylko młody teatr – także plastyka i literatura. Piotr Gruszczyński i Jacek Kopciński również stale krążą wokół jego ciemnego wnętrza. Pierwszy stara się zajrzeć do środka, drugi radzi odwrócić wzrok w inną stronę w poszukiwaniu solidnego pasa bezpieczeństwa.

Ich z pasją pisane recenzje są czymś znacznie więcej niż bieżącymi sprawozdaniami z wydarzeń teatralnych. To krytyka totalna, zaangażowana w pewną – dla każdego z nich inną – wizję teatru, w spór o wartości, o kształt współczesnej kultury oraz w budowanie własnej indywidualnej samowiedzy. To wszystko razem czyni ją ciekawą i niezwykle „gorącą", to także podnosi rangę spektakli, o których piszą autorzy. Obaj mają wyraziste osobowości i temperament polemistów. Ostro i jasno formułują sądy i oceny. Toteż sprawiają wrażenie aktorów dobrze osadzonych w rolach, co dodaje ich głosom pewnego scenicznego efektu i „teatralizuje" spór, czyniąc go fragmentem rzeczywistego dramatu naszych czasów.

Być może ich książki są jedynie świadectwem wewnątrzpokoleniowej, nieomal rodzinnej kłótni, podobnie jak polemiki poetów tej samej generacji, występujących kiedyś przeciwko sobie w barwach „barbarzyńców" lub „klasycystów" – i przeminą, razem z czasem, który wciąż trwale pozostaje międzyczasem. Może jednak to coś więcej niż kłótnia w rodzinie. W młodym teatrze, podobnie jak w wielu innych manifestacjach kultury przełomu wieków, przełamują się wartości, idee, trendy intelektualne i artystyczne znamienne dla tego, co nazywamy postmodernizmem, a co równie dobrze można by określić jako kolejną zapaść lub kolejny graniczny moment humanizmu.

Wyrażone przez bohatera *Niezidentyfikowanych szczątków ludzkich*... podejrzenie, że, poczynając od pewnego momentu historii, rodzą się niezupełnie normalne pokolenia jest symptomem rozpaczliwego, narastającego i wszechogarniającego poczucia dekadencji i destrukcji. Takie poczucie nie jest, naturalnie, niczym nowym pod słońcem. Przeciwnie nawet: permanentna dekompozycja, programowe niszczenie form to przecież duma nowoczesności, mistyfikującej w dialektyce swoją zdolność do zmartwychwstawania, optymizm nieustannych samoodrodzeń, czyli w efekcie – postęp.

Jednak dzisiejszy stan pod pewnym względem jest wyjątkowy – polega mianowicie na utracie wiary w sprawczą moc i zbawczy sens kryzysu. Stąd zmęczenie jego przedłużającym się trwaniem, brak nadziei na to, że się kiedykolwiek skończy, że na scenę świata wkroczy Fortynbras i wszystko od nowa urządzi (znamienne, że w inscenizacji *Hamleta* Krzysztofa Warlikowskiego postać ta się nie pojawia). Z braku nadziei na nowy początek rodzi się obezwładniające przekonanie, że postęp, który wymknął się ludziom spod kontroli, stał się czymś tak samo niezrozumiałym i przerażającym jak nieskończony ruch monstrualnych galaktyk. To jest

„totalna jazda". Te słowa, puszczone w obieg przez urodzonych „po tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym" na określenie szczególnych stanów świadomości lub emocji, doskonale oddają klimat lęku przed inercyjnym progresem cywilizacji – ruchem coraz trudniejszym do wytrzymania, a niemożliwym do zatrzymania, coraz bardziej podobnym do absurdalnego, dręczącego transu.

Otóż niektórzy „młodsi zdolniejsi" (Augustynowicz, Jarzyna, Warlikowski) zobaczyli i podsunęli nam przed oczy ów przerażający przymus „jazdy", męczący trans codziennego życia w różnych jego, najczęściej karykaturalnie okrutnych, odpychających, odmianach. Inni z kolei, jak Cieplak, nieustannie poszukują sposobów wyłączenia się z „jazdy", zakotwiczenia w tym, co trwałe – w esencji, transcendencji. Ocena ich dokonań zależy od zaufania krytyków do ich rozpoznań i diagnoz. Ale fundamentem zaufania pozostaje, naturalnie, indywidualna samowiedza oraz wrażliwość estetyczna i emocjonalna.

Zatem Piotr Gruszczyński dointerpretowuje, dookreśla – lecz nigdy zanadto – to, co widzi na scenie, wystrzega się głoszenia morałów, stawiania kropek nad „i". Zależy mu raczej na otwieraniu problemów niż ich zamykaniu, na podsuwaniu raczej pytań do dyskusji niż na gotowych rozstrzygnięciach. Jest rzecznikiem nie całego pokolenia, lecz niewielkiej grupy reżyserów, uwikłanych w dialog ze swoim czasem, którzy mają odwagę eksperymentować, naruszać sztuczność scenicznego „odgrywania" roli i działać na widza – jak obrazowo mówi – „przez skórę". Za największą wartość młodego teatru uznaje przełamywanie granic teatralności w poszukiwaniu nowej estetyki i nowych form zaangażowania. Dlatego broni najlepszych polskich inscenizacji dramatów Schwaba, Ravenhilla, Frasera, Kane i reżyserów tych spektakli: Augustynowicz, Jarzyny czy Warlikowskiego, pomawianych o skandal obyczajowy, obsceniczność, pornografię, okrucieństwo itp. I – dla kontrastu – z oburzeniem dezawuuje nagradzane przedstawienie Jacka Głomba *Ballada o Zakaczawiu*, ponieważ nie akceptuje estetycznego konserwatyzmu autora ani jego duchowej inercji, pielęgnującej PRL-owskie nostalgie.

Inaczej Jacek Kopciński. Występuje w roli strażnika pewnych nienaruszalnych, w jego mniemaniu, granic teatru. Jest stanowczym przeciwnikiem idei przekraczania ich, tak bliskiej Gruszczyńskiemu. Nie akceptuje też szczerości na scenie utożsamianej z zakazem grania i udawania. Pisze w pamflecie na Warlikowskiego (*Nagi król. Nowy idol polskiego teatru*): „Istnieje taka sfera zachowań aktorskich na scenie, której naruszenie powoduje to, że teatr przestaje być teatrem (czyli przestrzenią, w której na różne sposoby wytwarza się fikcyjne znaczenia), a staje się ringiem, wybiegiem, areną. Ta sfera dotyczy ludzkiego ciała i wiąże się właśnie z agresją, erotyką i fizjologią (czyli ulubionymi «obszarami penetracji» Sarah Kane)". Złamanie konwencji gry aktorskiej – „obnażanie własnej cielesności w rytm porno-deklamacji" – wyrzuca nas zawsze poza umowną przestrzeń sceny, twierdzi Kopciński, i jeśli nawet staje się wydarzeniem, to na pewno nie teatralnym. Na szczęście spektakl Warlikowskiego według *Oczyszczonych* Kane to jeszcze teatr, uspokaja krytyk, nie zaś „porno-klub, szalet czy jatka, jego aktorzy nie onanizują się wzajemnie, a jedynie dotykają, nie wydalają, a jedynie udają wypróżnie-

nie, nie kaleczą siebie i innych, a jedynie ociekają farbą..." – i tak dalej. Ale podczas spektaklu krytyk cały czas ma się na baczności, bo „na tym polega sedno tego procederu: wyreżyseruję ich tak, byście myśleli, że za chwilę to zrobią naprawdę, byście się tego bali i na to czekali jednocześnie".

O kilka lat wcześniej podobne uczucia skrępowania i wstydu przeżywał Gruszczyński, oglądając przedstawienie Jarzyny *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie*... Oto jego, jakże inna, reakcja: „Mam wrażenie, że reżyser stara się czasem (z powodzeniem) zawstydzić widownię. Ukrycie sceny miłości lesbijskiej Jerri i Candy za teatralną ścianą przyjąłem z ulgą. Co z tego, kiedy w chwilę później ściana zniknęła, wyjechała za kulisy, odsłaniając drastyczną scenę miłosną. Strategia Jarzyny jest następująca: najpierw pozwala się śmiać z niezidentyfikowanych szczątków ludzkich, potem doprowadza widzów do stanu, w którym nie są w stanie dłużej znieść ich widoku, wreszcie prowadzi do nieakceptującej identyfikacji" (*Niektórzy ludzie lubią poliester*). Zrozumienie strategii reżysera pozwala krytykowi potraktować poważnie przesłanie spektaklu („Grzegorz Jarzyna próbuje uporządkować świat po prostu go pokazując") oraz docenić odwagę artysty, który wcale nie z chęci skandalizowania łamie dotychczasowe konwencje porozumiewania się z publicznością.

