

teksty drugie

teksty

D R U G I E

3 2006

Doświadczenie: reaktywacja

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

Progi i granice doświadczenia

Dorota WOLSKA

Doświadczenie jako kwestia humanistyki

Joanna TOKARSKA-BAKIR

Zanik doświadczenia?

Ewa REWERS

Od doświadczania po doświadczenie

Maria DELAPERRIÈRE

Świadectwo literackie

Roger-Pol DROIT

Wielkość doświadczenia

Dariusz SKÓRCZEWSKI

Dlaczego Paweł Huelle napisał *Castorpa?*

3 [99]
2006
cena 15,00- PLN
(w tym 0% VAT)

IBL PAN

Ryszard NYCZ

- 4 Wstęp
O nowoczesności jako doświadczeniu

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

- 11 Progi i granice doświadczenia

Dorota WOLSKA

- 24 Doświadczenie jako kwestia humanistyki

Joanna TOKARSKA-BAKIR

- 34 „Zanik doświadczenia”. Diagnoza

Ewa REWERS

- 46 antropologiczna
Od doświadczania po doświadczenie

Maria DELAPERRIÈRE

- 59 „niewinny” dotyk nowoczesności
Świadectwo jako problem literacki

Anna BUDZIAK

- 71 W stronę cielesności. Estetyka Richarda
Shustermana

Anna SOBOLEWSKA

- 76 Z alchemiczną precyzją

Dorota KORWIN-PIOTROWSKA

- 82 Projekt poetyki antropologicznej

Tomasz ŁYSAK

- 85 Historia nostalgii – literatura żydowska od
sztetł do ponowoczesnej wieloznaczności

Kamila BUDROWSKA

- 90 Proza polska po rosyjsku

Agata KULA

- 99 Jego nieliczne słowa

Roger-Pol DROIT

- 104 Prezentacje
Wielkość doświadczenia
Przeł. Remi Ryziński

Jerzy FRANCAK

- 118 Interpretacje
Sny Marii Dunin Karola Irzykowskiego jako
świadectwo nowoczesnego doświadczenia

Jakub MUCHOWSKI

- 135 Figury czasowości w *Tworach* Marka
Bieńczyka

Dariusz SKÓRCZEWSKI

- 148 Dlaczego Paweł Huelle napisał *Castorpa?*

Małgorzata MIKOŁAJCZAK

- 158 „Wierność ziemi”. Inspiracje nietzscheań-
skie w poezji Zbigniewa Herberta

Sławomir Jacek ŻUREK

Stefan GŁOWACKI

Komentarze

176 Między *lumen* a *lux*

182 Teoria literatury bez Teorii

Dariusz CZAJA

Agnieszka STEFANIAK-HRYCKO

Przechadzki

188 Krew i lzy. Interpretacja jako namiętność

202 Stare kobiety: problemy z rolą
i tożsamością

Klementyna SUCHANOW

Archiwalia

211 Rozmowa ze Zbigniewem Małeckim
o podróży Witolda Gombrowicza do
Argentyny w 1939 roku na statku *Chrobry*

Katarzyna BOJARSKA

Kronika

215 Doświadczanie nowoczesności
w Krakowie na Grodzkiej

220 Noty o autorach

O nowoczesności jako doświadczeniu

„Nowoczesność jako doświadczenie” – ten tytuł wyda się zapewne jednym oczywisty (jako samo-przez-się-zrozumiały), innym zaś niejasny, by nie powiedzieć dziwaczny. Na wszelki wypadek zatem dodam, że proponując go chciałem zasugerować potrzebę połączenia trzech wymiarów tej problematyki i trzech (zazwyczaj osobno prowadzonych) wątków jej analizy.

Po pierwsze, „nowoczesność jako doświadczenie” jest tu określeniem jednego z dwóch podstawowych, konkurujących z sobą (w praktyce nierzadko wykluczających się nawzajem) rodzajów nowoczesności jako rozległej formacji cywilizacyjno-kulturowej i zarazem koncepcji rozwoju całego nowożytnego okresu. W jednym z wpływowych wariantów rozumienia tych pojęć ta d o ś w i a d c z e n i o w a n o w o c z e s n o ś ć jest nurtem wywodzącym się z tradycji renesansowego humanizmu Montaigne’a i Bacona, a opartym na literaturze klasycznej i wiedzy praktycznej, czerpanej z doświadczenia, którego jednostki nabywają w toku kontaktów z innymi (innymi ludźmi, zwierzętami i rzeczami), kontaktów zawsze konkretnych, kontekstowo uwarunkowanych, zachodzących w danym czasie i miejscu. Zdaniem Stephena Toulmina, którego koncepcję z jego Kosmopolis tu przywołuję, nurt ten od wieku XVII zdominowany został – aż po lata sześćdziesiąte wieku XX – przez inny, doktrynalny typ nowoczesności jako racjonalistycznego projektu. Ten konkurencyjny wariant nowoczesności, biorący początek z siedemnastowiecznej filozofii naturalnej, kluczowe wzorce swej organizacji znalazł w Kartezjańskiej filozofii, Newtonowskim obrazie świata i Hobbesowskiej wizji narodowego państwa absolutnego, a swą dynamikę czerpał z przekonania o istnieniu fundamentów (stałego zbioru prawd – niezmiennych, ogólnych, bezczasowych i bezkontekstowych) ludzkiej wiedzy, a w szczególności z przestrzegania trzech podstawowych założeń: poszukiwania poznawczej pewności; logicznej, naukowej racjonalności myślenia i działania; oraz idei „czystej tablicy”, legitymizującej akt zaczynania od początku.

Podstawowe a hierarchicznie modelowane opozycje, na których zbudowane były rozmaite doktryny tej nowoczesności; dualizm mechanicznej przyczynowości natury i logicznej racjonalności człowieka, i dalsze opozycje: między rozumem a emocją, myśleniem i uczuciami, faktami i wartościami, prowadziły w istocie do podporządkowania wszelkich do-

świadczeniowych kategorii i sfer ludzkiego zachowania – abstrakcyjnej racjonalności systemów teoretycznych o uniwersalnej ważności. Toulmin, pokazujący szereg prób rewindykacji praw nowoczesności doświadczeniowej w dobie dominacji nowoczesności doktrynalnej (z których najsilniejsza dokonywała się na przełomie XIX i XX wieku) oraz fazę ponowoczesną (zwaną przez niego trzecią nowoczesnością), w której zarysowuje się możliwość fuzji obu nurtów, nie jest oczywiście jedynym autorem zajmującym się tego rodzaju syntezami, a jego propozycje (terminologiczne, periodyzacyjne i inne) trudno uzgodnić z teoriami innych badaczy dziejów nowoczesności. Przywołuję jego koncepcję po części ze względu na prostotę i przejrzystość ujęcia, po części z uwagi na jej „ekumeniczny” charakter (starający się m.in. pogodzić Lyotarda z Habermasem), po części zaś dlatego, że czyni ona właśnie z kategorii doświadczenia rywala i kontrpartniera scjentystycznej racjonalności, razem współdefiniujących szerzej pojętą nowoczesność (choć myślę, że pomiędzy koncepcją Toulmina, a np. Becka i Latoura dało by się odnaleźć sporo interesujących powinowactw).

Po drugie, tytułowe hasło nowoczesności jako doświadczenia odsyłać ma do d o ś w i a d c z e n i a n o w o c z e s n o ś c i we wspomnianym wyżej, zasadniczym (drugim) jej znaczeniu; tzn. odnosić się ma do ciężkich prób, na jakie wystawiony został człowiek poddany racjonalistycznemu projektowi modernizacji oraz negatywnych konsekwencji owego projektu (człowieka uprzedmiotawiających, ubezwłasnowolniających, dezintegrujących czy wyobcowujących). Świat nowoczesności, ukształtowany przez swą naturę projektu i ideologię (czy metanarrację) postępu, narzuca bowiem rodzaj aktywności ukierunkowanej teleologicznie w przyszłość, która zmierza do osiągnięcia zespołu doczesnych, świeckich celów rozwoju (w tym systemu wartości i zasad, pozwalających nadać sens ludzkiemu życiu) za niemałą wszakże cenę: podporządkowania człowieka i wspólnoty normom instrumentalnej racjonalności. Podporządkowanie życia jednostkom abstrakcyjnie mierzonego czasu, funkcjonalnej organizacji przestrzeni, pojmowanie własnego losu w kategoriach racjonalnego mikroprojektu, określonego przez zinstytucjonalizowane role i sankcjonowane społecznie scenariusze zachowaniowe – określa wymiary tego nowego typu doświadczenia, odczuwanego w ostateczności jako negatywne. Podmiot jest tu pojmowany jako instancja aktywna, poddana refleksyjnej samokontroli, zdyscyplinowana i auto-

nomiczna (zdolna do samodzielnego działania), przy czym jego aktywność uwarunkowana jest w decydującym stopniu siecią społecznych, politycznych, dyskursywnych praktyk wpisanych w instytucje życia codziennego, czego efektem bywało m.in. podporządkowanie (a w istocie stłumienie) przez racjonalną samoświadomość tego wszystkiego, co mogłoby podważyć jej władzę: a więc przede wszystkim tego, co cielesne, popędowe, emocjonalne, nacechowane wartościowaniem... Toteż w konsekwencji, doświadczenie, z jakim mamy do czynienia w tym przypadku, bywa z reguły doświadczeniem konfliktu, szoku, przymusu, kontroli, represji, ekskluzji, pozostawiającym traumatyczne ślady we wrażliwości jednostki.

Trzeci sens nowoczesności jako doświadczenia odsyłać ma do jeszcze innego obszaru problemowego, jedynie po części, jak sądzę, związanego z poprzednim. Chodzi tu, można powiedzieć, po prostu o *doświadczenie nowoczesne*, o własnych, specyficznych cechach i charakterystyce. Jeśli tamto było poddane przeprowadzeniu zaprojektowanego życia w zaprojektowanym świecie, to w tym przypadku świat nie jest doświadczany jako projekt. Świat doświadczany jest natomiast poprzez urzeczywistniające się w toku realizacji owego modernizacyjnego projektu zmienne formy życia społecznego i indywidualnego, cywilizacyjne pejzaże, technologicznie przekształcone środowisko oraz kulturowo i społecznie wymodelowaną przyrodę. Doświadczenie to rodzi się, by przywołać klasyczne przykłady, w spotkaniach z miastem i towarzyszącą im feerią wrażeń (przemieniających niekiedy rzeczywistość w rodzaj spektaklu), w przygodnych kontaktach z obcymi, czy anonimowym tłumem (grozącymi wyobcowaniem), w doznaniu chwili, bezpośredniości bycia tu i teraz, poczuciu zanurzenia w nieprzerwanym przepływie strumienia zdarzeń (prowadzącym nierzadko do depersonalizacji) itp. Te, sygnalizowane wyżej nawiasowo, negatywne konsekwencje są oczywiście rezultatem kontaktów z racjonalistycznymi projektami nowoczesności, jednakże w procesie przemian – osłabiania czy „upłynniania” doktrynalnych pryncypiów nowoczesności oraz rozrostu i różnicowania się form nowoczesnego doświadczenia – stopniowo zdają się tracić swą czysto negatywną, zależną od presji realizowanych projektów, charakterystykę; nabierają pewnej samodzielności, stając się pomalą cechami nowego rodzaju doświadczenia (które zdaniem niektórych nie jest już doświadczeniem, przynajmniej w jego tradycyjnym czy klasycznym wariacie), jakie staje się udziałem człowieka we współczesnym (późnonowoczesnym czy ponowoczesnym) świecie.

Sądzę, że te trzy wymiary „nowoczesności jako doświadczenia” – tzn. doświadczeniowej nowoczesności, doświadczenia nowoczesności oraz doświadczenia nowoczesnego – wskazują na istotne, a także odrębne problemowo obszary całego terytorium badawczego, jakkolwiek oczywiście nie wyczerpują go całkowicie. Pozwalają też (choć wstępnie i tylko w pewnej mierze) ograniczyć chroniczną wieloznaczność obu kluczowych terminów. Jestem zresztą przekonany, że wieloznaczności tej nie da się opanować poprzez najbardziej nawet pomysłową taksonomiczną ekwilibrystykę; jest ona bowiem rezultatem nie tylko odmiennych interpretacji, ale przede wszystkim inaczej profilowanych przedmiotów badania. W tej sytuacji o wiele efektywniejsze komunikacyjnie okazuje się po prostu wyłożenie przyjmowanego rozumienia kluczowych kategorii przy zdroworoządkowym uznaniu, że nie warto spierać się o nazwy, które są wszak nie tyle definicjami przedmiotu, co jego konwencjonalnymi etykietkami. Nie mam zamiaru wyklądać tu swego rozumienia ani

nowoczesności, ani doświadczenia, chciałbym natomiast upomnieć się o uwzględnienie konotacji i pola semantycznego, jakimi doświadczenie dysponuje w polszczyźnie (w dużej mierze także w innych językach słowiańskich), a które do tej pory jedynie w nikłym stopniu bywało uwzględniane. Z tego, co wiem, na polski kontekst zwracał uwagę Józef Tischner w Filozofii dramatu, niedawno uwzględniała go też w pewnym stopniu Barbara Skarga w Kwintecie metafizycznym; ale sporo pozostało jeszcze do dopowiedzenia.

Podstawowe znaczenia „doświadczeniowego” pola semantycznego, które kształtują się w języku polskim w XV i XVI wieku, do dziś pozostają nie tylko aktywne, ale nawet istotnie określające jego współczesne konotacje. „Doświadczać” zatem to: 1) *p o d d a ć p r ó b i e* („Abrahama Bóg doświadczał rozmaitem nieszczęściem”, czytamy u Skargi); 2) *d o z n a ć*, zaznać (jak w doświadczeniu bólu czy biedy); 3) *d o w i e ś ć*, udowodnić, okazać co („Nie omylił się na tym, i owszem doświadczył wszystkiego rzeczywiście, jako o nim świadczył”, pisał np. Grochowski – ten i wcześniejszy przykład za Słownikiem Warszawskim); 4) *o ś w i a d c z y ć*, dać świadectwo („Czyż mam od ciebie jemu jaką ludzkość oświadczyć?” – to przykład ze słownika Lindego). Następnie dochodzą jeszcze: znaczenie filozoficzne – „eksperymentować” (to jest doświadczenie, które się robi, w odróżnieniu od tego, które się ma, zdobywa, okazuje poprzez słowo, zachowanie, postawę; relacja pomiędzy tymi aspektami jest zbyt złożona, by się nią tu zajmować); oraz rozmaite formy zwrotne, typu „doświadczyć się” – w znaczeniu poddać siebie próbie, przekonać się o czymś itp. (dziś już niebędące w użyciu, czy przynajmniej odczuwane jako przestarzałe).

Jako prymarne w dawnych słownikach (Lindego, Wileńskiego, Warszawskim oraz Trzaski, Everta i Michalskiego) wymieniane jest znaczenie pierwsze: doświadczenia jako „poddawania próbie”, w sensie – najogólniej mówiąc – narażenia na ryzyko (przeżycia potencjalnie przykrego, już choćby dlatego, że nieznanego), wystawiania na kontakt ze światem, który zawsze zawiera możliwość spotkania z tym, co inne, nieprzewidywalne, niebezpieczne, „dotkliwe” (co „fizycznie” dotyka mnie, pozostawiając trwałe skutki); kontaktu z czymś obcym i być może niepojętym, co może – ale nie musi – doprowadzić do zrozumienia i pojęciowo-językowego uchwycenia w dostępnych podmiotowi kategoriach. Sens drugi – „doznanie” – wskazuje właśnie na tę fazę psychocieleśnej „rejestracji” efektu zetknięcia ze światem. Podobnie jak w przypadku innych form językowych zawierających aspekty konkretne i abstrakcyjne, sprawdza się tu ogólna reguła, wedle której rozumienie świata wynika z naszej fizycznej łączności z otoczeniem, w którym żyjemy. Tak i tu, zmysłowe doznanie wyprzedza i umożliwia opracowanie pojęciowe i językowe, lecz nie przesądza o jego konieczności. Sens trzeci – „udowadnianie” za pomocą doświadczenia – pozwala uchwycić tę szczególną cechę doświadczeniowych dowodów, która legitymizuje je nie poprzez referencję, orzekanie czy korespondencyjną weryfikację (między sądem a stanem rzeczy), lecz przede wszystkim poprzez tożsamość podmiotu i jego indeksalną łączność ze światem, partycypującego i w stanie rzeczy, i w poświadczaniu jego prawdziwości; podmiotu, który nie tylko „dobrze wie” o czymś, ale – w pewnej przynajmniej mierze – *s a m j e s t t y m c z y m ś*. Wątek podmiotowego „poświadczania” prowadzi już do sensu czwartego: „dawania świadectwa”; który odsyła zarówno do sposobów publicznego okazywania posiadanej wiedzy (o charakterze zawsze praktycznej znajomości ludzi i rzeczy), jak i do form jej przekazu. Mogą one mieć charakter językowy, lecz nie muszą;

doświadczeniowa wiedza w tym trybie uzyskana może być okazywana na różne sposoby – także np. poprzez zachowanie, symptomatykę ciała a nawet sposób bycia.