Różnice w odbiorze podobnie drastycznych sztuk są dość znamienne i o tyle ciekawe, że Jacek Kopciński nie ma, w przeciwieństwie do wielu wrogów młodego teatru, zafiksowanych do niego uprzedzeń – i na pewno nie jest jego wrogiem. Przeciwnie, z entuzjazmem witał pierwsze spektakle nie tylko „ewangelicznego" Piotra Cieplaka, ale i drapieżnego Grzegorza Jarzyny. Co sprawiło, że przestał słyszeć moralny ton tego teatru i widzi w nim dzisiaj tylko trudną do zaakceptowania „prowokacyjną grę"?

Może powodem tego niesłyszenia jest fakt, że autor *Którędy do wyjścia?* to interpretator o naleciałościach literackich? Spektakl jest dlań istotny nie tylko jako niepowtarzalne spełnienie sceniczne i skondensowane w czasie przeżycie, ale także jako sens konfrontowany z kontekstem wcześniejszych odczytań oraz potencjalnymi znaczeniami kanonicznego tekstu dramatycznego. Na tę literacką sumienność recenzenta i badacza nakłada się jeszcze inny rodzaj literackości. Otóż Kopciński lubi konstruować taki opis, który jest formą metaopowieści – pewnej całości, porządkującej świat i nasze doświadczenie, a w istocie będącej manifestacją światopoglądu krytyka. Opisywany spektakl jest tylko jednym z elementów tej całości. Jest dobrze oceniony, jeśli się wpasuje, źle – jeśli nie przystaje do reszty. Filarami tej metaopowieści są: egzystencja – esencja – transcendencja (taką triadę podsuwa nam sam autor). Fabułą – dojrzewanie, osiąganie dorosłości, formowanie się, które idzie w parze z akceptacją społecznie przyjętych form i norm zachowań (potrzeba stawania się dojrzałym to swoisty papierek lakmusowy, świadczący o wartości spektaklu). Metaopowieść ma też swoje superego. To konserwatyzm w wersji „miękkiej", nieideologicznej. Manifestuje się w przekonaniu, że wszelkie normy, zasady i ceremonie są martwą konwencją, dopóki nie zwiąże się z nimi autentyczne przeżycie wartości. Właściwie jest to raczej łagodny idealizm, może nawet mistycyzm, nacechowany wiarą w to, że wszelkie formy zachowań czy rytuałów

społecznych mają sens o tyle, o ile są „repliką i częścią pewnego większego rytuału. Mistycy i kościelne staruszki nazywają go «drogą do nieba»".

Interpretując zatem sens oglądanych spektakli, Jacek Kopciński stara się go włączyć w tak skonstruowaną niejawną własną opowieść o świecie, aby tym sposobem wnieść ład nie tylko we własne życie i powstrzymać dryfowanie teraźniejszości w chaosie czasu. W ramy porządkującej narracji bez trudu dają się wpasować spektakle Piotra Cieplaka czy Piotra Tomaszuka, uczestniczące w rytuale „drogi do nieba" (ze wspaniałym, zresztą, scenicznym efektem). Wielką radość sprawiają autorowi nowe odczytania *Iwony, księżniczki Burgunda* (Jarzyna) czy *Tanga* Mrożka (Maciej Englert), a to dlatego, że ich nowe sensy otwierają (według krytyka) egzystencję na to, co w niej esencjalne, co może stać się prześwitem transcendencji. W inscenizacji Jarzyny Kopciński dostrzega symboliczne przekroczenie więzienia (znamienne, że słowem tym zastępuje zdesakralizowany Gombrowiczowski „kościół") międzyludzkiej formy ku wstrząsającemu misterium miłości i ofiary. Roztrząsając – z okazji *Tanga* – przyczynę klęski Artura, wskazuje na błąd dzisiejszego konserwatyzmu: rekultywowanie tradycyjnych ceremonii i rytuałów, z którymi nie łączy się autentyczne doświadczenie wartości.

Jacek Kopciński chciałby w teatrze znaleźć coś z tego porządku, który jest w nim – nie chodzi, rzecz jasna, o dokładne odzwierciedlenie postawy czy odbicie wartości, którym pozostaje wierny. Raczej o spotkanie, porównywalnej z własną, pasji porządkowania chaosu, wytyczania w nim dróg ku wartościom. Uważa, podobnie jak Piotr Gruszczyński, że teatr może być, a czasem nawet bywa, miejscem, gdzie padają najtrudniejsze pytania o treść i sens życia, toczy się spór, dokonuje poznanie i odbudowuje ład.

Lecz porządkowanie chaosu, odbudowywanie ładu łączą się u niego zawsze z tęsknotą do opowieści totalnej, w której wszystko ma określone miejsce i sens. Z tej perspektywy trudno autorowi *Którędy do wyjścia?* zaakceptować strategię tych reżyserów, którzy ukazują życie jako niezrozumiały „ogień w głowie", szaloną „jazdę" ludzi z niewiadomych powodów okaleczających się, niszczących wzajemnie. I trudno mu zaakceptować taką strategię krytyki, jaką stosuje Piotr Gruszczyński, gdy omawiając przedstawienie Ostermeiera, pisze o bohaterach, zabijających rodziców: „Nie do końca znamy ich motywy, ale nie mamy wątpliwości, że tak musiało być". Nieuargumentowane „tak musiało być" jest skandalem w zracjonalizowanej opowieści. Dlatego Jacek Kopciński nie może zaakceptować idei, że porządkowanie życia dokonuje się także wówczas, kiedy pokazuje się je po prostu na scenie takim, jakie jest: okaleczone, obolałe, niedoformowane, niedojrzałe. Bez morału, bez tej szczególnej podatności, która pozwala wpasować je od razu w jakąś metanarrację, w oczekujący gotowy sens.

Pokazać nie znaczy odwzorować życie w skali 1:1 – tłumaczy Gruszczyński. Lecz autor *Którędy do wyjścia?* upiera się właśnie przy tej skali, aby móc potem wytknąć artystom, że przedstawiane przez nich dewiacje psychiczne lub skrzywienia emocjonalne są „odbiciem jakichś wyjątkowych, a zatem niezmiernie rzadkich przypadków", „marginesem społecznym". Argumentem tym broni swojej konklu-

zji: kronika kryminalna czy kontrowersyjny reportaż to zbyt kruchy fundament, by opierając się na nim, uniwersalizować przemoc, a „scenom bezwzględnych okrucieństw" nadawać wymiar metafory.

W kwestii estetyki i moralności młodego teatru trafniejsze wszakże wydają mi się intuicje i sugestie Piotra Gruszczyńskiego. Jego krytyka ma też dla mnie tę ogromną wartość, że nie zatrzaskuje się przed doświadczeniami, które czasem trudno autorowi zaakceptować (dowodem zacytowana powyżej relacja ze spektaklu Jarzyny). Nim autor *Ojcobójców* wypowie sąd, najpierw stara się doszukiwać motywów, metody – także w tym, co okrzyknięto szaleństwem. Dlatego też w eksperymentach „brutalistów", w ich „realizmie zaangażowanym", przedstawiającym pokręcone życie „zwykłych ludzi" krytyk może zobaczyć wielką metaforę. Ale też zdobywa się na ostrą krytykę inscenizacji Towarzystwa Teatralnego, które ową metaforę zatraca w histerycznym, artystycznie nieporadnym hiperrealizmie. Stąd płynie nauka, że realizm „brutalistów" tylko z pozoru – w pierwszym czytaniu – może wydawać się łatwy. W rzeczywistości jest pewną pułapką, dramaty tych autorów stają się skomplikowanym zadaniem dla teatru, gdy z trywialnych sytuacji i zachowań trzeba szukać przejścia do ujęć parabolicznych i pewnego „morału" (ciekawym tego świadectwem jest rozmowa Piotra Gruszczyńskiego z Grzegorzem Jarzyną o inscenizacji dramatu Frasera).

„Realizm – powtarza krytyk za Ostermeierem – próbuje pokazywać to, jaki świat jest, a nie, jak wygląda. Usiłuje zrozumieć rzeczywistość i ją odtworzyć, nadać jej kształt. Dąży do tego, by to, co jest znajome i rozpoznawalne, wywołało nieprzyjemne zdziwienie".