Ten czwarty sens odsłania też semantyczne jądro zawarte w kategorii doświadczenia: chodzi o pojęcie świadectwa jako intencjonalnego działania w jego związku ze świadomością, wiedzą a także widzeniem. Na ową przynależność do jednego semantycznego pola wskazuje wspólny, prastowiański, a nawet praindoeuropejski, rdzeń obecny w doświadczeniu, świadectwie, świadomości i wiedzy: vedeti; znaczący – „dowiedzieć się”, „wiedzieć”, „znać dobrze”. Notabene, w XV wieku „wiedzieć” to także „potrafić”, „móc”, „znać” (się na czymś). A więc „wiedzieć jak”, nie tylko „wiedzieć co”; oba te komponenty współcześnie są aktywne w pojęciu „rozumienia” – w sensie zarówno pojmowania, jak i możliwości wykonania, „rozumienia się na czymś”. Jak podaje Wiesław Boryś w swym Słowniku etymologicznym, podstawą była tu wyjątkowa w języku prastowiańskim forma I os. I. poj. vědē (wiem), wywodząca się z praindoeuropejskiej formy uoidai (widziałem), a ta z kolei z praindoeuropejskiej formy I os. I. poj. perfectum medium: uēid (wiedzieć). Rozwój znaczenia postępował oczywiście w odwrotnym kierunku: od widzenia przez wiedzę (powinowactwo widzieć/wiedzieć jest prawie powszechne w językach rozwijających się z praindoeuropejskiego pnia) do uświadomienia („świadomy” to pierwotnie: „wiedzący”, „wtajemniczony”, „znający coś dobrze”, także: „wiadomy”, „jawny”) oraz do świadczenia a wreszcie i do doświadczenia.

Jeśli mielibyśmy kierować się tą nitką etymologicznych znaczeń, to można by powiedzieć, że doświadczenie jest efektem „poddania się próbie”, nieprzewidywalnego, narażającego na ryzyko kontaktu podmiotu ze światem, zachodzącego poprzez zmysłowe uczestnictwo („doznanie”) z pozycji widza, który zdobył w ten sposób wiedzę („dowód” wynikający z „bycia przytomnym przy”), „oświadcza” – objawia, publicznie okazuje, także językowo utrzuca oraz przekazuje – i zarazem sobą (własną tożsamością świadka) poświadcza (gwarantuje) jej prawdziwość. Tu dodać wypada, że świadek to nie tylko podmiot, lecz także przedmiot (okaz, pamiątka, materialny dowód), uprzystępniający, można powiedzieć najogólniej: przeszłość – teraźniejszości, tamtejszość – tutejszości, naturę – kulturze, cielesną materialność – duchowości, a „tamta” nieludzką stronę realności – ludzkiej rzeczywistości; tę pierwszą kategorię uprzystępniający i/lub czyniący składnikiem tej drugiej. Elementy tego pola semantycznego opisują więc egzystencjalne relacje podmiotu ze światem, sposób uzyskiwania wiedzy o nim (zawsze subiektywnie, tzn. osobiście zdobywanej i uprawomocnianej), jej rodzaj („phronetyczny”, tzn. mądrościowo-praktyczny) oraz formy nie tylko językowego jej komunikowania (objawiania), a nadto m.in. pozycje i role podmiotu wobec innych osób, instytucji życia publicznego, świata wartości i symbolicznego uniwersum kulturowego (obszar ten obsługują zwłaszcza warianty „świadczenia” – komuś, kimś, z kimś, czegoś, o czymś, na czymś, za czymś, przeciw czemuś).

W obliczu, najkrócej tu zasygnalizowanej, rozległości i złożoności świata otwartego przez pole kategorii „doświadczenia” można by się zastanawiać, czy rację ma Barbara Skarga, gdy zauważa w swej rozprawce o doświadczeniu, iż – w odróżnieniu od niemieckiego Erfahrung wskazującego bezpośrednio na znaczenie filozoficzne (przez swą etymologię „bycia w podróży” i otwarcia na nieograniczoną przestrzeń) i od terminu francuskiego experience, który (za sprawą łac. experiri) akcentuje najpierw doznanie i wie-

dze, a wtórnie sensy filozoficzne, to – cytuję – „polski wyraz pozwala na zgola inne skojarzenia, nie mogą być one uznane za fundamentalne lub uniwersalne, lecz wskazują na jeszcze inny odcień tego pojęcia, oryginalny, właściwy słowiańskiemu językowi, które także zamknęły w sobie bogactwo przeżyć i doznań pokoleń” (Kwintet metafizyczny, Kraków 2005, s. 120).

Przedsięwziąłem tę małą sondę etymologiczną, by dać wyraz przekonaniu, iż pogląd taki – istotnie dość powszechnie przyjmowany – został chyba zbyt pośpiesznie sformułowany. Sądzę, krótko mówiąc, że jest przeciwnie: sensy polskiego „doświadczenia”, istotnie bliskie innym słowiańskim językom, nie są ani tak obce znaczeniom aktywnym w innych językach (w tym: niemieckim, francuskim, angielskim), ani tak odległe od fundamentalnych, uniwersalnych, filozoficznych znaczeń – jak to nam daje do zrozumienia Barbara Skarga. A to, co zapewnia polskiemu pojęciu „doświadczenia” rys oryginalności, czyli, mówiąc ogólnie, powinowactwo experimentum i testimonium, warte jest z pewnością głębszej, nieuprzedzonej analizy (do czego m.in. zachęcają rozważania Derridy, Lacoue-Labarthe’a czy Agambena).

Na koniec powracam do początku, by zwrócić uwagę na to, że trzy sensy „nowoczesności jako doświadczenia” wyprowadzalne są również z wzmiankowanych tu znaczeń „doświadczenia” w polszczyźnie. Po pierwsze, możemy mówić na tym gruncie o „doświadczeniowej nowoczesności”, gdyż wchodzi tu w grę właśnie model wiedzy „doświadczonej” a prowadzącej do jej „świadczenia”, tzn. praktycznej, osobiście zdobywanej, stwierdzanej i legitymizowanej, który jest modelem ewidentnie alternatywnym wobec „doktrynalnego” modelu naukowej wiedzy teoretycznej, obiektywnej, uniwersalnej, pozakontekstowej oraz racjonalistycznych kryteriów jej weryfikacji. Po drugie, możemy też mówić o „doświadczeniu nowoczesności”, gdyż prymarny sens „doświadczenia”, czyli „poddanie próbie”, ewokuje pole znaczeń związanych z negatywnymi konsekwencjami kontaktu z tym, co inne, nowe czy obce („narażenia na ryzyko”, na „ciężkie przeżycia” itp.). Wreszcie dla trzeciego, najtrudniejszego do zwięzłej charakterystyki wariantu: „doświadczenia nowoczesnego” – określającego obszar swoisty i „poza-doktrynalny” współczesnego doświadczenia – rysowałaby się, jak sądzę, możliwość jego zorganizowania wokół połączonych sensów „doznania” i „okazywania” (świadczenia). A mianowicie, poprzez zwrócenie uwagi na tendencje do eksponowania sfery doznań (i ich poszukiwanie), manifestacyjne, a nie tylko językowe, ich okazywanie (oraz produkowanie), a także trudności i bariery w zmysłowym (bezpośrednim) dotarciu do – a także pojęciowym uchwyceniu i opisie – prymordialnego terytorium kontaktu z realnością.

Ryszard NYCZ

Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA

Progi i granice doświadczenia
(w) nowoczesności

Choć kwestie będące przedmiotem mojego zainteresowania mają wymiar ogólniejszy i dotyczą społecznie uregulowanych sposobów formowania i porządkowania doświadczeń człowieka nowoczesnego, poniższe rozważania chciałabym osadzić w wybranych interpretacjach performatywnych praktyk artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku, praktyk zastępujących kategorię dzieła kategorią zdarzenia. Interpretacje te, skupiając się początkowo na wielopostaciowej twórczości Josepha Beuysa, zarazem dobrze tematyzują – nie tylko w odniesieniu do doświadczenia estetycznego – przemiany relacji między tytułowymi „granicami” i „progaми”. Ich autorzy uprawiają refleksję estetyczną w szerszym kontekście filozoficznym, który – korzystając z określenia Foucaulta – określić można jako (zarysowaną tyleż przez Kanta, co przez Baudelaire’a) „krytyczną ontologię nas samych”. Twórczość, jaką zajmują się przywołani tu badacze, zmusza ich do symptomatycznej (nieśmiałej początkowo) rewizji obrazu nowoczesności, w którym umieszczali – i z pomocą którego z powodzeniem wyjaśniali – wcześniejsze (wczesnoawangardowe zwłaszcza) praktyki sztuki. Poszukiwanie bardziej adekwatnego kontekstu dla nowych praktyk skłania z kolei do sięgnięcia po te z wcześniejszych koncepcji filozoficznych, które pozostawały dotychczas na uboczu głównego nurtu dyskursu nowoczesności (i o nowoczesności zarazem). Fronty tego dyskursu wyznaczył jeden z najbardziej opiniotwórczych myślicieli drugiej połowy dwudziestego wieku – Jürgen Habermas. Gdy dziś analizujemy spory wokół postmodernizmu/ponowoczesności, jakie w latach osiemdziesiątych i w początkach lat dziewięćdziesiątych minionego wieku toczyli europejscy i amerykańscy humaniści, zdumiewa nas, jak bardzo liczono się z pozycjami i rolami, jakie uczestnikom tych (i wcześniej-

szych) sporów o kształt nowoczesności wyznaczył właśnie Habermas. Redaktorzy wielu wydawanych wówczas antologii umieszczali na eksponowanym miejscu tekst jego słynnej mowy *Modernizm – niedokończony projekt* wygłoszonej, jak wiadomo, z okazji otrzymania w 1980 roku nagrody im. Adorna. Powodowało to często interpretację stanowisk innych uczestników tej debaty z perspektywy zarysowanej przez Habermasa, a tradycje myślowe, które on sam aktywizował, usuwały w cień propozycje innych ujęć dynamiki nowoczesnej kultury, już wcześniej bardziej sceptyczne wobec procesu „odczarowania świata”, który splaszczyl i zdeintegrował ludzkie doświadczenie, traktując jego wyizolowane, zautonomizowane i uporządkowane segmenty w kategoriach różnych „form racjonalności”.

Korzystając z rozważań Victora Turnera, opartych na ustaleniach *Indogermańskiego słownika etymologicznego* Juliusa Pokornego, możemy powiedzieć, iż „odczarowana” nowoczesność uprzywilejowała jeden tylko ze znaczeniowych szlaków „doświadczenia” (*experience*), które pierwotnie, w hipotetycznym rdzeniu *per-*, oznaczało: „próbować, ryzykować, działać śmiało” i z którego pochodzi zarówno grecka *peira* (źródło „empirii”), jak i niemiecki *feraz*, a także angielskie *fear*, utożsamiane z „niebezpieczeństwem, nagłym nieszczęściem”. Dziedziczony poprzez grekę i wyeksponowany w pierwszej fazie nowoczesności „kognitywny szlak znaczenia” skojarzony był pierwotnie ze „szlakiem afektywnym”, a być może – jak sugerują dalsze etymologiczne rozważania Turnera – nawet wobec niego wtórny (jeśli uznamy, że rdzeń *per-* należy do podobnej fonetycznie grupy przyimków i przedrostków czasownikowych, których główne znaczenie stanowiło „przez, poprzez, na-przód”. Od nich pochodzi grecki czasownik *perao* – „przechodzić przez”, a stąd z kolei już – zdaniem Turnera – blisko do identyfikacji afektywnej odmiany doświadczenia z interesującymi go szczególnie rytuałami przejścia¹. Pozostawiając na uboczu hipotezę o primacie afektywnej semantyki „doświadczenia” nad „kognitywną”, zauważyć warto, że o ile pierwsza wiąże się z uregulowaną po części kulturowo, choć zarazem emocjonalnie nacechowaną przemianą doświadcza- go w czasie, o tyle druga nadaje doświadczeniu przede wszystkim wymiar poznawczo-praktyczny: gromadzi je, porządkuje, systematyzuje, zastępuje zdezaktualizowane fragmenty nowymi – bardziej efektywnymi w działaniu. W swej fascynującej książce poświęconej czynności zbierania Manfred Sommer rekonstruuje sposób życia najwcześniejszych (zbieracko-łowieckich) społeczności w terminach bezwiednego, mimowolnego niejako, gromadzenia spostrzeżeń i przeżyć towarzyszących działaniom skierowanym na poszukiwaną rzecz, ale także i na rzecz przypadkowo napotkaną, lecz interesującą (przyciągającą spojrzenie). „Niezależnie od tego, czy łowca i zbieracz chce mieć, czy też tylko chce zobaczyć rzecz, której szuka, czy swoje spostrzeżenia gromadzi mimochodem i przypadkowo, czy też świadomie i wiedziony ciekawością: spostrzeżenia pojawiają się i zbierają. Doświadczenie, *collectio* takich przeżyć, jako proces nie jest celowym działaniem, lecz bier-

nym działaniem się (*Geschehen*)”². Ich pierwotnym pojemnikiem jest pamięć, a uzyskują one wymiar intersubiektywny dzięki opowiadaniu, często wspartemu „mitogramami” – nacięciami na drewnie, rowkami na kościach, rysunkami. Dopiero nowy, osiadły tryb życia doprowadził naszych przodków do świadomego i systematycznego poszukiwania doświadczeń – do wykształcenia postawy protobadawczej. „Ten, kto ma być zdolny do t a k i e g o doświadczenia, musi spełniać przynajmniej trzy warunki: musi wiedzieć, co należy robić; musi umieć zrobić to, o czym wie, jak to się robi; musi mieć dogodną sposobność wprowadzenia w czyn swojej wiedzy i swoich umiejętności”³. O ile doświadczenie pierwotnych łowców i zbieraczy było względnie jednolite, w społecznościach osiadłych zaczyna się powoli różnicować, ograniczając stopniowo obszar wspólny. Kanoniczny wyraz tego procesu znajdujemy w pismach Arystotelesa, a stąd już droga wiedzie nas do podziałów i instytucjonalizacji, gwarantujących planowe zdobywanie doświadczenia i jego – po części – profesjonalny charakter, towarzyszący wydzielającym się w nowożytności autonomicznym sferom i dziedzinom kultury, z których każda – choć w różnych trybach – podlega naukowym badaniom. „Obojętnie, czy dzieje się to za sprawą kalwińskiego etosu pracy czy mieszczańskiego patosu efektywności: wynik tych wysiłków jest w każdym razie znany: nauka [...] tak bardzo stała się formą p r a - c y, badania tak bardzo stoją pod znakiem efektywności, że trudno nam je sobie inaczej wyobrazić”⁴. Nieprzypadkowa jest w tym kontekście sarkastyczna uwaga Adorna, iż późna industrialna nowoczesność „ubranżowiła” niemal wszystkie rejonu ludzkiego doświadczenia, a także „przygnębiające uczucie obcości w czasie lektury Arystotelesa”, którym dzielił się z nami Elias Canetti, traktując greckiego filozofa jako patrona obowiązujących do dziś praktyk budowania przegród i szuflad doświadczenia uprzedmiotowego i uprzedmiotowiającego, wykluczającego „entuzjazm i przemianę człowieka”⁵.

Kognitywny szlak „doświadczenia” nie daje się jednak zredukować do badań naukowych, regulujących i projektujących określone sektory praktyki technicz-

2/ M. Sommer *Zbieranie*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 331.

3/ Tamże, s. 349. Opisując powstawanie owego „nowego stylu spostrzegania i doświadczenia” autor podkreśla, że „uwaga nie kieruje się teraz tylko na przedmiot, lecz również na sposób, w jaki jest on widziany. W ten sposób ciekawość, która ciągnęła i popychała zbieracza i łowcę, może przekształcić się w świadome i systematyczne poszukiwanie. W tej mierze, w jakiej jesteśmy świadomi siebie, nasze ciało nie stanowi już niezauważalnego medium, dzięki któremu spostrzeżenia bezwiednie stają się naszym udziałem. Staje się ono raczej narzędziem spostrzegania, które bierzemy niejako do ręki i którym się posługujemy, instrumentem, którego świadomie używamy i celowo ukierunkowujemy. Teraz zaczynamy badać” (s. 347-348).

4/ Tamże, s. 350.

5/ E. Canetti *Prowincja człowieka. Zapiski 1942-1972*, przeł. H. Orłowski, w: E. Canetti, *Głosy Marrakeszu*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 100.

1/ V. Turner *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005, s. 18-19.

no-użytkowej (nowożytnie przyrodoznawstwo) lub rekonstruujących towarzyszące zautonomizowanym i oddzielnym od siebie praktykom kulturowym normy i konwencje (humanistyka). Jego wcześniejsze, niesystematyczne czy bezwiedne nawet formy, związane z bezinteresowną ciekawością i często też nacechowane afektywnie, towarzyszą nam w dzieciństwie i – w jakimś zakresie – później w życiu codziennym (nawet wówczas, gdy ciążą nad nim przekonania produkowane przez „kultury ekspertów”). Nie przypadkiem wszak Waltera Benjamina, który swą refleksję nad nowoczesnością rozpoczął od krytyki Kantowskiej koncepcji doświadczenia, interesowały te właśnie jego regiony, które niewiele miały wspólnego z „odczarowaną” – zracjonalizowaną i „poszatowaną” na odrębne sfery i dziedziny – kulturą nowoczesną. On też pierwszy, jak wiadomo, przypomniał postać dziewiętnastowiecznego *flaneura*, który swym powolnym i próżniaczym trybem życia nie tylko protestował przeciwko podziałowi i tempu nowoczesnych form pracy, ale był też w swoich wędrówkach bez celu spadkobiercą łowcy i zbieracza, któremu spostrzeżenia składające się na doświadczenie po prostu „przydarzały się”. I nam się czasem także ten rodzaj doświadczenia przydarza, jednak w przeciwieństwie do historycznego łowcy i zbieracza – w sposób wolny i świadomy pozwalamy nań niejako, a czasem go nawet pragniemy. Tej – pozbawionej jakiegokolwiek funkcjonalności – obecności w nowoczesnym życiu pierwotnej formy doświadczenia jako swobodnego „wydarzania się” postrzeżeń odpowiada Simmlowska charakterystyka zredukowanej przygody. „Aczkolwiek – pisał ostrożnie Simmel – w niektórych warunkach i sytuacjach nie ma już miejsca na przygodę, to w najogólniejszym aspekcie wydaje się, że przygoda stanowi domieszkę wszelkiego praktycznego istnienia ludzkiego, element powszechnie obecny, tyle że niekiedy subtelnie rozproszony, w makroskali niejako niewidoczny, przesłonięty innymi elementami”⁶.

Przywołany przeze mnie wcześniej Manfred Sommer naszkicował jeden z aspektów, czy – jak chce Turner – szlaków znaczeniowych „doświadczenia”, wyeksponowany szczególnie w pierwszej fazie „odczarowanej” nowoczesności. Wyodrębnianie się z synkretycznej wcześniej kultury autonomicznych regionów doświadczenia, towarzyszących całkowicie lub częściowo sprofesjonalizowanym praktykom kulturowym, prowadziło do ostrego początkowo wyznaczania granic owych praktyk. Słowo „granica” (w pozytywnych wyłącznie konotacjach) pojawia się w dyskursach dotyczących kultury nowoczesnej, jej sfer i dziedzin, niemal równie często, jak w ideologiach wzmacniających formowanie się państw narodowych w Europie. Zygmunt Bauman rekonstruuje dziś tę współbieżność jako obsesję ładu wpisaną niejako organicznie w „projekt nowoczesności”, a w praktyce prowadzącą do tępienia wszelkich ambiwalencji⁷. O wiele wcześniej, w metaforycznym skró-

6/ G. Simmel *Filozofia przygody*, w: *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 268.

7/ W *Wieloznaczności nowoczesnej, nowoczesności wieloznacznej* (angielski tytuł *Modernity and Ambivalence*) czytamy m.in.: „Wśród licznych niemożliwych do zrealizowania zadań, które postawiła sobie nowoczesność i które uczyniły ją tym, czym jest

cie, zarysował podobny obraz Elias Canetti – upiorną wizję Akademii Granicznej, która ciągle ulepsza Leksykon Granic i szacuje ich koszty, nie może jednak zapobiec niekontrolowanym wybrykom – zwłaszcza natury („Krnąbrne morze; Niekontrolowane robaki; ptaki przelatujące z kraju do kraju – propozycja, by je wyniszczyć”)⁸. Jeśli dodamy, iż graniczności doświadczeń (identyfikowanej z ich finalnością) Canetti przeciwstawia ich metamorficzność (nie przypadkiem został określony jako „strażnik przemiany”⁹ uzyskamy dogodnie przejście do krótkiej charakterystyki kulturowych losów afektywnego wątku doświadczenia, korzystając – tym razem – z przewodnictwa Victora Turnera.

Brytyjski antropolog prowadził swoje (przywołane tu we fragmentach) dociekania etymologiczne w taki sposób, by związać je w efekcie nie tylko z Diltheyowską kategorią przeżycia, ujętą jako podstawa konstytuowania się intersubiektywnego doświadczenia kulturowego, ale i ze szczególnie interesującymi go rytami przejścia, których strukturę aktualizują współczesne artystyczne praktyki performatywne (nie przypadkiem w wielu swoich pracach przywołuje aprobatywnie refleksję i praktykę teatralną Richarda Schechnera). Punktem wyjścia czyni Turner znaną koncepcję Arnolda van Gennepa w wersji uogólnionej. „Od dawna staram się – pisze – przywrócić pełne rozumienie modelu van Gennepa, którego istotą jest przypisanie niemal w s z y s t k i m typom rytuałów procesualnej formy p r z e j ś c i a”¹⁰. Rytuały te w klasycznej postaci przebiegają w trzech fazach. Pierwsza z nich, faza separacji (preliminalna) służy oddzieleniu czasu i przestrzeni sakralnej (nasyconej „mitycznie”) od ich świeckich odpowiedników. W fazie marginalizacji (liminalnej) uczestnicy rytuału wkraczają w inną przestrzeń i inny czas. Można porównać ich sytuację, powiada Turner, do przebywania w czyscu. W fazie agregacji (postliminalnej), dzięki pewnym działaniom symbolicznym, uczestnicy obrzędu powracają do „normalnego” życia, w którym jednak zajmują już inną pozycję. Badacze kultury interesowała oczywiście szczególnie faza liminalna, w której uczestnicy rytuału „[...] pozostają w stanie czasowego nieokreślenia, są poza normatywną strukturą społeczną. To czyni ich słabymi, pozbawia praw w stosunku do innych. Zarazem jednak uwalnia od zobowiązań wiążących się z zajmowaną pozycją strukturalną i zbliża do niespołecznych czy też aspołecznych mocy życia i śmierci [...]”. Są umarli dla świata społecznego, a żywi dla świata aspołecz-

zadanie wprowadzenia ładu (mówiąc dokładniej: uznanie ł a d u j a k o z a d a n i a) wybija się na czoło, jako najbardziej niemożliwe z najmniej możliwych do realizacji i jako najmniej osiągalne spośród uznanych za najbardziej nieodzowne; rzecz można – jako prototyp wszelkich innych zadań przez nowoczesność postawionych i zadania, które wszelkie inne zadania uczyniło swoją metaforą” (przeł. J. Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 15).

8/ E. Canetti *Prowincja...*, s. 95.

9/ Taki tytuł nosi książka zbiorowa wydana z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin pisarza w Fischer Verlag (Frankfurt am Main 1988).

10/ V. Turner *Od rytuału...*, s. 28.

nego”¹¹. Nie ma tu żadnych podziałów, a więc i granic, do których przyzwycała nas późniejsza historia kultury, a które obowiązują już jednak także uczestników rytuału w ich „normalnym” życiu. W wielu opisach etnologów i antropologów faza liminalna jawi się jako rodzaj przedłużenia pierwotnego magicznego synkretyzmu z charakterystyczną dlań – opisaną przez Cassirera – metamorficznością. Dzieje się tak niejako wbrew narastającej tendencji do porządkowania i klasyfikowania ludzkiego doświadczenia. Nie jest więc przypadkiem, iż o ile Turner zgadza się ze strukturalistycznym modelem rekonstrukcji społecznej „normalności” (struktury), to jednak nie widzi dlań żadnego zastosowania w badaniach liminalnej fazy rytów przejścia. Im bardziej jednak komplikuje się społeczna struktura, im więcej wylania się porządków i odpowiadających im ról, tym wyraźniej rola rytuałów ulega marginalizacji. Nowoczesna kultura lokuje je bądź w wyizolowanym obszarze praktyk religijnych, bądź też przekształca je w świeckie ceremonie (skupione – zgodnie z klasycznym opisem Maxa Gluckmana – na skonwencjonalizowanych formach) lub też generuje fenomeny określane przez Turnera jako liminoidalne. „Tradycyjne religie i ich rytuały tracą swoje symboliczne bogactwo i znaczenie, a tym samym swoją transformatywną moc, egzystują dalej w sferze czasu wolnego pozbawione twórczej więzi z nowoczesnością”¹². Próbuując jeszcze inaczej wyrazić ten proces brytyjski uczonego wprowadza metaforę lingwistyczną: rytualne przejście stanowi jednokierunkowy ruch od oznajmującego trybu kultury do trybu warunkowego i na powrót – do trybu oznajmującego (zmodyfikowanego w jakiejś mierze dzięki transformującej energii doświadczenia progowego). Jeszcze inaczej można antropologiczne intuicje wyrazić tak: w fazie drugiego „odczarowania” świata nowoczesność dokonuje dalszej dezintegracji właściwego wcześniej magicznej kulturze doświadczenia synkretycznego, które po „odczarowaniu” pierwszym znalazło schronienie w liminalnej fazie rytuałów przejścia. O tym, że procesom tym towarzyszy najpierw sekularyzacja mitu (światopoglądowej sfery kultury), a potem jego uprzywilejowanie i redukcja do roli semantycznych założeń komunikacji symbolicznej (głównie artystycznej) nie trzeba specjalnie przekonywać. „Tryb orzekający kultury triumfuje, tryb warunkowy zesłano na peryferia, przy czym świeci tam jaśniej niż w religii”¹³. Nawiązując do koncepcji Stephena Toulmina zarysowanej w *Kosmopolis*, Ryszard Nycz podkreśla, że „doktrynalna” (doktrynalnie „odczarowująca” świat życia) faza nowoczesności, eksponując wybrane tylko aspekty bogatej i złożonej pierwotnie semantyki „doświadczeniowej”, a inne tłumiąc lub usuwając na margines życia społecznego, doprowadziła do „[...] podporządkowania wszelkich doświadczeniowych kategorii i sfer ludzkiego zachowania – abstrakcyjnej racjonalności systemów teoretycznych o uniwersalnej ważności”¹⁴. W klasycznym ujęciu Maxa

11/ Tamże, s. 29.

12/ Tamże, s. 102.

13/ Tamże, s. 103.

14/ Por. R. Nycz *O nowoczesności jako doświadczeniu*, wstęp do tego numeru.

Webera proces ów, jak wiadomo, zbiegał się z „oddolną” racjonalizacją praktyki gospodarczej, która „wymusiła” niejako przemianę statusu tradycyjnych przekonań światopoglądowych (mitycznych, religijnych, filozoficznych), zapośredniczając coraz bardziej ich związek z codziennym doświadczeniem¹⁵.

W swoich wczesnych zapiskach do *Pasaży* Walter Benjamin, który nie tylko poddał krytyce kognitywistyczną redukcję w Kantowskiej koncepcji doświadczenia, ale i też uważnie studiował prace historyczno-antropologiczne (m.in. powstałe w kręgu Biblioteki Warburga) zauważył, iż „Staliśmy się bardzo ubodzy w doświadczenia progę; jedyne bodaj, jakie nam zostało to «zasypianie»”, a notatkę tę rozpoczyna znamienne konstatacją: „Wyraźnie należy rozróżnić między progiem i granicą. Próg jest – s t r e f ą – strefą przejściową”¹⁶. Z przekonaniem, że granice stabilizują, podczas gdy progi (naznaczone czarem) prowadzą do zmiany, wiąże się nie tylko tematyka, którą Benjamin podejmował i uprzywilejowana forma jego dzieł (pasaż myślowy), ale także przyświecająca mu intencja: przebudzenie („świeckie objawienie”) skierowane zarazem na odtworzenie i rewizję mitu, podważenie go i ponowne ożywienie, rozsądzenie i zarazem uratowanie go w przekształconej formie w celu odnowienia spłaszczonego i podzielonego na autonomiczne obszary nowoczesnego doświadczenia czy, mówiąc słowami Turnera, wzbogacenia oznajmującego trybu kultury o tryb warunkowy. Benjaminowską strategię „ratowania mitu” czytano wcześniej jako propozycję przeciwdziałania deficytom „doktrynalnej” nowoczesności inspirowaną artystyczną praktyką surrealistów i zarazem krytycznie przepracowaną koncepcją Nietzschego z *Narodzin tragedii* – propozycję ważną, ciekawą, lecz utopijną. Nie przypadkiem też zwolennicy głównego nurtu „dyskursu nowoczesności” tropili uparcie w owej utopii rysy konserwatywne. Dopiero zmiana klimatu intelektualnego w ostatnich dekadach minionego wieku pozwala na inną jej lekturę, porzucającą praktyki jednoznacznego kwalifikowania jej (i innych koncepcji) z perspektywy modernistycznego kryterium postępu. Tym bardziej, że – jak Turner – możemy postrzegać tak zwany zwrot postmodernistyczny

15/ Warto w tym miejscu przypomnieć krótką eksplikację koncepcji Webera w wydaniu Habermasa: „Tradycyjne obrazy świata i obiektywizacje tracą moc i ważność 1) jako mit, jako powszechna religia, jako zadawniony rytuał, jako usprawiedliwiająca metafizyka, jako niekwestionowana tradycja. Zostają natomiast przekształcone w 2) subiektywne etyki i przekonania („etyka protestancka”); wreszcie stają się materiałem 3) konstrukcji, przy pomocy których dokonuje się krytyka tradycji i zarazem reorganizacja wyzwolonej treści tradycji według zasad formalnych stosunków prawnych i wymiany ekwiwalentnej (racjonalne prawo naturalne)” (*Technika i nauka jako „ideologia”*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Czy kryzys socjologii?*, red. J. Szacki, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 363-364.

16/ W. Benjamin *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 904. Szerzej o roli progów u Benjamina w związku z jego koncepcją mitu zob. W. Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.

ny między innymi jako „[...] zwiastun powrotu do trybu warunkowego kultury i do ponownego odkrycia – szczególnie w niektórych formach teatru – wagi modeli transformatywnych”¹⁷. Konstatacja ta dotyczy nie tylko teatru, ale i wielu innych praktyk artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku wyrastających z przetransformowanych inspiracji awangardowych, balansujących między życiem codziennym a sztuką. Za jednego z „ojców założycieli” tego nurtu estetycy i teoretycy sztuki zgodnie dziś uznają Josepha Beuysa, choć z większego dystansu czasowego eksponują w jego twórczości nieco inne wątki niż towarzyszący jej krytycy i wcześniejsi „teoretyzujący” komentatorzy. W przeciwieństwie bowiem do wielu innych artystów zaliczanych do drugiej fali awangardy, Beuys cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem badaczy sztuki i estetyków. Peter Bürger, który w swojej *Teorii awangardy* (z 1974 roku) uznał, iż po sztuce neoawangardowej niczego dobrego spodziewać się nie możemy, dla Beuysa uczynił później (w 1987 roku) wyjątek: uznał właśnie jego postawę za prototyp postawy awangardysty po (historycznych) awangardach, a zarazem za (ograniczoną co prawda) szansę kontynuacji wcześniejszej refleksji teoretyczno-estetycznej¹⁸. Dwa tylko wątki obecne w jego interpretacji twórczości Beuysa pragnę tu przywołać. Pierwszy, nie tylko dla znawców Beuysa oczywisty, to koncepcja rzeźby społecznej, sformułowana w nawiązaniu do idei Wilhelma Lehmbrucka. Jej częściowe choćby wcielenie wymagało sproblematyzowania instytucjonalnych granic sztuki i to w sposób, który nie polegałby tylko na powtórzeniu ataku, jaki na owe granice przypuścili przedstawiciele pierwszej awangardy. Beuysowi udało się – powiada Bürger – bezustannie przekraczanie owych granic w jedną i drugą stronę z równoczesnym ich przesuwaniem, a więc zajęcie „niemożliwego miejsca”, które „nie znajduje się ani wewnątrz, ani na zewnątrz instytucji sztuki, lecz na granicy, którą ja k o g r a n i c ę (podkr. – A.Z.J.) jednocześnie ciągle negował”¹⁹.