W takim rozumieniu realizmu są, naturalnie, także obecne relikty metanarracji. „Świat, jaki jest", „zrozumieć rzeczywistość, nadać jej kształt" – to zawsze oznacza: stworzyć porządkującą świat opowieść. Jest tu wszakże pewien dość szczególny naddatek – „nieprzyjemnie dziwić się temu, co znajome i rozpoznawalne". A zatem raczej dekonstruować niż konstruować. Psuć, dekomponować to, co zastane, uznane, przyjęte za oczywiste. Sztuki „brutalistów" i przedstawienia reżyserów, którzy je inscenizują, zaczynają się zwykle od pokazania pewnego banalnego, do bólu znajomego wyglądu (np. „normalnego" rodzinnego pokoju), aby potem wygląd ten całkowicie zdezawuować, wyzwolić narastające pod jego powierzchnią ciemne emocje, niezrozumiałe motywy zachowań, dręczące stany, ów metaforyczny „ogień w głowie" ze sztuki Mayenburga. Dekonstrukcja, „psucie" wyglądu i uwalniające się dzięki temu myśli i uczucia dokonują się jak gdyby na scenie naszej świadomości i stają się dramatem naszej wiedzy i sumienia – jesteśmy przecież świadkami tego, co się dzieje i musimy się z tym jakoś później uporać. My z tego teatru nie wychodzimy czyści, odbiera nam się tu dobre samopoczucie, płynące z uspokajającego przyzwyczajenia do banalnych wyglądów.

Jacek Kopciński ma rację, gdy pisze, że młodzi twórcy dokonują na nas gwałtu przez oczy, przez uszy. Zmuszają nas w bezwzględny sposób do patrzenia na coś, czego zwykle wolimy nie dopuszczać do świadomości, bo to nas nie dotyczy, bo stanowi jakieś odległe obrzeże naszego świata. Tymczasem na scenie to wszystko

nagle wdziera się do nas „przez skórę" i staje naszym światem. W ten sposób osiągamy pewien rodzaj samowiedzy, nazwany trafnie, jak sądzę, przez Gruszczyńskiego „nieakceptującą identyfikacją". Co ona oznacza?

W wymiarze najbardziej prywatnym – niezgodę na to, kim się jest lub raczej kogo się w sobie odkryło w podsuniętym zwierciadle spektaklu. W wymiarze ponadindywidualnym – poznanie „ślepoty i głupoty świata" (jak mówi Ostermeier), które z jednej strony owocuje chęcią zmiany, nawet zemsty, ale z drugiej daje szansę na odrodzenie solidarności między ludźmi, uczynienie z nich rzeczywistej wspólnoty – nawet jeśli ta solidarna wspólnota będzie się składała tylko z dwóch osób: transwestytki i okaleczonego homoseksualisty, jak w *Oczyszczonych*.

Taki jest mniej więcej projekt realizmu zaangażowanego. Można mu zarzucić naiwność, ale nie to, że epatuje przypadkami z marginesu, z kroniki kryminalnej dla jakiejś podejrzanej „prowokacyjnej gry" z publicznością. Ta prowokacja nie jest grą, lecz walką o, patetycznie mówiąc, wyzwolenie duszy z transu *shopping and fucking*, z obłędnej „jazdy" degradującej życie. Przecież to jest dokładnie to, o co chodzi Jackowi Kopcińskiemu, gdy ze wzruszeniem pisze o spektaklach Cieplaka czy inscenizacji *Iwony* z prześwitami ku metafizyce i transcendencji. Rozumiem doskonale, że razi go okrucieństwo, nagość, drastyczny realizm seksu na scenie, rozumiem, że odrzuca ten sposób „działania przez skórę" zamiast grania przed publicznością. Ale to nie są wystarczające powody, by zignorować przesłanie sztuk „brutalistów", odebrać im prawa autorskie do ich formy zaangażowania w świat, do ich idei moralnej. Czy szukając dróg wyjścia z chaosu dzisiejszego życia, artysta ma obowiązek od razu uchylać furtkę do Pana Boga i nawiązywać do tradycji misterium lub moralitetu? Czy ukazując upaprane we krwi szczątki ludzkie nie zaś całego człowieka, poszukującego formy i dojrzałości, Warlikowski i Jarzyna są tylko nieznośnymi *enfants terribles*, którzy kochają skandale, lecz brak im poczucia odpowiedzialności za świat? Trudno się zgodzić z takim osądem.

Gdy zatem chcę zdobyć rozeznanie w młodym teatrze, to więcej zyskam, czytając książkę Gruszczyńskiego. Jego recenzje, zwłaszcza te wcześniejsze – z czasów, gdy intronizował „młodszych zdolniejszych" (to jego określenie weszło do powszechnego użycia) – są znakomitym wprowadzeniem w estetykę tego teatru. A także w jego specyficzną duchowość, którą określa się czasem mianem „nowej wrażliwości". Są także po prostu sprawiedliwe, jakkolwiek jest w nich także mnóstwo zaczepności wobec „wrogów młodego teatru". Mam wrażenie, że z biegiem lat ta zaczepność wobec wrogów wzrasta, choć samych wrogów raczej nie przybywa. Zapewne jest to, między innymi, rezultatem niechęci czy wręcz nienawiści, jaka wytworzyła się wokół młodej, eksperymentującej, czy tylko prowokującej sztuki. Szarżują na nią podstarzali artyści, wytaczają jej procesy politycy, chroniący jakoby czystość i godność katolickich rodzin. Sytuacja jest na tyle paranoiczna, że Jacek Kopciński, pisząc pamflet na *Oczyszczonych*, musi tłumaczyć się, że nie należy do tego samego towarzystwa. A z drugiej strony Piotr Gruszczyński, recenzując tę samą inscenizację (*Brzytwa*) zachowuje się jak dzielny herold, zachwalający przed bitwą odwagę i waleczność rycerzy, ustawionych za nim w szyku.

Tymczasem, w moim odczuciu, ta pod wieloma względami olśniewająca inscenizacja usiłuje dorobić „gębę" Kane, doprawić słodyczą „ocalającej miłości" morał jej dramatu, żeby okrucieństwo stało się lżej strawne dla podniebienia tych, co mężnie nadstawiają piersi w wyimaginowanej walce o wartości. Nie chcę spierać się z Piotrem Gruszczyńskim (ani Krzysztofem Warlikowskim) o to, co Kane chciała nam powiedzieć, bo nie to jest głównym przedmiotem mojej uwagi. Mam jednak wrażenie, że entuzjastyczna recenzja, a właściwie pean ku czci spektaklu jest objawem znieczulenia krytyka na to wszystko, co w dramacie brytyjskiej autorki jest niemożliwą do wygładzenia „kanciastością", „chropowatością" życia, jego niezrozumiałą i nieoswajalną „dzikością".

Z żalem też przyjmuję to, że Gruszczyński odstąpił od wstrzemięźliwości w mówieniu morałów, stawianiu kropek nad „i", że zapomniał o swoim ogromnym talencie otwierania problemów i dyskretnego wskazywania widzom możliwych dróg wiodących od inscenizacji do samowiedzy. Teraz swoją interpretację podaje jak wykwintne danie na srebrnej tacy (w ten sposób zresztą symetrycznie odwzorowuje kunszt inscenizacyjny Warlikowskiego). To, co mogłoby być odczytane jako oczyszczające doświadczenie (uwalniające od „ślepoty i głupoty świata") – w ironicznym i patetycznym sensie, jak w dramacie Kane – zostaje przechwycone przez gotowy morał, podany w nieprzyjemnie kiczowatej oprawie.

Warlikowski rozpoczyna swoją inscenizację od monologu dodanego do sztuki Kane. Gruszczyński „ten jasny i cudowny tekst" przyrównuje do *Pieśni nad Pieśniami* i wzrusza się, że „jak nitka światła [...] wprowadza w dotkliwy mrok śmierci i cierpienia, sadystycznych szaleństw i pełnych poświęcenia ofiar. I trzeba o nim do końca pamiętać, bo tylko owa nitka światła może wskazać drogę do wyjścia z labiryntu Kane".

Można by zgłosić wiele argumentów za tym, że nie wychodzi na korzyść *Oczyszczonym* takie podrasowanie totalnej beznadziei „nitką światła". Ale ponieważ nie sprzeczam się o interpretację dramatu, przeto chciałabym wskazać tylko na obłudę tej miłosnej pieśni, którą podsuwają nam jako motek Ariadny Warlikowski i Gruszczyński. Otóż „cudowny monolog" wygłasza aktorka, która jest Austriaczką i mówi z silnym obcym akcentem. Sprawia to wrażenie jakbyśmy byli u narodzin mowy, słyszeli jej pierwotną naturalność i szczerość. Jest to tak samo wzruszające jak prymitywne wizerunki z Altamiry, i słusznie wzbudza podziw. Ale przecież wzruszenie nie powinno nas pozbawiać zdumienia i autokrytycyzmu, że tylko w taki sposób, odkopując relikty zamierzchłych początków, mitologizując wartości, możemy dziś kultywować ich moc ocalającą i rozczulać się nad bezpowrotnie utraconą szczerością. Mniejsza już o sentymentalny ton Jana Jakuba Rousseau, który w tym słyszę. Najbardziej, jak mówiłam, razi mnie taki sposób uglaskiwania Kane. Ona nie chce się rozczulać, pisze, żeby zranić i żeby te rany dać nam niemal fizycznie odczuć. Pokazuje okaleczone, poniżone i „brzydkie" uczucia, wygnane z naszych oswojonych, gładkich języków. Owszem, jest w tym patos. Ale i karykatura.

Tymczasem i reżyser i krytyk wszystko robią, żeby te uczucia były przede wszystkim patetyczne i piękne. Przeżywane w wyobraźni (wspomnieniu?) zbliże-

nie brata i siostry dokonuje się na tle rozkwitających na taśmie filmowej pąków, tak że kochankowie wyglądają jakby kołysali się na niebiańskiej łące. W didaskaliach Kane w tej scenie wyrastają spomiędzy desek sztuczne, teatralne kwiaty – ironiczny komentarz wszelkich złudzeń.

Nie kwestionuję prawa reżysera do własnego odczytywania sensów. Żal mi tylko, że w ten sposób klasycznieje, wygładza się teatr, którego cenną wartością była jego „dzikość", istnienie na granicy artykulacji, zawsze w przedsionku możliwego sensu. Nie ukrywam, że wolę z okrucieństwem pokazany ogień w naszych głowach. Bowiem wywleczony z naszego wnętrza i wypunktowany przez światła reflektorów, może stać się początkiem jakiejś nadziei, drogą do oczyszczenia. A o to chyba chodzi. Ale może przedstawienie Warlikowskiego i recenzja Gruszczyńskiego to tylko pojedyncze przypadki, nie przesądzające o przyszłości młodego teatru i niepotrzebnie egzageruję.

Paweł SZAPIRO

Konspiracja! – Prowokacja? – Inspiracja!
Uwagi o książce Mariana Apfelbauma o Żydowskim Związku Wojskowym[1]

I

Słowo „konspiracja" odnosi się przede wszystkim – podkreślam: ale nie wyłącznie – do okupacyjnych dziejów jednej z dwóch organizacji tworzących armię powstania w getcie warszawskim. Mowa naturalnie – co nie dla wszystkich zupełnie oczywiste – o Żydowskim Związku Wojskowym. (Przypomnę, że zwykle mówi się tylko o Żydowskiej Organizacji Bojowej). Ponieważ wcale, albo przynajmniej bardzo niewiele do dziś o drugim wspomnianym ugrupowaniu wiadomo, użyte określenie: „konspiracja" znajduje zastosowanie w innym jego sensie: tajemnicy, którą objęte są jakieś działania. W istocie wiedza o ŻZW, czy jego historia była do tej pory – z powodów, które postaram się niżej objaśnić – wiedzą zakazaną. (Taką bliżej – *toutes proportions gardées* – problemu Prometeusza niż Larry Flynta). Więc czy, co i dlaczego dziś o żetzetwuetowcach się mówi, a do tej pory zaledwie napomykało?

Otóż (po pierwsze) – o ile udało mi się ustalić – Związkowi poświęcone zostały ostatnio w krótkim odstępie czasu (wiosna-lato 2003), poza omawianą tu książką, trzy większe teksty, wszystkie opublikowane w ważnych gazetach wiosną-latem tego roku: artykuł dr. Macieja Kledzika w „Rzeczpospolitej", obszerna recenzja dzieła prof. Apfelbauma pióra Anki Grupińskiej w „Tygodniku Powszechnym" i mój tekst w „Rzeczpospolitej". (Jego pełną wersję zamierzam wkrótce przedstawić w „Więzi"). Wspomniał też Związek w swoim artykule red. Andrzej Kaczyński w dodatku do „Rzeczpospolitej", wydanym z okazji sześćdziesiątej rocznicy powstania. Dwie krótkie recenzje *Dwóch sztandarów* opublikowano w „Dzienniku

1/ Marian Apfelbaum *Dwa sztandary. Rzecz o powstaniu w getcie warszawskim*, Kraków 2003.

Krakowskim" i „Gazecie Wyborczej". Wreszcie – *last, not least* – o Związku wypowiedziało się w okolicznościowych przemówieniach, związanych z sześćdziesiątą rocznicą powstania, dwóch prominentnych polityków: prezydent państwa Aleksander Kwaśniewski i prezydent Warszawy Lech Kaczyński. Nie lekceważę tego faktu, bo wcześniej enuncjacji polityków dotyczących tej materii ogóle nie było. Być może zwiastuje to – taką mam nadzieję – koniunkturę dla tematu.

Natomiast wcześniej (po drugie) – zwracam uwagę na fakt, że to okolicznościowe słowo oznacza ponad półwiecze – Związek, jak wiele innych organizacji konspiracyjnych, zwłaszcza prawicowych, objęty był klauzulą milczenia. Wspomniany został w Kraju, jedynie w kilku mniej lub bardziej – z tym bywało różnie – poważnych polskich lub tłumaczonych pracach historycznych. Przypominam sobie przede wszystkim np. książki: jeszcze wojenną Emanuela Ringelbluma i powojenne: prof. prof. Israela Gutmana i Bernarda Marka, oraz dr Ruty Sakowskiej. Trzeba też tu wymienić parahistoryczną produkcję Tadeusza Bednarczyka czy Stefana Bratkowskiego i kilka pozycji piśmiennictwa wspomnieniowego: Danuty Kaczyńskiej, Kałme Mendelsona, Władysława Zajdlera-Żarskiego i innych. O Związku usiłowała rozmawiać z dr. Markiem Edelmanem Anka Grupińska, czego mało satysfakcjonujący ślad – w sensie niskokaloryczności informacyjnej i wyraźnie tendencyjnego przedstawienia – pozostał w książce o powstańcach żydowskich. Wiadomo mi także, że Grupińska w 1991 przeprowadziła w Izraelu więcej niż interesujący, choć – co niezmiernie rzadkie u tej Autorki – agresywny i przepełniony niechęcią wobec rozmówcy, wywiad z jednym z żołnierzy ŻZW. Jak do tej pory – przez ponad dekadę – wstrzymywała się jednak z jego publikacją; być może – co by mnie nie zdziwiło – nie znalazła wydawcy. Osobnym problemem jest sprawa sporej, większej niż się przypuszcza, ilości znanych i nieznanych tzw. źródeł historycznych z czasu i miejsca, której – jako zbyt specjalistycznej i wymagającej zbyt wiele miejsca – nie zamierzam tutaj omawiać. Sygnalizuję tylko, że – niestety – większość z nich jest Apfelbaumowi nieznana.

Poza tym Związek pojawiał się w hasłach encyklopedycznych oraz w przypisach do kilku książek – zawsze prezentowany dość lakonicznie i często z ewidentnymi błędami oraz wieloma informacjami wzajemnie sprzecznymi. Na pewno do tej pory nikt w Polsce badań historycznych nad historią ŻZW nie prowadził albo przynajmniej śladów takowych nie odnalazłem. Za granicą podobnie. Znane mi z lektury – istniejące w niewielkiej ilości – nieliczne angielskojęzyczne prace Halperina, Lazara, Wdowińskiego i kilku innych autorów to raczej opowieści historyczne (o *differentia specifica* tego gatunku piśmiennictwa trzeba będzie jeszcze wspomnieć) niż naukowe opracowania.

Zdaniem historyków Andrzeja Chwalby i Tomasza Gąsowskiego „o ŻŻW milczano dlatego, że ani w komunistycznej Polsce, ani w lewicowym Izraelu nie było zapotrzebowania na prawicowych bohaterów". Jest to – przynajmniej jeśli mowa o interesującej nas tu najbardziej rzeczywistości nadwiślańskiej – eufemizm. Przeszłość – nie tylko żydowska – została po prostu zawłaszczona na dobre kilkadziesiąt lat przez lewicę. Ale i to stwierdzenie, choć jest prawdą i tylko prawdą,

całą prawdą jednak nie jest. Autor książki mówi na przykład, że „z całego ŻŻW ocalało jedynie 12 osób, kto więc miał dać świadectwo?". Powodów milczenia jest naturalnie więcej, o jednym z nich będzie jeszcze obszernie mowa.

II

Tak czy owak polskojęzyczną wersję napisanej po francusku książki Mariana Apfelbauma *Dwa sztandary. Rzecz o powstaniu w getcie warszawskim* możemy potraktować jako próbę wydobycia Związku i jego żołnierzy z podziemia historiograficznego czy publicystycznego, w którym tkwią od ponad półwiecza. I to jest najważniejsza rzecz, którą o tej książce powiedzieć trzeba. Nadal nie wszystkim to się podoba.