Postawa ta skłania Bürgera do krytycznego przemyslenia procesów nowoczesnej dyferencjacji, autonomizacji i częściowej profesjonalizacji sfer i dziedzin kultury, porządkujących społeczne i indywidualne doświadczenie w odpowiednich „przegrodach”. Od Kanta po Habermasa proces ów interpretowany był, jak wiemy, jako jedna z głównych zdobyczy nowoczesności i zarazem wyznacznik postępu, a wszelkie próby kwestionowania go kwalifikowano – odpowiednio – jako regres do struktur przednowoczesnych. W obszarze teorii estetycznej pojawiła się w tym kontekście alternatywa: albo akceptujemy autonomiczną instytucję sztuki i poddajemy krytyce wszelkie próby jej destrukcji, demaskując je na przykład jako fałszywe zniesienie sztuki, albo podzielamy radykalne pozycje

awangardowe, ale wówczas propagujemy *de facto* likwidację muzeów czy teatrów. Każda inna postawa kwalifikowana była jako konserwatywna. Tymczasem nie tylko w sztuce drugiej połowy dwudziestego wieku narasta przekonanie, że głównym problemem społeczeństwa jest nie tyle – jak chciałby Habermas – wypracowanie swego rodzaju sprzężenia zwrotnego pomiędzy kulturami ekspertów a światem życia codziennego, ale samo „poszatkowanie” naszego doświadczenia na izolowane, rządzące się własnymi regułami regiony, wpisane w projekt „ofensywnej” (i „doktrynalnej”) fazy nowoczesności. Bürger uważa wyeksponowanie problematyczności tego właśnie aspektu nowoczesnego doświadczenia za niezaprzeczalną zasługę wczesnych ruchów awangardowych (niezależnie od tego czy postulowane w ich ramach rozwiązania okazały się perspektywiczne, czy nie). Podkreśla zarazem, że podobnie problematyczne stają się inne nowoczesne rozgraniczenia: między polityką i moralnością czy nauką i moralnością, a także wewnętrzne podziały w obszarze nauki. Schematy myślowe reprodukowane w dyskusjach estetyczno-teoretycznych nie oddają więc złożonej sytuacji, w której znaleźliśmy się w przejściu do nowej (drugiej – wedle Ulricha Becka) fazy nowoczesności, przejściu określanym wcześniej (na wyrost, jak się okazało) jako ponowoczesność, a przez przywołanego tu już Toulmina opisywanym w terminach trzeciego stadium nowoczesności. Chcąc porzucić owe schematy i zarazem pozostać wiernym krytycznemu etosowi „ontologii nas samych”, Bürger przemierza najpierw drogę Beuysa, pokazując na czym polega wspomniane wcześniej, paradoksalne usytuowanie artysty zarazem wewnątrz i na zewnątrz instytucji sztuki. Nawiązując do koncepcji wyłożonych w *Teorii awangardy* opisuje specyficzne balansowanie jego praktyk pomiędzy odpowiadającą nowoczesnej zasadzie racjonalności strategią alegoryczną (właściwą dla dzieła nie-organicznego) a symbolem, konstytuującym dzieło organiczne. Efektem tych zabiegów nie jest wieloznaczność, lecz możliwość traktowania alegorii Beuysa jako – jednocześnie – symboli. Te ostatnie zawsze jednak „wtopione są”, jak wiadomo, w kontekst szeroko pojętego mitu („metafizyki”). Beuys przypomina nam więc – zdaniem Bürgera – że „możemy wprowadzić w krytycznej refleksji odsłonić owo metafizyczne podłoże naszego doświadczenia estetycznego, ale w obcowaniu z rzeczami nie możemy go pominąć”²⁰.

W podobnym kierunku co Bürger zmierza inny teoretyk nowoczesnej sztuki i estetyk – Heinz Paetzold, który, interpretując twórczość Beuysa w wydanej w 1990 roku książce, korzysta z Cassirerowskiej koncepcji form symbolicznych i antropologii Plessnera. Podkreśla, iż Beuysa interesują nie indywidualne mitologie, lecz intersubiektywnie odczuwalne energie mityczne, które pragnie ożywić. „Koncepcja sztuki Beuysa jest w tym sensie n o w o c z e s n a, w jakim sposób potraktowania mitu nie polega na ilustracyjnym przedstawieniu mitycznej zawartości. Mityczna jakość ujawnia się raczej w samym procesie obrazowym. Beuys nie opowiada ani nie ilustruje mitów, lecz w swoich pracach aktualizuje mityczną część

17/ V. Turner *Od rytuału...*, s. 102. Jak wiadomo, Turner współpracował (i teoretycznie i praktycznie) z Richardem Schechnerem.

18/ P. Bürger *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys*, w: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, (Hrsg.) Ch. Bürger, P. Bürger, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

19/ Tamże, s. 204.

20/ Tamże, s. 209.

ludzkiego doświadczenia”²¹. Owo reaktywowanie czasem bardzo wczesnych form kształtowania doświadczenia (odpowiednik symbolicznego aspektu twórczości Beuysa w interpretacji Bürgera) urzeczywistnia się w różnorodnych gatunkach artystycznej aktywności: w rysunkach, w protoinstalacjach i akcjach. W tych ostatnich zwłaszcza pojawiają się często *explicite* działania magiczne, które ciągle jeszcze mogą podskórnie określać zarówno relacje międzyludzkie, jak i nasz stosunek do natury zewnętrznej. Nie chodzi jednak – zauważa Paetzold – o proste powtórzenie wcześniejszych form, lecz o refleksyjne ich przetworzenie prowadzące do bardziej kompleksowego niż „standardowo” nowoczesny sposobu doświadczania świata.

I Bürger i Paetzold eksponują – każdy na swój sposób – te momenty twórczości Beuysa, które wyrażają krytycyzm artysty nie tylko wobec zubożenia treści i form nowoczesnego doświadczenia, ale i wobec jego rozbicia na autonomiczne, izolowane segmenty (czego modelowym przykładem jest traktowanie doświadczenia estetycznego poza jego „życiowym” kontekstem). W swoich interpretacjach pokazują, jakie strategie Beuysa sprawiają, iż nie tylko w trakcie uczestnictwa w poszczególnych artystycznych akcjach nasze doświadczenie przybrać może bardziej kompleksowy, ale i zarazem integralny kształt. W związku z tym też obaj często mówią o granicach, które Beuys przekracza, przemieszcza, w jakiejś mierze rozmontowuje (Bürger używa znamiennej określenia *Grenzgänger*). O tym, że interpretacje te różnią się znacznie od Habermasowskiej wizji „przyswajania sobie kultury eksperckiej z perspektywy świata przeżywanego” modelowanej na sytuacji opisanej w *Estetyce oporu* Petera Weissa nikogo, kto zna twórczość Beuysa, przekonywać nie trzeba. Obaj przywołani przeze mnie estetycy często podkreślają, że Beuys aktywizuje „metafizyczne podłoże doświadczenia” czy też „energie mityczne” na sposób nowoczesny i krytyczny, tak jakby z góry chcieli obronić swego bohatera przed możliwymi interpretacjami w duchu konserwatywnym. Sami jednak muszą przy tym uporać się ze złożoną problematyką sposobów obecności mitu w nowoczesnym życiu, aktywizując więc fragmentarycznie albo koncepcję Benjamina (Bürger), albo *explicite* pluralistyczną, perspektywistyczną koncepcję Cassirera, łącząc ją z krytycznie przepracowaną, akcentującą zmysłową jedność, antropologią filozoficzną Plessnera (Paetzold).

Być może dlatego, iż obydwaj przywołani przeze mnie badacze rozważają twórczość Beuysa w izolacji od podobnych tendencji w sztuce (a co najwyżej przywołują niektóre postawy czy nurty jako negatywne punkty odniesienia), umyka im coś, co dla estetyków i teoretyków zajmujących się z większego dystansu czasowego szerszą klasą działań artystycznych staje się oczywiste. Działań właśnie, a nie dzieł-obiektów, które budowały kościec Hegłowskiego „państwa sztuki”. Pewien etap demontażu pracownice uszczegółowionej przez akademicką teorię sztuki i estetykę mapy tego rozległego państwa odnotował w 1967 roku, w słynnym esej *Sztuka i sztuki*, Theodor Adorno. Choć zajął stanowisko odmienne od Clementa

Greenberga (który obstawał przy autonomii sztuki i nawet – w obliczu ekspansji przemysłu kulturalnego – postawę tę jeszcze wyostrzył), pozostał Adorno w ocenie kulturotwórczych szans nowych praktyk ostrożny. Beuys w tym samym czasie poszedł dalej – proponował zastąpienie pojęcia dzieła pojęciem twórczości, nadając tym samym dynamiczny wymiar doświadczeniu estetycznemu i wyjmując je zarazem w znacznej części z rąk „specjalistów”. Dziś mówimy raczej nie o twórczości, lecz o performatywnie wytworzonych „zdarzeniach” (obejmując tym terminem także „akcje” Beuysa), które – podobnie jak dawne rytuały – przebiegają zgodnie ze schematem trójfazowym i których celem jest tyleż cielesne, co myślowe doświadczenie przez wszystkich uczestników stanu ambiwalencji (destruującego znane i akceptowane w życiu porządki) i w efekcie – przeżycie metamorfozy (nie tak dokładnie oczywiście określonej jak w klasycznych rytuałach przejścia). Teoretycy i analitycy współczesnej sztuki „zdarzeniowej” opisują ją samą, podobnie jak Bürger twórczość Beuysa, jako sytuującą się pomiędzy Instytucją Sztuki a „życiem” (jakkolwiek byśmy to ostatnie ujmowali). Granice, a także podtrzymujące je opozycje oraz ich (częściowy) demontaż to także czołowe słowa-klucze w bardziej szczegółowych opisach przesłań, jakie implikują praktyki „zdarzeniowe”. W opisach tych dominują na ogół negatywne konotacje słowa „granica” związane przede wszystkim z dzieleniem, rozgraniczaniem i – odpowiednio – pozytywnie nacechowanie „transgresji”. Zapomina się przy tym, że zarówno jeden jak i drugi termin otaczają także konotacje odwrotne: ustalenie granic może być niekiedy dobrodziejstwem, a ich przekraczanie złem. Komentatorzy sztuki „zdarzeniowej” zdają się też zapominać, że granicę wyobrażamy sobie jako linię, a w związku z tym transgresja (o czym przypominał Michel Foucault) jawi się jako akt nagły i – na ogół – nieodwracalny (powtarzana i odwracana traci swoją doniosłość). Używa się przy tym słowa „granica” raczej w znaczeniu rozciąganego i przemieszczanego szerokiego pasa granicznego, osłabiając tym samym wyjściowe konotacje negatywne związane z rozdzielaniem, wykluczaniem, kresem (jakiejś wędrówki). Bardziej adekwatne staje się w tym kontekście stosowanie pojęcia progu czy fazy progowej (tym bardziej, że często sami inicjatorzy zdarzeń – teatralnych zwłaszcza – *explicite* nawiązują do rytuałów przejścia. Kontynuując intuicje semantyczne Benjamina, przypomnieć można, że pojęcie progu jako przestrzeni pomiędzy, otacza inna semantyczna aura niż pojęcie granicy. Próg zaprasza niejako do przekroczenia go i obiecuje w efekcie coś pozytywnego: zmianę statusu, odzyskanie zdrowia, zdobycie nowej wiedzy czy umiejętności. Wśród uczestników rytuałów progowych faza przejścia – co podkreślał szczególnie Turner – wytwarzała też czasowe poczucie przynależności do wspólnoty ludzi równych, niezależnie od zróżnicowań zewnętrznych („strukturalnych”). Pamiętając o tym, że w dzisiejszym, spluralizowanym w różnych przekrojach społeczeństwie, coś, co jedna osoba lub grupa postrzega jako granicę (barierę), inna postrzegać może jako zapraszający do przejścia próg, interpretatorzy sztuki „zdarzeniowej” coraz częściej opisują ją w terminach artystycznego wcielenia struktury dawnych rytuałów przejścia, którego ramowy sens polega na zamianie wielu (nowoczesnych) granic doświadczenia w progi.

^{21/} H. Paetzold *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990, s. 143.

Dla Eriki Fischer-Lichte, czołowej bodaj dziś badaczki „zwrotu performatywnego” w praktykach artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku, kulturową ich rolę najwyraźniej (bo niemal dosłownie) oddaje *performance* Mariny Abramović i Ulay’a *Imponderabilia*, w którym widzowie pojedynczo przechodzą pomiędzy parą nagich artystów stojących w progu dzielącym/łączącym dwie sale muzealne. Dojście do progu, przekroczenie go i opuszczenie, czyli przejście jako takie w niezwykłym kontekście, który na ogół – jeśli zdarza się w życiu codziennym i dotyczy osób nieznanymi – wywołuje zakłopotanie, staje się mikromodelem wszelkich tego rodzaju działań, obejmujących także (dziś równie chętnie jak przed laty przywoływanych i analizowanych) akcje Beuysa. O ile jednak uczestnik dawnych rytuałów osiągał na ogół trwały efekt (np. zmianę społecznego statusu), o tyle dzisiaj „o tym czy doświadczenie destabilizacji własnego i cudzego postrzegania, utraty obowiązujących norm i reguł prowadzi faktycznie do nowej orientacji podmiotu, jego postrzegania rzeczywistości czy samego siebie w trybie trwałej transformacji, można rozstrzygnąć jedynie w każdym pojedynczym przypadku”²². Można jednak z powodzeniem przypuszczać, że uczestnicy tego rodzaju zdarzeń (wywiedzionych z tradycji teatru, plastyki, muzyki, czy inscenizowanej literatury) także w życiu codziennym nie pozostaną obojętni przynajmniej na to, co Benjamin określał jako czar czy magię progu. Czy zasadne jest jednak w tym kontekście (a jeśli tak – to w jakim sensie?) mówienie o ponownym „zaczarowaniu” świata, choćby w duchu „nowego oświecenia” wywiedzonego ze światopoglądu współczesnej nauki, jak sugeruje niemiecka badaczka? A także inny (też niemiecki) teoretyk sztuki „zdarzeniowej”, eksponujący jej nową auratyczność – Dieter Mersch?²³.

Udzielenie wiążącej odpowiedzi na to pytanie wymagałoby zaangażowania argumentacji znacznie wykraczającej poza aktualizowane tutaj przeze mnie konteksty. Gdybym miała jej udzielić skorzystałabym w pierwszej kolejności z Cassirerowskiego ujęcia kultury jako stałego współdziałania przeciwstawnych (właściwych dla procesów symbolizacji) tendencji, aktualizujących różne i równoprawne (magiczno-mityczne, religijne, artystyczne, naukowe) modalności ludzkiego doświadczenia i dopiero w tej ramowej perspektywie osadziłabym procesy opisane przez Webera. Procesy, które „doktrynalna” nowoczesność doprowadziła do sytuacji analizowanej później w *Dialektyce oświecenia* Adorna i Horkheimera i – w mniej znanym, a równie ważnym – *Micie państwa* Cassirera. W takim kontekście przywołanym tu performatywnym („zdarzeniowym”) praktykom artystycznym można przypisać funkcję przywracania równowagi między różnymi modalnościami doświadczenia, równowagi zaburzonej w pierwszej, „doktrynalnej” fazie nowoczesności przez nadmierne wyeksponowanie wątku kognitywne-

go (by powrócić do przywołanych wstępnie rozróżnień Turnera). Podobny efekt ma na myśli, jak się zdaje, Stephen Toulmin, gdy mówi o wyłaniającej się obecnie nowej (a w pewnym aspekcie: staro-nowej) mutacji kulturowej. Choć w swym opisie historycznych przemian nowoczesności angażuje inny niż przywołany tu typ argumentacji, a poza tym wiedza o praktyce artystycznej nie należy do jego mocnych stron, podobieństwo jego ujęcia do perspektywy Cassirerowskiej bierze się stąd, że czerpie z tego samego co Cassirer źródła – renesansowego humanizmu, traktując go jako rezerwuar postaw i energii tylko w niewielkim dotychczas zakresie wykorzystanych.