W jakiś sposób ten fakt przyczynił się do organizacji niniejszego tekstu. Oczywiście jego tematem pierwszoplanowym jest praca Apfelbauma. Nie sposób jednak – moim zdaniem – o pierwszej książce o ŻZW wydanej w języku polskim mówić nie sięgając po pierwsze: do tematu historii dziejów Związku, po wtóre: do problemu – na wyrost rzecz nazywając – historiografii Związku. Rzec właściwie trzeba – co powtarzam – jej braku. Dołączyć do tego chciałbym kilka własnych spostrzeżeń tyczących obu materii.

Jest to dla mnie ważne dlatego, że spór o przeszłość jest też w istocie zawsze sporem o teraźniejszość. Abstrahuję tutaj od polityki, której obecność przy okazji naszego tematu jest wyjątkowo widoczna. Raczej interesuje mnie nasz stosunek do konkretnych fragmentów naszej przeszłości i odpowiedź na pytanie, dlaczego jest – w omawianej tu kwestii – taki a nie inny.

III

Z jakim tekstem obcujemy? Czym jest książka Apfelbauma, jaki rodzaj pisarstwa historycznego prezentuje? Jej Autor nie jest zawodowym historykiem – z wszystkimi z tego faktu wynikłymi pozytywnymi i negatywnymi konsekwencjami. Ergo *Dwa sztandary* nie są pracą historyczną. Autor stosunkowo słabo orientuje się w okupacyjnej historii Polski, nie prowadzi własnych badań źródłowych, w zasadzie opiera się wyłącznie na tekstach już publikowanych, na ogół albo nawet wcale nie ma do nich krytycznego stosunku. W istocie streszcza je i cytuje według pewnego porządku. Raczej więc mamy do czynienia ze zreferowaniem tego, co o działalności i ludziach Związku rozmaici narratorzy sprawozdawali niż z próbą jakiegoś uporządkowania czy stworzenia wiedzy – nazwijmy to – wyższego rzędu. Niektóre spostrzeżenia Autora – przyznaję, że ciekawe i warte zastanowienia – nadają tekstowi dodatkowego smaku. To wszystko. Stąd próba recenzowania *Dwóch sztandarów* jako monografii pewnej organizacji, a takową już podjęto, jest więc z założenia bezsensowna – nie o to bowiem krewnemu jednego z przywódców ŻZW chodziło.

Na czym natomiast Apfelbaumowi zależało? Niewątpliwie i w pierwszym rzędzie na znalezieniu miejsca dla Związku w naszej pamięci. Prawdopodobnie dlate-

go posłużył się – jedynie mu dostępną i jedynie w tej sytuacji właściwą – formą opowieści historycznej. Cóż to takiego opowieść historyczna? Najkrócej mówiąc – po pierwsze – jest to opowiadanie o tym, co widziało się samemu. (Cały czas pamiętamy – jest to zdanie bodajże Marca Blocha – że rzeczy widziane to przynajmniej w połowie rzeczy widziane przez innych ludzi). W jakimś stopniu – mimo wyraźnie politycznego charakteru (oddanie Bundowi, co bundowskie) – opowieścią historyczną jest *Ghetto walczy* Marka Edelmana. Ostatni żyjący z przywódców powstania – co samo w sobie traktowane jest jako rekomendacja wiarygodności – opowiada z równą swobodą i przekonaniem o tym, czego był uczestnikiem i świadkiem i o tym, co usłyszał od innych. Na przykład o samobójstwie członków komendy ŻOB w bunkrze na Milej 18. Bez skrupułów też przyznaje, że kiedy zaraz po wojnie pisał swą książeczkę „chodziło o to, żeby syjoniści dostali w dupę za to, co tutaj wyprawiali: że niby Bund byl przeciwny walce". I jeszcze, „że emisariusze syjonistów znieważali nas, bundowców. Chcieli zabierać osierocone żydowskie dzieci do Palestyny. Właśnie wtedy postanowiłem napisać «Ghetto walczy» – zawsze najłatwiej jest zrobić coś przeciwko komuś".

Edelmanowskiej wizji przeszłości nikt z jego rozmówców – bo świętości szargać nie wolno – jednak nie ośmielił się zakwestionować. Inaczej rzecz się ma z Apfelbaumem. Jedni – jakby bardziej otwarci na nowe – mówią o ogromnym ładunku emocjonalnym zawartym w jego tekście. Inni – nie waham się ich nazwać apologetami istniejącego stanu wiedzy – piszą o książce, że jest co prawda przejmująca w swym bólu i frustracji, ale jednocześnie wyrażają wątpliwości czy ból i frustracja to najskuteczniejsze metody przy rewindykacji historii.

IV

Opowieścią historyczną jest też – po wtóre – opowiadanie czyichś opowiadań, czasami też cudzych tekstów. Mistrzami w tym gatunku – w dziedzinie holokaustowej – są niewątpliwie Hanna Krall i Anka Grupińska oraz – jakimś stopniu – Kazimierz Moczarski.

Reasumując, opowieść historyczna to pewien specyficzny sposób narracji o przeszłości, jej opis. Opis czego i jaki opis? Otóż jest to opis, w którym nie wydarzenia, nie prawda materialna jest najważniejsza. Opowieść nie musi jednak być (zastrzegam) – i w tym wypadku nie jest – fikcją literacką. Jest *sui generis* świadectwem przeszłości, ale przykładać do niej trzeba miarę świadectwa literackiego – jeśli takie walory akurat posiada. Opis skonstruowany jest bowiem w bardzo specyficzny sposób. Autorowi opowieści zwykle najbardziej zależy – z czego sobie często nie zdaje sprawy – na przedstawieniu swojego stosunku do sprawy, wyrażeniu swojego nastawienia, poruszeniu umysłów i serc odbiorców. Do dramatu opowieści dodaje własną dramaturgię. Grupińska nazwala gdzieś swoje opowieści „zapisem różnych kawałków pamięci", w innym miejscu napisała, że „jeżeli jej historie są ubarwione, wyolbrzymione, to one dowartościowują cała tę sprawę". I takim zapisem są *Dwa sztandary*.

V

Nie obeznanym nadmiernie z dziejami kwietniowego powstania należy się objaśnienie tytułowej pary sztandarów. W tytule wersji oryginalnej – co znamienne – tych flag ani powstania nie ma. Jest tylko *Retour sur le ghetto de Varsovie* – czyli, powiedzmy, *Powrót do warszawskiego getta*. Francuzom i frankofonom widocznie wgłębiania się w problem flag – jako być może zbyt egzotyczny – postanowiono oszczędzić. Dla Polaków – nie tylko czytelników książki Apfelbauma – jest on jednak, bynajmniej nie ze względów marketingowych, raczej merytorycznych – ważny.

Oto w drugim dniu powstańczych walk, 21 kwietnia 1943, w konspiracyjnym dzienniku warszawskim ukazała się informacja: „Na domach ghetta ukazują się coraz większe ilości flag żydowskich, polskich a nawet angielskich". Po wojnie historyk napisał, że „powstańcy wywiesili na widocznych miejscach sztandary biało-czerwony, czerwony i biało-niebieski". Flag angielskich czy czerwonych oczywiście nie było, ale o wywieszeniu polskiej i żydowskiej pisało kilkanaście innych podziemnych gazet, opatrując ten fakt na przykład komentarzem: „do symbolu urasta biało-czerwony sztandar, który wzniósł się ghetcie na wieży kościelnej". Nie wszyscy byli tego zdania, bo napotkać można było też opinie diametralnie przeciwne: „W pierwszych dniach akcji Żydzi wywiesili na Placu Muranowskim flagę polską i syjonistyczną. To podkreślenie patriotyzmu polskiego jest co najmniej śmieszne, jeżeli nie cyniczne. [...] uważamy, że «naród wybrany» ideologie, sympatie, nadzieje i interesy związał raczej z czerwonym sztandarem z nad Wołgi aniżeli z polskim Orłem Białym".

Flagi jeszcze bardziej – co skądinąd zrozumiale – nie podobały się Niemcom. Ich dowódca mówił – już w więzieniu mokotowskim – „Sprawa flag miała doniosłe znaczenie polityczne i moralne. Przypominała setkom tysięcy ludzi o sprawie polskiej, inspirowała ich i podniecała. Integrowała ludność Generalnej Guberni – a szczególnie Żydów i Polaków. Sztandary i kolory narodowe są takim samym instrumentem walki jak szybkostrzelne działo, jak tysiąc takich dział. Rozumieliśmy to wszyscy: I Heinrich Himmler, i Kruger i Hahn. Reichsfuhrer krzyczał w telefon: Słuchaj, Stroop. Musisz za każdą cenę zdjąć obie flagi. [...] Te flagi były wezwaniem do walki przeciwko nam. Przy niebezpiecznej akcji ich zrywania poległ 22 kwietnia [...] podporucznik kawalerii SS Otto Dehmke".