^{22/} E. Fischer-Lichte *Asthetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004. Dodam tu, że tę całościową i wymagającą obszernej dyskusji koncepcję estetyczną autorka osadza w perspektywie antropologii filozoficznej Plessnera.

^{23/} D. Mersch *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Aesthetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002.

Dorota WOLSKA

Doświadczenie jako kwestia humanistyki

Wielogłosowość dyskusji o doświadczeniu

Pytanie o „nowoczesność jako doświadczenie” podejmowane przez badacza kultury może przybrać rozmaite postaci. Prowokuje ono zarówno namysł nad formą obecności idei doświadczenia w dzisiejszej refleksji nad nowoczesną kulturą, jak i zastanowienie nad rolą przypisywaną kulturze w artykulacji doświadczania nowoczesności, co wydaje się zasadne, jeśli pamiętać, że sama idea kultury ostatecznie krystalizuje się jako idea nowoczesna. Rodzi się również pytanie o to, czy współcześni promotorzy „doświadczenia” konfrontujący je z „więzieniem języka” skłonni byłiby w takich penitencjarnych kategoriach mówić także o kulturze? Prawdopodobne jest to w odniesieniu do jej transcendentalistycznych, neokantowskich koncepcji oraz do tych ujęć, które redukują kulturę do sfery dyskursu; czy jednak ta metaforyka stosuje się równie dobrze do innych sposobów jej pojmowania? Jeśli natomiast myśli się o doświadczeniu nie „przeciw” czy „poza” kulturą, to zasadne jest pytanie: czy występuje ona w charakterze swistego *locus* doświadczenia, czy raczej stanowi jego *organon* (doświadczenie jako wyraz doświadczania kultury, jakościowo upostaciowanego świata), czy też jest myślana jako jego *modus* (np. nowoczesna modalność). Odpowiedź zależy oczywiście od decyzji, jak rozumieć zarówno kulturę, jak i doświadczenie.

Martin Jay, amerykański historyk i badacz społeczny, w wydanej w zeszłym roku pracy *Songs of Experience*, swistym kompendium stanowiącym przegląd nowoczesnych ujęć doświadczenia, przyznaje, że jakkolwiek we współczesnej debacie o kulturze trudno o bardziej kontrowersyjną kategorię, to „doświadczenie” staje się ponownie rzeczywistą kwestią teorii kultury, co oznacza, jak zdaje się sugerować

kontekst tej wypowiedzi, rzeczywistą kwestię humanistyki i nauk społecznych¹. Frank Ankersmit, historyk i filozof historii, uznał „doświadczenie” za swoiste antidotum na „kryzys reprezentacjonizmu”, który dotknął całą humanistykę, a w konfrontacji z problematyką Zagłady szczególnie wyraźnie się ujawnił². Autorzy *The Anthropology of Experience*, wydanej w połowie lat 80. książki pod redakcją Victora W. Turnera i Edwarda M. Brunera, przypisują z kolei „doświadczeniu” rolę źródłowej metafory reorganizującej pole humanistycznych eksploracji³. Badania z zakresu antropologii doświadczenia wyrastają, jak pisze Bruner, ze sprzeciwu wobec funkcjonalistyczno-strukturalistycznej ortodoksji i mają związek z wygasaniem wpływów tradycji neokantowskiej. Inspirator tego nurtu badań antropologicznych Victor Turner odwołuje się zarówno do hermeneutycznej, Diltheyowskiej, jak i pragmatystycznej, Deweyowskiej koncepcji doświadczenia. W posłowie do *Anthropology of Experience* Clifford Geertz zauważa, że „doświadczenie”, ta ulotna i jednocześnie kluczowa dla całego zbioru rozpraw kategoria, stanowi dla każdego z autorów swisty probierz teoretycznej samoidentyfikacji, żaden z nich nie może się bez niej obejść, ale też każdemu stawia ona widoczny opór. Istotnie, nieomal wszyscy piszący współcześnie o doświadczeniu zaczynają swoje wywody od zastrzeżenia, że oto mają świadomość, iż wchodzą na grunt wyjątkowo niepewny. Zapożyczony od Blake’a tytuł rozprawy Jay’a (*Pieśni o doświadczeniu*) podkreśla ową nieuchwytność przedmiotu debaty o doświadczeniu i jednocześnie jej niezbywalną polifoniczność. Fakt, iż dyskusja o doświadczeniu toczy się w zgietku języków wielu dyscyplin i na różnych poznawczych płaszczyznach przesądza, moim zdaniem, o tym, że tożsamość przedmiotu tej dyskusji bywa nierzadko złudna, a wszelkie próby jej usystematyzowania nie są łatwe.

Wieloznaczność i nieuchwytność „doświadczenia”, podobnie jak postrzeganie badań nad doświadczeniem jako wyraz teoriopoznawczej naiwności bądź złudnej nadziei na konceptualizację bezpośredniości, bywa jednym z powodów ignorowania problematyki doświadczenia. Jak wiadomo, ze swego słownika usunął je Richard Rorty, mimo że to kluczowa kategoria pragmatyzmu, istotna zwłaszcza dla jego mistrza, Deweya⁴. Rorty wprost sugerował, że Dewey powinien odstąpić od termi-

1/ M. Jay *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, University of California Press, Berkeley 2005. Por. także M. Jay *Granice doświadczenia granicznego: Bataille i Foucault*, w: *Nie pytajcie mnie, kim jestem. Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 1998.

2/ E. Domańska *Od postmodernistycznej narracji do postmodernistycznego doświadczenia. Rozmowa z F. Ankersmitem*, „Teksty Drugie” 1996 nr 2/3; F. Ankersmit *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków 2004.

3/ *The Anthropology of Experience*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, University of Illinois Press, Urbana 1986.

4/ Por. R. Rorty *Konsekwencje pragmatyzmu*, przeł. Cz. Karkowski, IFiS PAN, Warszawa 1998, tu: *Metafizyka Deweya*; tegoż *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, przeł. J. Margański, Aletheia, Warszawa 1999.

nu „doświadczenie”, bowiem wikła nas on w mit tego, co dane wraz z jego „fundamentalistycznymi” i „metafizycznymi” konsekwencjami. Jakkolwiek Dewey rozważał zmianę tytułu swego dzieła *Experience and Nature* (*Doświadczenie i natura*) na *Culture and Nature* (*Kultura i natura*), to jednak zdecydowanie pozostał przy „doświadczeniu”, o czym pisał w polemice z Rortym – broniącym kluczowego charakteru problematyki doświadczenia u Deweya – Richard Shusterman⁵. Jego projekt somaestetyki odwołuje się i szuka podstawy w koncepcji doświadczenia estetycznego i doświadczenia niedyskursywnego Deweya⁶.

W dzisiejszej refleksji humanistycznej i filozoficznej trop konfrontacji doświadczenia z językiem i dyskursywnością jest bardzo istotny. Wydaje się, że problem doświadczenia niedyskursywnego, granicznego, zdominował inne głosy „pieśni o doświadczeniu” późnej nowoczesności. Doświadczenie niedostępne, nieobecne, niemożliwe to ta postać doświadczenia, w pewnym sensie granicznego, która odsłoniła się wraz z problematyką Zagłady i szuka dla siebie przestrzeni wyrazu, wyraźnie przeobrażając pole humanistycznych dociekań⁷.

Bohaterami ostatniego rozdziału wspomnianej pracy Jay’a są Foucault, Barthes i Bataille, a rozdział nosi tytuł: *Poststrukturalistyczna rekonstrukcja doświadczenia* i jest wyraźną polemiką z anglosaską recepcją myśli poststrukturalistycznej, recepcji w nieuzasadniony sposób, zdaniem autora, wpisującej w poststrukturalizm likwidację problematyki doświadczenia. We wcześniejszym artykule o granicach doświadczeń granicznych Jay właśnie myślicielom poststrukturalistycznym przypisał zasługę wytrącenia refleksji nad doświadczeniem z pewnego impasu:

Jest [...] wielką zasługą Foucaulta, Bataille’a i innych tak zwanych poststrukturalistycznych obrońców jego [doświadczenia] znaczenia, że zmusili nas do wykroczenia poza jawowy wybór pomiędzy naiwną doświadczeniową bezpośredniością a niemniej naiwną dyskursywną mediacją tego doświadczenia, który o wiele za długo wydawał się naszą jedyną alternatywą.⁸

W tym kontekście poniższą myśl Agambena należałoby czytać jako rodzaj wyzwania a nie rezygnacji czy lamentacji:

5/ R. Shusterman *Praktyka filozofii, filozofia praktyk*, przeł. A. Mitek, Universitas, Kraków 1997, tu: *Doświadczenie somatyczne. Ugruntowanie czy rekonstrukcja?*; tegoż *Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction*, w: „The Philosophical Forum” vol. XXXVI, nr 2.

6/ Sprowokowani przez Rorty’ego w obronie „doświadczenia” wystąpili, choć z innych niż Shusterman pozycji, Jerzy Kmita i Anna Pałubicka opowiadając się za przekonaniem o kulturowym (w socjopragmatycznym rozumieniu kulturowości) charakterze wszelkiego doświadczenia, por. J. Kmita, A. Pałubicka *Problem użyteczności pojęcia doświadczenia*, w: *Poszukiwanie pewności i jego postmodernistyczna dyskwalifikacja*, red. J. Such, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 1992.

7/ Por. R. Nycz *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?*, „Teksty Drugie” 2004 nr 5.

8/ M. Jay *Granice...*, s. 59.

Problem doświadczenia może być dziś podejmowany tylko ze świadomością, że jest nam niedostępny. Tak jak nowoczesny człowiek został pozbawiony swej biografii, tak też jest wywłaszczony ze swego doświadczenia. W istocie jego niezdolność do posiadania i komunikowania doświadczenia jest być może jednym z kilku niekwestionowanych pewników.⁹

Od poznawania świata do jego przeżywania

Michael Oakeshott, brytyjski filozof, autor wydanej w latach trzydziestych i ciągle wznawianej (ostatnie wydanie z 1985 roku) filozoficznej rozprawy o doświadczeniu *Experience and its Modes* uznał „doświadczenie” za jedno z najtrudniejszych słów filozoficznego słownika, a badacza doświadczenia za szczególnie narażonego na pułapki nieprzezwykłych sprzeczności¹⁰. Swą pracę pisał niejako pod prąd ówczesnych filozoficznych mód. Na gruncie filozofii brytyjskiej, przeżywającej swoisty odwrót od Hegla, ogłosił się dłużnikiem *Fenomenologii ducha* (dzieła pierwotnie, co przypomniał Heidegger, noszącego tytuł *Fenomenologia doświadczenia*) oraz pracy Francisa Herberta Bradley’a, *Appearance and Reality*, heglowskiego z ducha i idealistycznego w wymowie. Zapewne te heglowskie odniesienia przesądzały o dzisiejszych przywołaniach jego poglądów, bowiem współczesna debata o doświadczeniu w zasadzie toczy się bądź w opozycji do Hegłowskiej koncepcji doświadczenia, bądź też wchodzi z nią w istotną dyskusję (por. Gadamer, Heidegger, Lyotard, Adorno)¹¹. W ujęciu Oakeshotta „Świat rzeczywisty... to świat doświadczenia”, a tytułowe modalności doświadczenia wyznaczone są zmiennymi historycznie zasadami jego koherencji. W czasach, gdy pisał swą rozprawę, szczególnie trzy modalności wydały mu się ważne: historia, czyli świat *sub specie praeteritorum*, a więc świat zmieniających się tożsamości, świat praktycznego życia – świat *sub specie voluntatis*, ale też *sub specie moris* – składający się z aktów pożądania i odrazy, aprobaty i dezaprobaty; nauka – świat *sub specie quantitatis*. Nieomal trzydzieści lat później, w eseju z końca lat pięćdziesiątych, dopominał się także o uwagę dla tej modalności doświadczenia, którą wiązał z kontemplacją i ogólnie nazywał poezją¹². Oakeshott apelował, by

9/ G. Agamben *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, London 1993 (oryg. włoskie wyd. 1978) s. 13, cyt. za: M. Jay *Songs...*, s. 2.

10/ M. Oakeshott *Experience and its Modes*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

11/ Por. H.G. Gadamer *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1993; M. Heidegger *Hegłowskie pojęcie doświadczenia*, przeł. R. Marszałek, w: M. Heidegger *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997; J.-F. Lyotard *The Differend. Phrasas in Dispute*, przeł. G. Van Den Abbeele, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983; T. Adorno *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1986; K. Krzemieniowa *Pojęcie doświadczenia u Adorno – zarys wstępny*, w: *Marksizm po Marksie. Studia i szkice z dziejów filozofii marksistowskiej*, Warszawa 1998.

12/ Por. M. Oakeshott *Wieża Babel i inne eseje*, Aletheia, Warszawa 1999, tu: *Poezja i jej głos w rozmowie ludzkości*, przeł. Ł. Sommer.

wystrzegać się błędu *ignoratio elenchi*, to znaczy, by nie mieszać różnych modalności doświadczenia, bo w jego przekonaniu nie ma między nimi prostych przekładni. Wydaje się jednak, że tak jak dla początków nowoczesności charakterystyczne było różnicowanie się rozmaitych modalności doświadczenia (Jay we wspomnianej rozprawie pisze o wyłaniających się w XVIII wieku spoza doświadczenia kognitywnego doświadczeniu religijnym i doświadczeniu estetycznym), tak próby zakwestionowania autonomii tych porządków doświadczenia wydają się charakterystyczne dla późnej nowoczesności.

Oakeshott przestrzegał przed skłonnością do nazbyt łatwej ekstrapolacji koncepcji filozoficznych poza obszar filozofii¹³. Pamiętając o tej przestrodze, można jednak ostrożnie zauważyć, że filozofia nowożytna oglądana z oddalenia, a więc spojrzeniem gubiącym istotne nieraz szczegóły, zainteresowana podmiotem i świadomością, może być uznana za swoistą teorię i metateorię doświadczenia, doświadczenia, którego *organon* stanowi nade wszystko poznanie¹⁴. Detranscendentalizacja myśli, jej historyzacja i egzystencjalistyczne wyczulenie przynoszą ideę doświadczenia, którego instrumentem jest szeroko rozumiane przeżywanie świata. Kluczową kategorią jest tu kategoria sensu (zdecydowanie nieredukującego się do znaczenia) i przy całej niejasności tego, czym sens jest, byłoby trudno bez jego uwzględnienia doświadczenie pojąć i opisać. Pewne nurty myśli poststrukturalistycznej każą myśleć o doświadczeniu (albo w miejsce doświadczenia) jako swoistym eksperymentowaniu ze światem. Generalnie obecne ożywienie zainteresowania problematyką doświadczenia wiąże się z egzystencjalistyczną, ontologiczną – nie: epistemologiczną – perspektywą myślenia o nim. Doświadczenie wraz z jego „egzystencjalizacją” przestaje być podstawą czy weryfikacją pewności wiedzy a coraz częściej myślane jest jako jej wyjątkowo trudno dostępny przedmiot, a nawet aporia.

Niepewność (do)świadczenia

Niepewność dotyczy nie tylko wiedzy o doświadczeniu, ale także stanowi wymiar samego doświadczenia. Chcę tu przywołać dwie myśli świadków nowoczesności. Pierwsza pochodzi z wieku XVI i jest autorstwa Michela de Montaigne’a –

13/ Nawiasem mówiąc, rozprawa Oakeshotta jest jednocześnie prezentacją oryginalnej koncepcji filozofii jako pełnego doświadczenia i wpisuje się tym samym w spór o kształt filozoficznego doświadczenia, w obrębie którego fenomenologia, hermeneutyka, pragmatyzm określają swe procedury poprzez charakterystykę stosownych dla nich typów doświadczeń: fenomenologicznego, hermeneutycznego, czy doświadczenia „pragmatystycznego” praktykowania filozofii. Próbą zreferowania tego ostatniego może być praca Richarda Shustermana *Praktyka filozofii...*

14/ Por. M. Szulakiewicz *Od transcendentalizmu do hermeneutyki*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1998.

niewystarczająco, zdaniem Stephena Toulmina i Tzvetana Todorowa¹⁵, docenionego, promotora nowoczesności:

Nie masz naturalniejszej żądz niż żądza poznania. Próbuje wszystkich sposobów, które nas mogą doń zwieść: kiedy rozum chybia, uciekamy się do doświadczenia

*Per varios usus Artem experientia fecit
Exemplo monstrante viam*

Które jest o wiele słabszym i podlejszym środkiem; ale prawda jest tak wielką rzeczą, iż nie powinniśmy gardzić żadnym pośrednictwem, które do niej prowadzi. Rozum ma tyle kształtów, że nie wiemy, którego się chwycić; doświadczenie ma ich nie mniej.¹⁶

Druga – to wypowiedziana cztery stulecia później, w XX wieku, lapidarna myśl Zofii Nałkowskiej: „Rzeczywistość jest do wytrzymania, gdyż nie cała dana jest w doświadczeniu”¹⁷.

Czas i rejestr tych wypowiedzi pozwalają się nie tłumaczyć ani z rozumienia prawdy, ani rzeczywistości. *Notabene*, oba te pojęcia po czasie banicji zdają się wracać do łask, między innymi w kontekście rozważań o „doświadczeniu”. Niepewność, „miłosierna” niekompletność, obecność wymiaru „dotkliwego” zaangażowania, ale także wielopostaciowość wyłaniają się z tych cytatów jako istotne charakterystyki doświadczenia świata. Esej *O doświadczeniu* Montaigne’a doczekał się wielu rozmaitych wykładni, chciałabym zaznaczyć akcentowaną w nim niepewność doświadczenia, co w swoim odczytaniu Montaigne’a podkreślał także Agamben, upatrując w niej paradoksalnie źródło autorytetu doświadczenia, które „jest niewspółmierne z pewnością”. Kiedy „doświadczenie staje się wymierne i pewne, traci swój autorytet”¹⁸.

Inną formą niepewności doświadczenia jest jego „negatywność” w tym znaczeniu, jakie nadał jej Gadamer, jako otwartość na to, co nie potwierdza oczekiwań, ale też owocuje swoistą klęską samowiedzy:

Prawda doświadczenia zawsze zawiera odniesienie do nowego doświadczenia. Dlatego ten, którego nazywa się doświadczone, nie tylko staje się takim dzięki doświadczeniu, lecz także jest otwarty na doświadczenia [...]

Doświadczony jawi się [...] jako radykalnie niedogmatyczny [...]. Dialektyka doświadczenia nie spełnia się w zamykającej wiedzy, lecz w owej otwartości na doświadczenie, powodowanej przez samo doświadczenie.¹⁹

15/ S. Toulmin *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, przeł. T. Zarębski, Wydawnictwo Naukowe DSW we Wrocławiu, Wrocław 2004; T. Todorov *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna we Francji*, przeł. H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 2003.

16/ M. de Montaigne *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 802.

17/ Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. V: 1939-1945, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 445.

18/ G. Agamben *Infancy...*, s. 18, cyt. za: M. Jay *Songs...*, s. 272.

19/ H.G. Gadamer *Prawda i metoda*, s. 321-323.

Być może wyrażenie „samorozumienie”, którego używałem, a które odnalazłem w nowożytnej tradycji protestanckiej, ale także w tradycji językowej Heideggera, jest wyrażeniem prowadzącym do błędu. To nowe słowo oznacza w istocie, że tutaj nie ma miejsca na niewzruszoną pewność samowiedzy. Słowo samorozumienie zawiera raczej podtekst pietystyczny i przypomina, że człowiekowi po prostu nie udaje się zrozumieć samego siebie i że droga wiary powinna prowadzić przez ową klęskę samorozumienia oraz samopewności. Odnosi się to także do hermeneutycznego użycia tego słowa.²⁰

Lapidarna myśl Nałkowskiej kieruje uwagę na to, iż podstawą doświadczenia jest pewna forma udostępniania się świata, która jest jednocześnie jego angażującym podmiot doznaniem. W takim sensie, w jakim arystotelesowskie doznanie (*paschein, passio*) jest powiązane z działaniem (*poiein, actio*).

Wydaje się, że to, co w literaturze humanistycznej bywa określane jako eksplozja postpamięci, jako kultura posttraumatyczna i co zaowocowało dyskusją o aporiach wiedzy humanistycznej, to właśnie jest, posługując się retoryką przywołanej myśli Nałkowskiej, jeden z rezultatów ekspresji tej zniesionej (uchylonej) w naszej kulturze rzeczywistości nie do zniesienia.

Lawrence L. Langer pisał o neutralizowaniu Holokaustu poprzez nadużywanie tego wydarzenia i jego dramatycznych okoliczności do wzmacniania swych własnych przekonań na temat uniwersalnych własności ludzkiego świata²¹. Bez wątplenia istnieje takie niebezpieczeństwo, ale zaniechanie prób rozumienia tego, co rozumieniu się opiera, wydaje się także niepożądane i groźne w skutkach. Właśnie w problematyce Zagłady szczególną ostrość zyskało zagadnienie możliwości i stosowności poznawczej a nie tylko poznawczej reprezentacji doświadczenia, podobnie jak i problem zaświadczenia tych dramatycznych wydarzeń. Ta merytoryczna bliskość doświadczenia i świadectwa przekłada się w polszczyźnie na wspólną etymologię²². Swego czasu Dorota Głowacka pytała o to, czy literatura Holokaustu jest wyrazem nowej koncepcji podmiotowości, a ocalony paradigmatycznym wcieleniem świadka, czy też, odwrotnie, wyłonienie się nowego gatunku dyskursywnego, jakim jest literatura Holokaustu, spowodowało prze-myślenie subiektywności w kategoriach dawania świadectwa²³. Wśród przywoływanych przez nią autorów podejmujących niezależnie od Lévinasa ten problem, obok Kelly Oliver, Cathy Caruth, Dominika LaCapry znalazł się Giorgio Agamben, do którego koncepcji świadectwa chciałabym się odwołać, poszukując

20/ H.G. Gadamer *Dekonstrukcja i hermeneutyka*, przeł. P. Dehnel, w: *Gadamer i Wrocław*, red. K. Bał, J. Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 157.

21/ L.L. Langer *Neutralizowanie Holokaustu*, przeł. J. Mikos, w: „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2.

22/ W. Boryś *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

23/ D. Głowacka „Jak echo bez źródła”. *Podmiotowość jako dawanie świadectwa a literatura Holokaustu*, „Teksty Drugie” 2003 nr 6.

przesłanek określających ewentualną rolę struktury zaświadczenia w badaniu ludzkich doświadczeń.

„Co zostało z Auschwitz?” – poprzez to tytułowe pytanie Giorgio Agamben chce się w swojej książce zmierzyć z tą aporią wiedzy humanistycznej, która wiąże się z dostępnością oraz możliwością zaświadczenia i wypowiedzenia cudzych doświadczeń²⁴. Agamben zdecydowanie sprzeciwia się wszelkim stanowiskom, wedle których lepiej byłoby wobec Auschwitz zachować milczenie. Jeśli bowiem konfrontacja z tym doświadczeniem zmusza do testowania granic języka i możliwości artykulacji czegoś, co się jej opiera, to autor *Quel che resta di Auschwitz* chciałby poddać się takiej próbie; w istocie stanowi ona treść i paradoksalnie brzmiące przesłanie jego książki – „wysłuchać tego, co nie zostało powiedziane”. Jeśli natomiast niewypowiadalność miałaby oznaczać niemożność jakiegokolwiek artykulacji, oddzielność od języka, jest to – jego zdaniem – zabieg podwójnie niebezpieczny, bowiem stanowi albo swoiste powtórzenie morderczego gestu oprawcy, albo usiłuje przypisać eksterminacji mistyczny prestiż. Ze względu na ten ostatni argument Agamben, jakkolwiek rzetelnie analizuje rozumienie i historię pojęcia *Holocaust*, to sam, narażając się na liczne ataki, usuwa go ze swego słownika, uznając to słowo za mylące. Swego czasu Soshana Felman i Dori Laub zaproponowali, by pojęcie Shoah rozumieć jako „zdarzenie bez świadków”. Agamben potraktował to stwierdzenie jako swoiste wyzwanie prowokujące do przemyślenia zarówno struktury zaświadczenia, jego aporii, jak i kondycji samego świadka. Sądzi bowiem, że przekonanie o niedostępności tych wydarzeń bierze się nie z trudności z przekazaniem intymnego świadectwa, lecz ze sprzeczności tkwiącej w samym zaświadczeniu. Jego książka przyjmuje formę, jak sam autor to określił, rozbudowanego komentarza do świadectwa, które stanowi pisarstwo Primo Leviego, włoskiego Żyda ocalonego z Auschwitz, autora m.in. *Czy to jest człowiek?* oraz *The Drowned and the Saved*. Jakkolwiek, zdawałoby się, Primo Levi stanowi doskonały przykład świadka, bowiem stał się pisarzem tylko dlatego, by zaświadczyć, a imperatyw dawania świadectwa był zasadniczym motywem jego pisarskiej misji, to jednak Agamben, idąc za sugestią samego Leviego, za świadków najpełniejszych uznaje tych, którzy w żargonie obozowym nazywani byli *muzułmanami*. A więc za prawdziwych świadków uznaje więźniów, których fizyczna i psychiczna degradacja sięgnęła takiego poziomu, że dla opisu ich kondycji znane kategorie zarówno fizjologiczne, medyczne, jak i etyczne stawały się bezużyteczne. Nie tyle nawet granica życia i śmierci, lecz granica między ludzkim i nieludzkim wyznaczała sferę egzystencji tych istnień. Agamben zwraca uwagę na uderzający fakt, że „muzułmanie” przez blisko pięćdziesiąt lat byli prawie niewidoczni w studiach historycznych opisujących ekstremalne obozowe doświadczenia. Za właściwego świadka Agamben – zgodnie z intencją Primo Leviego – uznaje więc, paradoksalnie, tego, kto nie mówi, tego, kto mówić nie może, tego, w imieniu którego się mówi. „Muzułman” to – jak rozu-

24/ G. Agamben *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, przeł. D. Heller-Roazen, Nowy Jork 2002, tytuł oryg. *Quel che resta di Auschwitz*.

miem – jednocześnie imię dla pewnej aporii, swoistego pustego miejsca, a raczej pewnego rodzaju ciszy, luki, niewypowiedzianego wpisanego w strukturę zaświadczenia. Słuchając świadka, tę ciszę trzeba – zdaniem Agambena – przesłuchać. Przystępując do wyłożenia swej koncepcji świadka i zaświadczenia Agamben sięga do łacińskiej i greckiej etymologii słowa „świadek”. Łacina rozróżnia świadka traktowanego jako swoistego rozjemcę w sporze dwóch stron, kogoś neutralnego, „trzeciego”: *testis* oraz świadka jako tego, kto doświadczył pewnych wydarzeń, przeżył je od początku do końca i stąd może im zaświadczyć: *superstes*. Agambena interesuje raczej świadek w tym drugim, można by powiedzieć: nie sądowniczym, znaczeniu, lecz te filologiczne rozważania stają się pretekstem do podjęcia kwestii niebezpiecznego – zdaniem autora – pomieszania, splątania w dyskusjach nad obozami, etycznych, prawnych i teologicznych kategorii. „Wina”, „odpowiedzialność”, „niewinność”, „przebaczenie”, wszystkie te słowa są uwikłane w prawniczy język i prawnicze konteksty. To pomieszanie prawa, moralności i teologii jest – jego zdaniem – odpowiedzialne za to, że proces przemyslenia Auschwitz zatrzymał się na długie dekady. Greckie słowo oznaczające świadka – *martis* (*martyr*) – odsyła natomiast do martyrologii, do męczeństwa i pamięci. Wątek martyrologiczny staje się źródłem pewnych komplikacji. Agamben twierdzi, że to, co się stało w obozach, ma niewiele wspólnego z martyrologią, i dlatego przywołuje przekonanie Bruno Bettelheima, że „nazywając męczennikami ofiary nazizmu fałszujemy ich los”. Tu właśnie pojawia się wspomniany już krytyczny namysł nad terminem *Holokaust*, ale także i *Shoah*, jeśli pamiętać, że w języku biblijnym słowo to często implikuje ideę boskiej kary. Agamben w swoich analizach greckiej etymologii „świadka” zwraca jednak uwagę na ten pouczający – jego zdaniem – aspekt wczesnochrześcijańskich tekstów Ojców Kościoła, który pokazuje, że doktryna martyrologiczna zawiera zawsze jakąś próbę oceny skandalu bezsensownej śmierci, próbuje racjonalizować irracjonalną egzekucję, zmagą się z jej absurdem. Etymologiczne poszukiwania prowadzą Agambena do jeszcze jednego łacińskiego określenia, które ma rozjaśnić i doprecyzować znaczenie „świadka”. Obok świadka jako rozjemcy – *testis*, świadka jako tego, który sam przeżył to, czemu daje świadectwo – *superstes*, przywołane zostaje pojęcie świadka jako autora, *auctor*. Agambena interesuje jednak nie nowoczesne znaczenie tego pojęcia, ale rozumienie najstarsze, odsyłające do aktów ratyfikacji, sprzedaży (rozumianej jako przekazanie własności), legitymizacji, pełnomocnictwa. Chodzi tu o podkreślenie, że coś, co podlega zaświadczeniu, istniało wcześniej, a realność i siła tego faktu, rzeczy, słowa muszą zostać potwierdzone. Zdaniem Agambena dopiero te trzy łacińskie pojęcia nakreślają w zadawalający sposób ideę zaświadczenia. „Autorski” wymiar tego procesu wskazuje na wymóg zaangażowania, stąd świadek, wedle Agambena, jest przede wszystkim podmiotem w sensie etycznym, a nie podmiotem poznania. Swoje rozumienie podmiotowości autor precyzuje przywołując kategorię wstydu. Wstyd i poczucie winy odczuwane przez ocalałych to stałe motywy literatury `świadcstwa. Agamben podejmuje polemikę z tymi wyjaśnieniami, które mniej czy bardziej wyraźnie usiłują łączyć wstyd z poczuciem winy i wpisują te uczucia w konflikt

tragiczny. Tragiczny bohater, jego zdaniem, opuścił nas na zawsze. Wstyd interesuje Agambena jako uczucie odsyłające do czegoś bardziej nieuchwytnego i trudniejszego do wyrażenia niż poczucie winy, do czegoś skrajnie intymnego. Przywołuje on i radykalizuje Lévinasowską koncepcję wstydu jako uczucia zakotwiczonego w naszej niemożności odsunięcia się od siebie, powierzenia czemuś, od czego nie możemy się zdystansować. W uczuciu wstydu, zdaniem Agambena, odsłania się także niemożność oddzielenia się od czegoś, czego nie można znieść. We wstydzie człowiek staje się swoim własnym świadkiem, także własnej niepamięci, nieporządku. Konkludując długą i zawiłą argumentację stwierdza, że w akcie patrzenia na siebie konstituuje się jaźń, a wstyd jawi się jako ukryta struktura podmiotowości. Podobną dialektykę zawiera także struktura zaświadczenia, na co, zdaniem Agambena, zwrócił uwagę właśnie Primo Levi, upierając się przy tym, by „muzułmana” uznać za świadka prawdziwego. W tym świetle zaświadczenie staje się procesem obejmującym ocalonego, który jest pełnomocnikiem tego, który nie mówi, „muzułmana”. Człowiek staje się agentem nieludzkiego. Sytuacja ta, zdaniem Agambena, odsłania niewystarczalność dwóch humanistycznych tez: „wszyscy jesteśmy ludźmi” oraz „tylko niektóre istoty ludzkie są ludźmi”. Odsłaniająca się za sprawą Leviego struktura zaświadczenia każe pomyśleć formułę, którą Agamben ostatecznie precyzuje w słowach „ludzkie istoty są ludzkie tak długo, jak zaświadczały nieludzkie”.