Niby dość dziwne, może obojętne, a właściwie pełne charakterystycznej dezynwoltury, stanowisko zajmuje w tej sprawie dr Edelman.

Prawie trzydzieści lat temu, w rozmowie z Hanną Krall powiedział, że „jeżeli były sztandary, to nie kto inny, tylko jego ludzie musieliby je powiesić, a oni nie wieszali sztandarów. Chętnie by je powiesili, gdyby mieli trochę czerwonej i białej tkaniny, ale jej nie mieli". Co prawda stwierdził też, że „on w ogóle nie widział żadnych sztandarów. Dopiero po wojnie dowiedział się, że one były" i zgodził się, że „skoro wszyscy ludzie widzieli, to na pewno były sztandary", dodając: „jakie to ma znaczenie. Ważne jest, że ludzie widzieli".

Przed paroma laty, rozmawiając z Grupińską o ŻZW, Edelman dwukrotnie wyraził przypuszczenie, raz że „jest możliwe, że to oni [tzn. żołnierze Związku] wywiesili ten sztandar", drugi raz, że „p o d o b n o powiesili flagę, ja o tym nie wiem, ale możliwe". Zgodził się też względnie łatwo, że możliwe jest, że wisiały dwa. Joanna Szczęsna, znająca życie jednego z Komendantów ŻOB dosłownie od podszewki napisała, że „to najprawdopodobniej członkowie ŻZW zawiesili nad placem Muranowskim polską i żydowska flagę, które widzieli liczni świadkowie. Nie ja pierwsza próbowałam wmówić Edelmanowi, że musiał je widzieć. On jednak upierał się, że co najwyżej «podobno», że «możliwe», ale on nic o tym nie wie".

Natomiast Apfelbaum nie tylko jest tego pewny, ale uważa, że „bitwa o flagi, szczególnie zacięta i gwałtowna, trwała trzy lub prawie cztery dni, od 19 kwietnia po południu do 22 po południu lub 23 kwietnia rano. Jakkolwiek było, była to najdłuższa i najbardziej zacięta bitwa w czasie całego powstania". Jerzy Urban, znawca problemu (oczywiście nie holokaustowego) powiedzieć miał kiedyś, że „podstawowym warunkiem udanego skandalu jest kumulacja drastycznych postępków z ogromną ważnością postaci". Pora tu na zadanie pytania, czy w kontekście sytuacyjnym, na który składają się osoba dr. Edelmana i jego wypowiedzi w sprawie flag, książkę Apfelbauma można nazwać prowokacją?

VI

Słowo „prowokacja" ma języku polskim zdecydowanie negatywne konotacje. Za prowokację uważa się – tak chcą autorzy jednego ze słowników – „postępowanie kogoś, kto chce wywołać w nas gniew, agresję, sprzeciw lub inne zachowania, których normalnie nie okazujemy i często chce zaszkodzić nam w ten sposób". Autorzy innego słownika sądzą natomiast, że jest to „podstępne działanie mające na celu nakłonienie kogoś do określonego postępowania, zwykle zgubnego w skutkach dla tej osoby i osób z nią związanych".

Ale historyk Andrzej Chwalba nie zawahał się powiedzieć o *Dwóch sztandarach*, że jest to „książka-prowokacja", co następująco skomentował: „zawarto w niej olbrzymi ładunek emocjonalny i przekonanie, że trzeba odkłamać historię, inaczej potraktować Polaków, Niemców i Żydów, postawić sobie nowe pytania". Możemy domyślać się, że przez prowokację rozumie się tutaj działanie pozytywne, które zachęca do robienia czegoś, zwłaszcza do tworzenia czegoś, pobudzanie do aktu twórczego. W istocie chodzi więc o inspirację.

VII

Mnie książka Apfelbauma zainspirowała, co czuję się zobowiązany wyjaśnić. Otóż, podobnie jak każdy inny historyk Holokaustu (za takiego się uważam) historią Związku – w sensie prowadzenia jakiegokolwiek badania – nigdy się nie zajmowałem. Nie przeszkodziło mi to, by kilkakrotnie, przy okazji jakiegoś tam skromnego udziału (redakcji, przypisów, przedmów, haseł encyklopedycznych) w książkach o powstaniu w getcie warszawskim, o powstańcach warszawskiego getta, o podziemiu żydowskim w Warszawie coś o ŻZW pisać. Nie wychodziłem

poza standard obowiązującej wiedzy: że była to druga o b o k (podkreślam: obok) ZOB organizacja zbrojna w powstaniu, że w ogóle niewiele o niej wiadomo, że niejasne jest, kiedy powstała, ze istniały jakieś kontakty z polskim podziemiem, że miała miejsce bitwa muranowska, w której obok żołnierzy ŻZW wzięła udział grupa Polaków, że historia Związku kończy się wraz z powstaniem, że baza źródłowa jest bardziej niż skromna.

Oświecenia czy olśnienia doznałem w 2001 przy okazji opracowywania wspomnień Batji Bermanowej dotyczących żydowskiego podziemia działającego w Warszawie po upadku powstania. Uświadomiłem sobie mianowicie po raz pierwszy, że Rada Pomocy Żydom (Żegota) wcale nie była organizacją polską, ale że była w najoczywistszy sposób organizacją polsko-żydowską. Zasiadali w niej przedstawiciele partii żydowskich, finansowana była głównie, jeśli nie wyłącznie z funduszy żydowskich pochodzących naturalnie z zagranicy, jej „funkcjonariuszami" (łącznikami) było wielu Żydów. Do tej pory uważałem, że jedynym przypadkiem zorganizowanej współpracy polsko-żydowskiej była działalność partii Polskich Socjalistów (mieli swój oddział w getcie, wydawali nawet za murem własną gazetę).

Kolejną lekcję zawdzięczam J.T. Grossowi. Po *Sąsiadach* jasne stało się przynajmniej jedno: historii Holokaustu uprawiać w sposób, w jaki się ją uprawiało do tej pory, dalej uprawiać się nie da. Co – między innymi – oznacza, że bardzo wiele z dotychczasowych ustaleń należy poddać rewizji. No i przede wszystkim zmienić swój sposób postępowania. Jego postulat innego traktowania źródeł żydowskich, błędnie interpretowany jako wezwanie do udzielania im kredytu bezkrytycznego (w sensie krytyki źródłowej) zaufania, zrozumiałem jako apel o poważne ich traktowanie, nie odrzucanie ich, nie dyskredytowanie nawet wtedy, kiedy wydają się całkowicie niewiarygodne. W praktyce chodzi o to, że aby uznać coś za fakt historyczny, najpierw trzeba zgodzić się, że taki fakt jest możliwy. Wydaje mi się, że o niebycie historiograficznym Związku w znacznym stopniu zadecydował i decyduje fakt, że spora grupa osób piszących o Holokauście uważała i uważa, że ŻZW (w kształcie jaki przedstawia go np. Apfelbaum) po prostu nie mógł istnieć.

Kiedy – bodajże latem ubiegłego roku – trafiłem na francuskie wydanie książki Apfelbauma podane w niej informacje potraktowałem jako takie, których odrzucić bez starannej weryfikacji absolutnie nie można. Zestawiłem je najpierw z informacjami podanymi w znanych mi już dużo wcześniej publikacjach na temat ŻZW. Odrzuciłem najpierw to, co było wzajemnymi zapożyczeniami czy powtórzeniami. Następnie – wzorem badacza twórczości Homera Georga Grote'a – spróbowałem zrekonstruować tzw. jądro podstawowe, tzn. to, co o dziejach Związku wiemy na pewno i co nie ulega wątpliwości i wokół czego zbudowana została jego „historiografia". W zasadzie moje ustalenia nie odbiegają specjalnie od wersji Apfelbauma. Przede wszystkim osiągnęliśmy zgodność w kwestii dla mnie zasadniczej: funkcjonowania (istnienia) żydowskiej organizacji zbrojnej w ramach polskiego ruchu oporu. Przyznaję, że stwierdzenie to – choćby ze względu na fakt, że troszkę inaczej ustawia sprawę odpowiedzialności „sąsiadów" – może okazać się dla niektó-

rych zbyt trudne do przełknięcia. Dziesięciu sprawiedliwych wystarczyłoby, żeby uratować Sodomę, osiemnastu Polaków walczących ramię w ramię z żołnierzami ŻZW na Placu Muranowskim nie może uratować „aryjskiej" Warszawy.