Agamben odwołuje się do Benvenista i jego prób przekroczenia lingwistyki de Saussure’a, przezwyciężenia jej kłopotów z przejściem od abstrakcyjnego języka do rzeczywistości mowy. Swoistym łącznikiem tych planów mają być wyrażenia językowe, poprzez które, jak mówi Benveniste, „widzimy doświadczenie podmiotów ustanawiających się i sytuujących w języku i dzięki językowi” (np. zaimki osobowe, kategorie czasu). W związku z tym podmiotowość, mówi Agamben, znajduje podstawę w czymś tak kruchym, jak wydarzenie mowy. Wydarzenie mowy zawieszone jest pomiędzy językiem a niemającym swego wyrazu doświadczeniem.

W końcu Agamben tłumaczy rozumienie zaświadczenia poprzez odniesienie do koncepcji archiwum Michela Foucault. Upraszczając powiedzieć można, że podczas gdy archiwum stanowi zbiór relacji między wypowiedzianym a potencjalnością języka, niewypowiedzianym, to zaświadczenie jest systemem relacji między wypowiedzianym a niewypowiedzianym (wnętrzem a zewnętrzem języka). Świadectwo zmagą się więc z niewypowiedzalnością i dlatego Agamben porównuje akt zaświadczenia z gestem poety.

Poznając świat w trybie badań humanistycznych nieuchronnie wkraczamy w ową strukturę zaświadczenia cudzych doświadczeń i to ona jest tym, co wypełnia etyczny wymiar czynności poznawczych.

Joanna TOKARSKA-BAKIR

„Zanik doświadczenia”. Diagnoza antropologiczna

Konstatacja, że doświadczenie zanika, pochodzi z *Rozważań o twórczości Mikołaja Leskova* Waltera Benjamina:

Wybuch [pierwszej] wojny światowej oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy. Czy w końcu wojny nie zauważono, że ludzie z pól bitewnych wrócili jak oniemiały? Nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia. To, co dziesięć lat później rozlało się w postaci powodzi książek o wojnie, było wszystkim innym, tylko nie doświadczeniem, przekazywanym z ust do ust. I nie było to dziwne. Nigdy bowiem niczemu nie zadano kłamu bardziej gruntownie, niż doświadczeniom strategicznym zadawała kłam wojna pozycyjna, gospodarczym – inflacja, fizycznym – wygrana w bitwie, o której decydowała przewaga techniki, moralnym – dysponenci władzy. Pokolenie, które jeździło do szkoły tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nic nie pozostało bez zmiany, oprócz chmur, a pod nimi w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe, kruche ciała człowieka.¹

Dzisiejsi ludzie, pisał Benjamin, „pragną [raczej] uwolnić się od doświadczeń, tęsknią za otoczeniem, w którym mogliby ujawnić swoje zewnętrzne, a wreszcie i wewnętrzne ubóstwo, oczekując, że przyniosłoby to jakiś pożytek”². Cena do-

^{1/} W. Benjamin *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, przeł. K. Krzemieniowa, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 244.

^{2/} W. Benjamin *Erfahrung und Armut*, s. 215-216, cyt. za: K. Sauerland *Przeżycie a doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*, w: tegoż *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, PIW, Warszawa 1986, s. 149-166.

świadczenia spadła i wygląda na to, że będzie spadała bez końca. Każdy rzut oka na gazetę przekonuje, że osiągnęła ona nowe dno, że przez noc ucierpiał obraz nie tylko zewnętrznego, ale i moralnego świata, że nastąpiły zmiany, których nikt nie uważałby za możliwe. Wybuch wojny oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy³.

Pytanie, jakie stawiam sobie w tym tekście brzmi następująco: jakie głosy w obrębie szeroko rozumianej antropologii – filozoficznej i kulturowej – wpisują się w Benjaminowskie spostrzeżenie o zaniku doświadczenia⁴ i jaką jego diagnozę formułują? Ograniczę się do trzech nazwisk: filozofów Odo Marquarda i Alaina Finkelkrauta oraz antropolożki, Mary Douglas.

Odo Marquard: przyspieszenie zamiast doświadczenia

Od ponad dwustu lat – pisze Marquard – żyjemy w nowoczesnym świecie, w którym coraz szybciej zmienia się coraz więcej. [...] Uwarunkowana postępami nauki, techniki i wydajności pracy [...] rośnie szybkość wprowadzania innowacji: to zaś znaczy, że coraz liczniejsze rzeczy coraz szybciej stają się przestarzałe. Dotyczy to również naszych doświadczeń. W świecie naszego życia bowiem coraz rzadziej powracają te sytuacje, w których i dla których nabywaliśmy doświadczeń. Dlatego – zamiast dzięki stałemu zwiększaniu się doświadczenia i znajomości świata stawać się samodzielnymi, tzn. dorosłymi – coraz to bardziej cofamy się stale na nowo do położenia tych, dla których świat jest na ogół nieznanym, nowym, obcym i nieprzejrzystym: do położenia dzieci.⁵

^{3/} W. Benjamin, *Narrator...*, s. 243-244.

^{4/} W dalszym ciągu tekstu Benjamin wpisuje doświadczenie w szereg dychotomii, w którym po jednej stronie mamy przyrost, po drugiej zaś zanik doświadczenia (cyfry w nawiasach bez oznaczeń odnoszą się do stron tekstu, cytowanego w poprzednim przypisie). I tak narrację przeciwstawia się tu powieści (245-246); kronikarza, który „historię opowiada” – historykowi, który „historię pisze” (pierwszy mówi „głosem umarłych”, „śmierć użycza [mu] autorytetu”; drugi, autorytetu śmierci pozbawiony, chce jedynie przeszłość metodycznie wyjaśnić; 255); baśń jako *consolatio* przeciwstawia się mitowi jako *memento* (261); pogłoskę, „wieść docierającą z daleka” – prasie, zamieszczającej weryfikowalne – zdaniem Benjamina – „informacje” (247); powtarzalność, organiczność epiki przeciwstawia się dalej jednorazowości i kontyngencji powieści (245-246); rozluźnienie i głęboką asymilację treści epickich, pogłoskę i baśń w stanach nudy, a także we śnie, przeciwstawia napięciu i obronnej reakcji, jaką często wywołuje u ludzi informacja, mieniącą się pragmatyczną esencją jawy (249); „mądrość”, „radę” (241, 244, 245), „ciepło” (262), przyrost doświadczenia po jednej stronie szeregu przeciwstawia jego „zanikowi”, „chładowi” (260) i w ogóle „niewystarczalności” (246), która jest „jedynym wydarzeniem” po jego drugiej stronie.

^{5/} O. Marquard *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 84 i n. W dalszym ciągu tekstu opieram się na kolejnych argumentach Marquarda z tego samego miejsca w przywoływanym tekście.

Doświadczenie jest jedynym środkiem przeciwdziałającym zrodzonemu z pospiechu oderwaniu od świata, teraz już jednak środek ten nie wystarcza: doświadczenie coraz szybciej przestaje być aktualne, coraz mniej jest też czasu na jego zdobywanie; ponadto wiąże się z coraz większym ryzykiem. Chcąc go uniknąć, ludzie dorośli zmuszeni są zdawać się na ekspertów – tych, którzy „wiedzą lepiej”. Poleganie na doświadczeniach cudzych przy braku własnych jest typową sytuacją z dzieciństwa; stąd bierze się w naszym życiu wtórne „zdziecinnienie”. Za sprawą technologicznego przyspieszenia, narastającej specjalizacji i nowych mediów, plotka i pogłoska przeżywają swój renesans. To, co zasłyszane, w nader ograniczony sposób kwalifikuje się do samodzielnego sprawdzania.

Kolejną namiastkę zanikającego doświadczenia stanowi coraz bardziej ekspansywna szkoła, której właściwie nigdy już nie opuszczamy. Bierzemy udział w niezliczonych kursach, poczynając od zawodowych, służących „uzyskiwaniu uprawnień”, poprzez kursy języków obcych, szybkiego czytania, gotowania, głębokiej asertywności i innych umiejętności osobistych, aż po szkołę rodzenia i akademię seniorów. Sytuacja szkolna, będąca faktycznie symulowaniem życia („bycie dorosłym trenuje ona bowiem w warunkach bycia dzieckiem”), stopniowo przechodzi na samą rzeczywistość. Człowiek staje się bez reszty uczniem, dorosłość zostaje odroczone.

„Dzieciństwo”, które w ten sposób trwale nas zagarnia, uprzywilejowuje to, co fikcyjne i wzmacnia podatność na iluzje. („Dlatego tak łatwo jest dziś ignorować rzeczywiste okropności i mieć przekonanie do fikcyjnych pozytywów, a jeszcze łatwiej wierzyć w fikcyjne okropności i być ślepym na to, co rzeczywiście pozytywne”). Wskutek uprzywilejowania fikcyjności jeszcze bardziej rośnie przepaść między doświadczeniem i oczekiwaniem: coraz mniej z doświadczenia przeszłości staje się też doświadczeniem przyszłym. Gdy oczekiwanie trwale rozmija się z doświadczeniem, łatwo stracić umiar i, „ogłaszając niedomogę cnotą”, zadekretować nieodwracalną utratę złudzeń. Naturalnym biegiem rzeczy wzrasta wówczas koniunktura aprioryzmów i wszelkich planów uzdrawiania, które jeszcze utwierdzają ludzi w marzycielstwie. Niepokój, spowodowany oderwaniem od rzeczywistości, osiąga taki pułap, że społeczeństwem zaczynają targać napady paniki.

Tak jak dzieciom, dla których rzeczywistość jest przyniatająco obca, dla wyrównania potrzebna jest codzienna porcja tego, co swojskie, tak samo oderwane od życia, coraz bardziej roszczeniowe społeczeństwo gwałtownie domaga się paruzji: nadejścia zbawionego, w pełni uzdrowionego świata. Wcale nie dlatego, by nadmiernie cierpiało, przeciwnie: „im więcej negatywnych zjawisk się usunie, tym bardziej denerwujące – właśnie dlatego, że maleją – są jeszcze pozostałe”⁶.

Zdaniem Marquarda nowożytność zaczyna się tam, gdzie człowiek uzyskuje na tyle znaczny stopień kontroli nad własnym cierpieniem, że Bóg w roli wybawiciela przestaje mu być potrzebny. Dopiero wtedy pytanie „skąd zło”, którego ostrość od czasu jego pojawienia się w Księdze Hioba była systematycznie stępiana przez religię, zaczyna zajmować ludzi tak bardzo, że konstruuje klasyczne teodyce:

6/ O. Marquard *Apologia przypadkowości...*, s. 12.

tam gdzie się cierpi, pod bezpośrednim naciskiem cierpienia, problem ten nigdy nie jest teodyceą; wszędzie tam bowiem ważna jest jedynie zdolność utrzymania się na nogach dzięki *passio* i sympatii; kondycja w utrzymywaniu, pomaganiu, pocieszaniu. Jak mam dożyć następnego roku, następnego dnia, następnej godziny? W obliczu tego pytania teodycea przestaje interesować; tam bowiem kęs chleba, moment oddechu, minimum ulgi, chwila snu są zawsze ważniejsze niż oskarżenia i obrona Boga. Dopiero tam, gdzie ustępuje bezpośrednia presja cierpienia i odczuwania – w warunkach dystansu – dochodzi do teodycei: dlatego jest ona reprezentatywna dla nowożytności. Nowożytność bowiem to epoka dystansu: pierwsza epoka, w której bezsilność i cierpienie nie są dla ludzi czymś oczywistym i normalnym.⁷

Trudno wskazać społeczeństwo, które na skalę porównywalną z zachodnim wdawałoby się w tak liczne i tak szybko następujące po sobie zmiany. By wymienić tylko niektóre: narastający od czasów Rousseau kult dziecka, młodości, bezpośredniości i spontaniczności; emancypacja „tego, co niższe” – mitu, metafory, emocji, tego co egzotyczne, irracjonalne i pierwotne, dziecka, kobiety, trzeciego i czwartego stanu, grup marginesu, a także natury, witalności, niedoskonałości, skończoności czy zmienności⁸. Marquard twierdzi, że właśnie ze względu na tempo zmian, jako cywilizacja bardziej niż kiedykolwiek potrzebujemy dziś wyczucia uzusów (*Unsaucen*), utartych praktyk. Są one jedynym sposobem walki z zanikiem doświadczenia i koniunkturą iluzji:

jako *moeurs*, jako obyczaje, jako zwyczajowe zachowania i tradycje właśnie nowocześnie stają się [one] niezbywalne; im bardziej bowiem [...] wszystko stale się zmienia, tym bardziej potrzeba życiowej rutyny, która jest sterowana przez uzus jako to, co robimy tak właśnie, bo zawsze tak to robiono. Im trudniejsza jest sytuacja życiowa, tym wyższe jest zapotrzebowanie na rutynę [...] bez nich [tj, uzusów], w epoce załamania ciągłości, nie moglibyśmy zaspokoić naszej potrzeby ciągłości, oraz, w wieku obcości świata, naszej potrzeby zakorzenienia. Nie wytrzymalibyśmy przemian rzeczywistości. Im mniej ciągłości przez utarte zwyczaje, tym więcej ucieczki w iluzję.⁹

Alain Finkelkraut: pożywienie zamiast doświadczenia

Finkelkrautowska¹⁰ diagnoza zaniku doświadczenia uzupełnia wypowiedź Marquarda o analizie czterech odwróceń, jakie w ostatnim półwieczu dokonały się w kulturze Zachodu.

7/ Tamże.

8/ Tamże, s. 22-23.

9/ Tamże, s. 97.

10/ A. Finkelkraut *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach. Rozmawiał Antoine Robitaille*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 104 i nast. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście.

Pierwsze: respekt dla doświadczenia starców zastąpiono uwielbieniem dla tych, którzy są po prostu młodzi lub – jako starcy – potrafili pozostać młodzi. To oni są obecnie „mistrzami doświadczenia”. Finkelkraut:

Niezależnie od tego, czy chodzi o Europę, szkołę, kulturę, biznes czy intymność, pragniemy niezmiennie jedynie ruchu. [...] Już nikt nie powołuje się na „to, co było” w przeciwieństwie do „tego, co jeszcze nie” [...] W chwili wkroczenia w trzecie tysiąclecie każdy z nas nie tylko pragnie być nowoczesny, lecz również zachować dla siebie to najwspanialsze z określań. „Reforma” stanowi kluczowe słowo współczesnego języka polityki, a termin „konserwatysta” – obelgę, którą nawzajem rzucają sobie w twarz lewica i prawica.¹¹

Drugie odwrócenie, o którym wspomina Finkelkraut, dotyczy przenicowania tradycyjnej ideologii mieszczańskiej, która bałamutnie porzuciła konserwizm. Żaden z modnych, poprawnych dyskursów – twierdzi Finkelkraut – nie problematyzuje nieufności do zmian. We wszystkich językach publicznych, od kapitalizmu do polityki społecznej, a także w tych idiomach myślenia religijnego, które nie chcą uchodzić za obskurancie, „«nowy» oznacza odtąd «lepszy» [...] Współczesne mieszczaństwo składa się niemal całkowicie z anty-mieszczan, którzy ponad rozum przedkładają namiętność, którzy drwią z ducha powagi w imię ducha przygody, którzy ochoczo poświęcają trwanie na rzecz intensywności doznań i którzy już dawno porzucili oschły język cnót na rzecz mieniącego się wieloma językami pluralizmu wartości”. (s. 103) To właśnie o nich Michel Houellebecq napisał:

Po ciężkim dniu pracy zasiadają na miękkiej kanapie o prostej formie (Steiner, Rosset, Cinna), słuchając jazzu, podziwiają wzory na dywanach Dhurries i ściany obite radosną tkaniną (Patrick Frey). W łazienkach czekają na nich ręczniki (Yves Saint-Laurent, Ted Lapidus), gotowe do zabrania na szampańską zabawę na korcie. I jeszcze przed kolacją w gronie przyjaciół, w kuchniach urządzonych przez Daniela Bechtera lub Primrose Bordier, zdążą odmienić świat.¹²

Trzecie i czwarte z Finkelkrautowskich spostrzeżeń dotyczy zmienionej przez media ontologii współczesnego doświadczenia i osobliwego sposobu jego przyswajania.