VIII

Czuję się nieco osamotniony w tym poglądzie, co nie znaczy, że nie jestem gotów zażarcie bronić go bronić. Przede wszystkim przed takimi opiniami jak te wpisane w recenzję autorstwa Grupińskiej. Jej tekst jest nie tylko próbą zdezawuowania ustaleń Apfelbauma, nie tylko próbą zanegowania całego dorobku Żydowskiego Związku Wojskowego, ale przede wszystkim odmową przyznania mu miejsca w naszej pamięci. Z tego właśnie powodu *Dwa sztandary* możemy uznać za prowokację, oczywiście w sensie działania mogącego skłonić do kogoś postępowania zgubnego w skutkach dla tej osoby i osób z nią związanych.

Pisanie recenzji z recenzji – zwłaszcza w tym wypadku – wydaje mi się zajęciem bezsensownym. „Aby odzyskać własną przeszłość, będziemy ją musieli sobie na nowo opowiedzieć". Dla tych, dla których najważniejszym składnikiem przeszłości jest własna twórczość może wydawać się to zadaniem niewykonalnym. I tak się właśnie stało. Tym razem podążanie za kimś, kto „zdążył przed Panem Bogiem", nie okazało się warunkiem wystarczającym, by nadążyć za Apfelbaumem. To znaczy za prawdą historyczną.

Literatura cytowana

Tadeusz Bednarczyk *Życie codzienne warszawskiego getta*, Warszawa 1995; Marta Dvorak *Książka-prowokacja*, „Gazeta Krakowska"; Anka Grupińska *Ciągle po kole*, Warszawa 2000; Anka Grupińska (współpraca: Bartek Choroszewski) *Zgubne szukanie (jedynej) prawdy historycznej. O obrazie powstania w getcie Żydowskim Związku Wojskowym i książce Mariana Apfelbauma*, „Tygodnik Powszechny", 29 VI 2003; Israel Gutman *Żydzi warszawscy 1939-1943*, Warszawa 1993; Michał Kledzik *Apfelbaum w cieniu Anielewicza*, „Rzeczpospolita", 12-13 października 2002; Hanna Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*; Chaim Lazar *Muranowska 7. The Warsaw Ghetto Rising*, Tel Aviv 1966; Chaya Lazar *The Jewish Military Organization (ŻZW)*; Kazimierz Moczarski *Rozmowy z katem*, Warszawa 1977; Emanuel Ringelblum *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej*, Warszawa 1988; Paweł Szapiro *Krótki kurs zapamiętywania i zapominania. Historia nieznana: Żydowska Organizacja Bojowa – Żydowski Związek Wojskowy*, „Rzeczpospolita", 5-6 VII 2003; Joanna Szczęsna *Dwa sztandary*, „Gazeta Wyborcza", 16-17 VIII 2003; Dawid Wdowiński *And We Are not Saved*, New York 1963.

Listy do redakcji

Autorzy słownika biobibliograficznego *Pisarze i badacze literatury w Zagłębiu Dąbrowskim* (t. 1-2, Sosnowiec 2002, red. P. Majerski): Pawel Majerski, Elżbieta Oleksiak i Małgorzata Toczkowska przepraszają zespół autorski słowników biobibliograficznych przygotowywanych w Instytucie Badań Literackich PAN: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* (t. 1-8, WSiP, Warszawa 1994-2002, red. J. Czachowska, A. Szałagan) oraz *Słownik współczesnych pisarzy polskich* (Seria II, t. 1-3, PWN Warszawa 1997 –1980, red. J. Czachowska) za wykorzystanie do wzmiankowanej publikacji (*Pisarze i badacze literatury w Zagłębiu Dąbrowskim*) bez zgody Autorek 22 biogramów z wymienionych słowników IBL: Broniewski Władysław, Jastrzębiec-Kozłowski Czesław, Kaden-Bandrowski Juliusz, Klimas-Błahutowa Maria, Kłak Tadeusz, Koniusz Janusz, Kowalska Anka, Kruczkowski Leon, Kucharski Jan Edward, Kulka Jan, Łączkowski Zdzisław, Malicki Jan, Niemyska-Rączaszkowa Czesława, Opacki Ireneusz, Pierzchała Jan, Piwowar Lech, Ponitycki Józef, Przeździecki Jerzy, Samsel Roman, Snopkiewicz Halina, Udalska Eleonora, Warneńska Monika.

Hasła te opracowane zostały przez następujące osoby: Katarzyna Batora, Beata Dorosz, Ewa Głębicka, Jadwiga Kaczyńska, Maria Kotowska-Kachel, Feliksa Lichodziejewska, Barbara Marzęcka, Alicja Szałagan, Barbara Tyszkiewicz, Joanna Zawadzka.

Sprostowania

Na życzenie Pana Piotra Łopuszańskiego, autora szkicu *„Idący z prawdą u warg i u powiek..." Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, który to szkic zamieszczony został w numerze 6/2002 „Tekstów Drugich", podajemy następujące sprostowanie, przysłane nam przez Autora: Do artykułu wkradł się błąd: na stronie 192 tytuł cyklu erotyków został podany za edycją Trznadla, tj. *W malinowym chruśniaku*. Tymczasem w artykule Autor powołał się na wersję z 2 pierwszych wydań *Łąki*, przygotowanych do druku przez Leśmiana, co zaznaczył w przypisie 44. Tytuł powinien brzmieć: *W malinowym chróśniaku*, przez „ó". Ważniejsza jest bowiem forma podana przez poetę, zwłaszcza, że drugie wydanie tomu ukazało się już po reformie ortograficznej z 1936 roku.

Nadesłane

Książki

Angelus Silesius *Cherubinowy wędrowiec*, przeł. i oprac. A. Lam, Dom Wydawniczy Elipsa, Opole-Warszawa 2003

Stanisław Bereś *Historia literatury polskiej w rozmowach, XX-XXI wiek.* W. A. B., Warszawa 2002

Zygmunt Bauman *Razem, osobno*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003

Jolanta Baziak *Coś istnienia*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo", Bydgoszcz 2003

Bojan Biołczew *Po drugiej stronie mitu – Adam Bernard Mickiewicz*, Univeritas, Kraków 2003

Maria Bobrownicka *Pogranicza w centrum Europy*, Universitas, Kraków 2003

Piotr Bratkowski *Prywatna taśmoteka czyli słodkie lata 80.*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003

Marcin Cecko *Pląsy*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003

Zbigniew Chojnowski *Ku tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku*, Wyd. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2003

Marcin Cielecki *Czas przycinania winnic*, Biblioteka Undergruntu, Toruń 2002

Coś własnego. Wiersze poetów z „Hybryd", Oficyna Wydawnicza Ston, Kielce 2002

Rafał Czoch *Świat rozrywki*, Kraków 2002

Czesław Dziekanowski *Taniec z nieświadomością*, Wydawnictwo Psychologii i Kultury „Eneteia", Warszawa 2003

Krzysztof Gąsiorowski *Norwid wieszcz-sufler*, Oficyna Wydawnicza „Ston 2", Kielce 2002

Grzegorz Giedrys *Wiersze dla dorastających dziewcząt z dobrych domów*, Biblioteka Undergruntu, Toruń 2002

Andrzej Goździkowski *Modelina. Romans z gwiazdką*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003

Jerzy Górczyński *Zaklinacze ogrodów*, Wers, Olsztyn 2002

Seamus Heaney *Znalezione – przywłaszczone. Eseje wybrane 1971-2001*, Znak, Kraków 2003

Andrzej Hejmej *Muzyka w literaturze*, Univeristas, Kraków 2002

Jerzy Jarzębski *Wszechświat Lema*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003

Boris Jegorow *Oblicza Rosji. Szkice z historii i kultury rosyjskiej XIX w*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2002

Kako pisati literarno zgodovino danes? Rozprave, uredila D. Dolinar in M. Juvan, Institut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana 2003

Konstanty A. Jeleński *Listy z Korsyki*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2003

Stanisław Lem *Mój pogląd na literaturę*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003

Krystian Lupa *Utopia 2. Penetracje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003

Czesław Miłosz *Não mais*, sel., trad., introd. de H. Siewierski e M. Paiva de Souza, Universidade de Brasilia 2002

Iwona Misiak *Zmysł czytania*, Biblioteka „Frazy", Rzeszów 2003

Roman Misiewicz *...punktów zaczepienia...*, Biblioteka „Nowej Okolicy Poetów", Rzeszów 2003

Elżbieta Nowicka *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003

Okolica najbliższa. Szkice do portretu Wilhelma Szewczyka, MOK, Czerwionka-Leszczyny 2001

Eda Ostrowska *Nie znałam Chrysta*, „Norbertinum", Lublin 2003

Dariusz Orszulewski *Ssaki się leczą*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003

Jerzy Pilch *Upadek człowieka pod Dworcem Centralnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002

Polskije poetessy. Antologija, wyb., przel. i oprac. N. Astafiewa, „Aletheja", Sankt-Petersburg 2002

Potęga świata wyobrażeń czyli archetypologia według Gilberta Duranda Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002

Maciej Piotr Prus *Błędnik*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003

Joanna Rapacka *Śródziemnomorze, Europa Środkowa, Bałkany. Studia z literatur południowosłowiańskich*, Universitas, Kraków 2002

Tomasz Różycki *Świat i Antyświat*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003

Magdalena Siwiec *Orfeusz romantyków*, Universitas, Kraków 2002

Anna Sobolewska *Maski Pana Boga*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003

Bogdan Świecimski *W kolorze indygo*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2003

Marcin Świetlicki *Nieczynny*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003

Grzegorz Wróblewski *Wybór (1980-2000)*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003

Czasopisma

„Akcent" 2002 nr 1-2, 3, 4
„Arkusz" 2003 nr 1-5
„Kultura Współczesna" 2003 nr 1-2
„Parergon" 2002/2003 nr 2
„Pogranicza" 2002 nr 4- 6; 2003 nr 1-4
„Res Publica Nowa" 2002 nr 10-12; 2003 nr 1-3
„Studium" 2003 nr 2
„Tygiel Kultury" 2002 nr 7-9, 10-12
„Zeszyty Literackie" 2003 nr 1-4

Noty o autorach

Mieke BAL, profesor teorii literatury i dyrektor Amsterdamskiej Szkoły Kulturowej Analizy, Teorii i Interpretacji (ASCA) w Uniwersytecie Amsterdamskim, wykłada także na Cornell University; 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), *Mieke Bal Kulturanalyse* (2002), *Travelling Concepts in the Humanities* (2002).

Włodzimierz BOLECKI, profesor w IBL PAN oraz UŁ, współredaktor „Tekstów Drugich". Opublikował m.in. *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym* (1982, 1996), *Polowanie na Postmodernistów* (1999), *Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim* (1997, 2000).

Lidia BURSKA, adiunkt w IBL PAN. Interesuje się pograniczami literatury, historią idei, przemianami świadomości społecznej, kryzysami cywilizacyjnymi (w tym literatury). Autorka książki *Kłopotliwe dziedzictwo*, współredaktorka (z Aliną Brodzką-Wald) serii *Sporne postaci polskiej litertury współczesnej*. Publikuje w „Res Publice Nowej", „Tekstach Drugich", „Gazecie Wyborczej". Obecnie pracuje nad książką o „Nowej Fali".

Małgorzata CZERMIŃSKA, profesor dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Opublikowała m.in. *Czas w powieściach Parnickiego* (1974), *Teodor Parnicki* (1974), *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie* (1987), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (2000).

Agnieszka FULIŃSKA, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Inst. Polonistyki UJ, tłumaczka i publicystka. Zajmuje się fantastyką literacką i filmową, kulturą popularną, estetycznymi kategoriami naśladowania i oryginalności. Publikowała w „Tygodniku Powszechnym", „Dekadzie Literackiej", „Tekstach Drugich".

Andrzej HEJMEJ, dr, pracownik Instytutu Polonistyki UJ; ostatnio wydał: *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław, 2001; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (redakcja), Kraków 2002.

217

Noty o autorach

Maria JANION, profesor w IBL PAN, historyczka idei, literaturoznawczyni. Zajmuje się m.in. romantycznym dziedzictwem kulturowym i krytyką *gender*. Autorka wielu prac z zakresu historii literatury i kultury. Inicjatorka serii wydawniczej *Transgresje*. Ostatnio opublikowała *Żyjąc tracimy życie – niepokojące tematy egzystencji* (2001) oraz *Wampir – biografia symboliczna* (2002).

Paweł LESZKOWICZ, dr, krytyk i wykładowca sztuki współczesnej na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Obszarem jego specjalizacji i publikacji jest współczesna sztuka i studia nad seksualnością. Publikacje: New York University Press, Magazyn Sztuki i Museo Fortuny na Biennale Weneckim 2003. W 2001 roku ukazała się jego książka *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, poświęcona psychoanalitycznej krytyce sztuki.

Henryk MARKIEWICZ, literaturoznawca, profesor zwyczajny UJ, członek PAN i PAU. Autor prac z zakresu historii literatury polskiej, teorii literatury i metodologii badań literackich, historii krytyki literackiej i nauki o literaturze. Ostatnio opublikował *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle. Rozmową z autorem uzupełniła B. N. Łopieńska*, Kraków 2002.

Grzegorz MARZEC, doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowuje (pod kierunkiem prof. Zofii Mitosek) rozprawę doktorską o hermeneutyce, historiografii i ironii w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza.

Marianna MICHAŁOWSKA, dr, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Zajmuje się krytyką artystyczną, teorią i praktyką fotografii. Publikacje w: „Kulturze Współczesnej", „Formacie", „Sztuce i Filozofii", „Arteonie", „Opcjach", „Gazecie Malarzy i Poetów" oraz pracach zbiorowych, m.in. *Wiek ekranów*, Kraków 2002, *Słowo w kulturze mediów*, Białystok 1999. W przygotowaniu książka o sztuce fotografii.

Jakub MUCHOWSKI, student w Instytucie Historii i Instytucie Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ. Zajmuje się ponowoczesną metodologią i teorią nauk historycznych oraz poetyką kultury.

Anna NASIŁOWSKA, dr hab. w IBL PAN, zastępca redaktora naczelnego „Tekstów Drugich". Zajmuje się historią literatury, krytyką literacką i literaturą. Autorka prac: *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego* (1990), *Persona liryczna* (2000) oraz książki prozatorskiej o doświadczeniu macierzyństwa *Księga początku* (2002).

Noty o autorach

Joanna SOSNOWSKA, dr, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN oraz ASP w Warszawie, zajmuje się historią sztuki polskiej XIX i XX wieku, ostatnio opublikowała książkę *Poza kanonem. O sztuce polskich artystek 1880-1939* (2003).

Paweł SZAPIRO, historyk Holocaustu. Publikował w „Gazecie Wyborczej", „Rzeczpospolitej", „Midraszu" oraz książkach zbiorowych. Opracował m.in. C. Perechodnika *Czy ja jestem mordercą* (1993) oraz (z A. Grupińską) *Dziennik z podziemia* B. Temkin-Bermanowej (2000).

Piotr ŚNIEDZIEWSKI, doktorant w Zakładzie Literatury Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej UAM; zainteresowania badawcze: komparatystyka, literatura XIX w. w Polsce i we Francji, teoria literatury; ostatnio publikował w „Ruchu Literackim"; wkrótce ukaże się też jego artykuł w „Studiach Polonistycznych".

Wojciech TOMASIK, historyk literatury, pracownik Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego. Autor książek: *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej* (1988), *Słowo o socrealizmie. Szkice* (1991), *Od Bally'ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej"* (1992), *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej"*(1999), współredaktor tomu *Poetyka bez granic* (1995).

Ewa TONIAK, niezależna historyczka i krytyczka sztuki, malarka. W IBL PAN, pod kierunkiem prof. M. Janion przygotowuje rozprawę doktorską na temat śmierci heroicznej w dziewiętnastowiecznej literaturze i sztuce. Autorka szkiców krytycznych na temat recepcji medialnej polskich artystek lat 90. Publikowała m.in. w: „Kulturze Niezależnej", „Krytyce", „Res Publice Nowej", „Twórczości", „Czasie Kultury", a także w czasopismach feministycznych: „Ośce", „Pełnym Głosem", „Zadrze".

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizulanych Uniwersytetu Łódzkiego. Ostatnio wydała *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej* (z. R. Kubickim, Warszawa 1999); *Drogi i ścieżki filozofii kultury* (red. z J. Kmitą, J. Sójką, Poznań 2002). Przygotowuje książkę *Od ponowoczesności do drugiej nowoczesności*.

Warunki prenumeraty
Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2003 r. **81,00 PLN.**

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2003 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 49,00 USD lub 51,00 EUR;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 58,00 USD lub 60,00 EUR;
– reszta świata 67,00 USD lub 69,00 EUR

Wpłaty w USD prosimy kierować na konto RUCH SA:
Pekao SA IV O/W-wa
12401053–40060347–2700–457872–001
w EUR:
Pekao SA IV O/W-wa
12401053–40060347–2700–459782–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o., ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Włodzimierz BOLECKI
Nietzscheanizm w prozie Schulza

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ
Czy prawda jest potrzebna?

Bogdana CARPENTER
Etyką i metafizyka w poezji Herberta i Miłosza

Jerzy JARZĘBSKI
Schulz i dramat tworzenia

Richard RORTY
Zmierzch prawdy ostatecznej

Gianni VATTIMO
Dialektyka, różnica, słaba myśl

Marek ZALESKI
O *Orfeuszu i Eurydyce* Miłosza