„Wszystko, co było dotąd przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie” – skarżył się kilkadziesiąt lat temu cytowany przez Finkelkrauta Guy Debord¹³, protestujący przeciwko przechwyceniu ludzkiego „głodu życia” przez pułapkę obrazu i fetyszizm towaru. Ale za sprawą telewizji na naszych oczach

społeczeństwo spektaklu pośpiesznie schodzi ze sceny. Spektakl wyparła *telefagia* (określenie Régisa Debraya):

dzięki telewizji wszystko, co oddaliło się w przedstawienie staje się odtąd dostępne, znajome, banalne. Granica oddzielająca scenę i widownię ulega zatarciu: zewnątrz jest wewnątrz, planeta wkracza do wnętrza kuchni, a oko pochłania to, co widzi, zamiast, przez kontemplację móc się od tego oderwać. To telewizja nas tuczy, dlatego oglądając ją skłonni jesteśmy tuczyć się sami. (s. 122)

Wszystko, co pojawia się na ekranie, zostaje bez śladu pochłonięte i unicestwione. „Niezmienność i spójność świat rozprasza się w mnogości obrazów i nadmiarze informacji. W wieku wizualności spojrzenie traci swą dawną przewagę. Oko już nie kontempluje, ani nie obserwuje, raczej pożera, pochłania, syci się, staje się rodzajem otworu gębowego” (122-123).

„Społeczeństwo konsumpcyjne stanowi właśnie tego rodzaju system, w którym wszelka rzeczywistość staje się przedmiotem natychmiastowej degustacji i swego rodzaju pokarmem” (s. 122). Społeczeństwo konsumpcyjne nie jest żadnym „imperium znaków” (R. Barthes), to „spółdzielnia spożywców” (Z. Bauman), wspólnota odżywiania, przyswajania i przetwarzania, która coraz bardziej przeobraża się w apoteozę własnych funkcji organicznych. Przeobrażenie to ma charakter patologicznego „zrównania symbolicznego” (w sensie nadanym temu wyrażeniu przez Hannę Segal), dziwacznej redukcji symbolicznej: pod wpływem nadmiaru informacji nastąpiło przeciążenie i regres systemu. Blokując wyższe funkcje psychiczne i intelekt, na plan pierwszy wysunęła się czysta fizjologia. Nadmiar „pokarmu dla umysłu” i „pokarmu dla oka” przeobraził się w karmę w dosłownym znaczeniu tego słowa. Obrazek, który wedle chińskiego przysłowia miał nam zaoszczędzić tysiąca słów, faktycznie słów nas pozbawił. Niestrawny z powodu Liczby stał się przeciwieństwem namysłu: kompulsywną widzialnością, komercyjnym chwytem, którego poznawczy skutek jest żaden, od kiedy oko, zamiast być narzędziem intelektu, przekształciło się w otwór gębowy.

Mary Douglas:
zanik rytuału, zanik doświadczenia

Benjamin ostrzegał przed krytyką zaniku doświadczenia, sprowadzającą zjawisko do nowoczesnego zepsucia¹⁴. Sam wpisywał je w zadawnioną fatalną koniunkturę mądrości, w upadek „epickiej strony prawdy” i sztuki opowieści. Podkreślał jednak, że jest to proces, który „przychodzi z daleka”.

^{11/} Tamże; nieznacznie koryguję przekład polski.

^{12/} M. Houellebecq *Poszerzenie pola walki*, przeł. E. Wieleżyńska, W.A.B., Warszawa 2005, s. 134.

^{13/} G. Debord *Społeczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska przy współpr. L. Brogowskiego, posł. A. Ptaszkowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 11, za: A. Finkelkraut *Niewdzięczność*, s. 121.

^{14/} W. Benjamin *Narrator...*, s. 245, dc. cytatu: „trudno o coś głupszego, niż widzieć w nim jedynie «zjawisko rozkładu», nie mówiąc już, że «nowoczesnego». Jest to raczej zjawisko towarzyszące historycznym siłom wytwórczym epoki, które powoli usunęło opowieść z obszaru żywej mowy, zarazem dając odczuć nowe piękno rzeczy, które odchodzą”.

Zaryzykujemy jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie, co znaczy owo „z daleka”. W pojęciu antropologa, który przygląda się zanikowi doświadczenia w przejawach opisanych przez Benjamina, Marquarda i Finkelkrauta, „z daleka” oznaczać może: z protestanckiej alergii na rytuał, z chrześcijańskiej wyższości wobec żydowskiego przywiązania do słowa, z przekonania, że siłą woli i dobrych intencji, bez pomocy „pustych rytuałów”, można zmienić świat.

Wszystkie kultury ludzkie – wiedział to dobrze Żyd Emil Durkheim – stosowały rytuał jako środek wytwarzania i kontroli doświadczenia¹⁵. Wszystkie kultury ludzkie – dodawał Zygmunt Freud, skądinąd także wychowany w atmosferze żydowskiego rytualizmu – odwoływały się w magii i religii do zagadkowej skuteczności rytymów i powtórzeń, niwelujących stany egzystencjalnego niepokoju. Freud podkreślał, że bez tego „opium” człowiek i jego społeczeństwo nie zdołali by przetrwać postępu, który produkują.

Słowniki współczesnych języków europejskich nic jednak nie wiedzą o podobnej funkcjonalności rytuału. Jest on w nich stale przeciwstawiany „pożytkowi praktycznemu” i kwitowany przymiotnikami „bezduszny”, „martwy”, „komiczny” czy „pusty”. W słownikowych ilustracjach niemal zawsze mówi się tu o „przewadze formy nad treścią”¹⁶, co bardziej niż z krytyką samego rytuału kojarzy się z chrześcijańską krytyką judaizmu z jednej strony i reformacyjnym odrzuceniem rytualizmu rzymskiego z drugiej. W istocie od czasów reformacyjnych w Europie jesteśmy świadkami rewolty przeciwko formalizmowi, a nawet samej formie¹⁷. Mary Douglas pisze: „Słowo rytuał stało się słowem brzydkim”. „Wielu socjologów, idąc tropem [Roberta M.] Mertona, używa dalej terminu «rytualista» na określenie kogoś, kto wykonuje zewnętrzne gesty bez wewnętrznego przekonania do wyrażanych idei i wartości”. Istnieje pouczająca analogia do używania tego słowa przez zoologów:

Na przykład kiedy mówi się, że zwierzę dokonało rytualnego ataku, to zoolog ma na myśli zapoczątkowanie pewnej sekwencji ruchów, która normalnie zakończyłaby się aktem agresji. Funkcją zwierzęcego rytuału jest komunikacja, ponieważ drugie zwierzę, otrzymawszy sygnał, zmienia swe zachowanie w rytualną uległość i w ten sposób powstrzymuje i hamuje sekwencję działań agresywnych. Jest to całkowicie logiczny sposób różnicowania pomiędzy zachowaniem symbolicznym a zachowaniem innego typu. Zidentyfikowano formę zachowania [zwierzęcego]. Nie zakłada się tu żadnego osądu wartości

15/ Analiza zob.: M. Douglas *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, 2002 [1966], s. 80 (dalsze cytaty lokalizuję w tekście po skrócie PD). Przekład polski ukaże się jesienią roku 2006 w Serii Antropologicznej PIW.

16/ Zob. np. *Słownik języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego, t. 7, PWN, Warszawa 1965, s. 1149. U Doroszewskiego większość pejoratywnych określeń rytuału pochodzi z przykładów odnoszących się do judaizmu i masonerii.

17/ W poniższym omówieniu podajam za M. Douglas, *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*, przeł. E. Dżurak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004, s. 41 i nast.

rytuału w porównaniu z innymi formami komunikacji zwierząt. Jednakowoż, kiedy przenosimy się w sferę zachowań ludzkich, rytuał, zdefiniowany jako rutynowe zachowanie, które przybiera funkcję odmienną niż normalnie, staje się nagle pogardzaną formą komunikacji.¹⁸

Deprecjacja rytuału ze względu na jego „bezdusność” albo „czczy formalizm” wynika z niezrozumienia tej jego istoty, którą, jak na ironię, dość precyzyjnie wychwytuje sam zarzut wobec rytuału wysunięty. Co mamy na myśli, gdy ów scenariusz powtarzalnych zachowań, podporządkowanych niejasnej dla obserwatora celowości, nazywamy „czczym” albo „pustym”? Czy nie stwierdzamy w ten sposób naszego oddalenia od świata, który rozumiał go bez słów? Czy zatem określenie „pusty” istotnie odnosi się do jakiejś wady rytuału, czy raczej do nas samych, z naszym o nim brakiem wiedzy i z naszym rozczarowaniem w zetknięciu z jego całkowicie nieromantyczną e-g-zoteryką? Mówimy o nim: „pusty”, „mechaniczny”, jak gdyby normę działania religijnego stanowiło intensywne przeżycie religijne, pozwalające wszakże – ta sprzeczność wcale nas nie zraża – zachować intelektualną kontrolę nad jego przebiegiem. Oczekując od rytuału, że będzie „żywy”, zajmujący i w pełni dla nas zrozumiały, zachowujemy się jak nieodrodni synowie i córki cywilizacji rozrywki. Nazywając rytuał „pustym” wyznajemy, jak bardzo wyobcowaliśmy się z rytuałem.

Rytuał musi być pusty właśnie po to, by spełniał swoje zadanie, aby grupa lub pojedynczy człowiek mogli wpisać się weń i wykorzystać go jako sposób trwania lub kontrolowanej zmiany. „Rytuały społeczne kreują rzeczywistość, która bez nich byłaby niczym. Można wręcz powiedzieć, że rytuał jest dla społeczeństwa czymś jeszcze ważniejszym niż słowa dla myśli”¹⁹. Można bowiem wiedzieć coś i potem dopiero znaleźć słowa, by to wyrazić. Nie można jednak wejść w relacje społeczne bez działań symbolicznych²⁰. „Bez listów kondolencyjnych, telegramów z gratulacjami czy nawet okazjonalnych pocztówek przyjaźni oddalonego od nas przyjaciela nie jest społecznie rzeczywista”²¹.

Docenienie sposobu, w jaki rytuał modyfikuje doświadczenie zostało do tego stopnia zablokowane przez protestancką i antyjudaistaiczną krytykę rytuału i rytualizmu, że dopiero Freud i jego kategoria przeniesienia (niem. *Übertragung*, ang.

18/ Tamże, s. 41-42.

19/ Na marginesie poglądów Mary Douglas dorzucę, że pomiędzy doświadczeniem i rytuałem można by wyobrazić sobie relację podobną do tej, jaka zachodzi między słowami a rzeczami (w Platonskim *Kratylosie*), a także między językiem i świadomością w ujęciu np. K. Kerényiego: „Język sam może być mądry i dokonywać rozróżnień, poprzez które do świadomości wprowadzane jest doświadczenie, aby stać się elementem wspólnej, przedfilozoficznej mądrości mówiących”. K. Kerényi *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wyd. Baran i Suszyński, Kraków 1997, s. 15.

20/ PD, s. 79.

21/ Tamże.

transference), odnosząca się do ram w psychoanalizie i psychodramie, wyposażała nas w język problematyzujący rytuał, ową percepcyjną iluzję, dającą zupełnie realne skutki. Oto jak tłumaczy ją Douglas:

Rytuał ogniskuje [...] naszą uwagę, tworząc ramy, ożywia pamięć i wiąże teraźniejszość z odpowiednią przeszłością. W ten sposób wspomaga on postrzeganie, czy raczej zmienia sposób postrzegania, ponieważ zmienia zasady selekcji. Nie wystarczy zatem powiedzieć, że rytuał pozwala nam doświadczać w sposób bardziej żywy niż gdyby go nie było. To nie tylko coś w rodzaju rysuneków, które pomagają otwierać puszki i pudełka, ilustrując instrukcje słowne. Gdyby był on tylko rodzajem dramatycznego diagramu czy mapy czegoś, co jest znane, rytuał zawsze postępowałby o krok za doświadczeniem. Jednak w istocie rytuał nie pełni jedynie takiej wtórnej roli. W formułowaniu doświadczeń może on wstępować na pierwsze miejsce. Może czynić dostępną wiedzę, której w inny sposób nie można by uzyskać. Nie tylko eksternalizuje on doświadczenie, wydobywając je na światło dzienne, lecz również wyrażając w ten sposób doświadczenie, zarazem je modyfikuje. Tak działa język. Mogą być myśli, które nigdy nie zostały ujęte w słowa. Skoro zakreślono ramy słów, sama myśl zmienia się i ulega ograniczeniu mocą samego doboru słów. Zatem język coś stworzył – myśl, która mogła nie być ta sama. (PD, s. 79).

Pewnych rzeczy nie można doświadczyć bez rytuału – pisze Douglas. Gdy zastanawiam się nad przykładami, na myśl przychodzą najpierw podstawowe gesty oczyszczenia²²: przebaczenie i żałoba. Przebaczenie, jak w żydowskiej modlitwie na Jom Kipur, kiedy głośną prośbę, wygłoszoną w synagodze pod adresem żywych i umarłych, każdy skrzywdzony może odrzucić, jeśli zaś jego głos nie zabrzmi, prośbę uważa się za przyjętą, choć wina nie zostaje wymazana. Zbliżonym rytuałem, na powrót włączającym grzesznika do wspólnoty, acz niewymazującym jego winy, jest katolicka spowiedź. Przykład drugi to żałoba. Pomyślmy o uldze, odczuwanej przez ludzi osieroconych na widok nawet symbolicznego nagrobka zaginionych bliskich, a także o samym pogrzebie i jego ważności dla perspektyw żałoby. Pomyślmy też o sprawach mniej abstrakcyjnych: o niekończącej się żałobie tych ocalonych z Zagłady, do których polska wspólnota symboliczna wciąż nie zaadresowała jednoznacznego gestu solidarności, a także o niezdolności samej tej wspólnoty do żałoby po zabitych polskich Żydach. Przyczyną blokady jest nie tyle czyjaś zła wola (choć tej całkiem wykluczyć nie można), co bezradność, w którą wtrąca nas nasz własny antyrytualizm.

Różne bywają rytuały. W zależności od tego, jak w określonej kulturze traktuje się zło, to znaczy czy włącza je do systemu, czy usiłuje je poza system wyrzucić, rytuał może zaprzeczać rzeczywistości (jak wówczas, gdy myśliwy przekonuje zabite przez siebie zwierzę, że nie jest wcale martwe), ale może też włączać trudne do zaakceptowania elementy rzeczywistości w obręb zbiorowego doświadczenia (jak w tych rytuałach plemiennych, które w centrum obrzędu umieszczają naj-

^{22/} Pojęcia nieczystość używam w neutralnym znaczeniu, jakie nadaje mu Mary Douglas: „Bруд to w istocie zaburzenie porządku. Nie ma czegoś takiego jak «brud absolutny». Bруд istnieje tylko w oku patrzącego” (PD, s. 2).

większe tabu kulturowe, w tym seks i śmierć). Śmierć i zło są wyzwaniem dla każdego systemu metafizycznego, nie trzeba jednak koniecznie stawiać jej czoła otwarcie²³. To, co w naszym liberalnym myśleniu piętnowane jest jako hipokryzja, w kulturach plemiennych, takich jak kultura afrykańskich Lele, traktujących śmierć jako akt indywidualnej zdrady czy złośliwości²⁴, bywa wyrazem skromności. Sprowadza się ona do wyznania, że kultura chce uniknąć filozoficznych implikacji zagadnień, które ją przerastają, albo że ceni sobie nawyk unikania konfrontacji poglądów, których zweryfikować nie może²⁵.

Dziś nagminnie pogardzamy rytuałem, a potem dziwimy się powszechnemu odwrotowi od doświadczenia i ucieczce w to, co Stanisław Lem nazywał „fantomatycznym rajem”²⁶. Dlatego warto raz jeszcze rozważyć słowa Douglas: „Ostatecznym celem rytuału nie jest oszukanie Boga, lecz przeformułowanie doświadczenia z przeszłości. Rytuał i mowa pozwalają ponownie stwierdzić, co się wydarzyło, dzięki temu zaś to, co być powinno, może przeważać nad tym, co było”²⁷. Rytuały sprawiają, że mimo wrodzonej skłonności do zła, której nie udało się wykorzenić ogniem, siarką i potopem, ludzie zostali wyposażeni w szansę, by tradycyjnie wątle dobre intencje przeważały nad tradycyjnie silniejszymi występkami. Rytuały wyprowadzają świat z permanentnego kryzysu, w którym pogrąża się on, gdy perspektyw naprawy brakuje. O kurczeniu się doświadczenia w świecie bez złudzeń następująco pisał Henryk Grynberg:

Czy naprawdę zapamiętujemy? I czy naprawdę chcemy się uczyć? A może jesteśmy rodem złoczyńców i skurwysynów, który tylko do czasu zachowuje pozory, czekając na okazję, kiedy je można odrzucić. Może nie należy głośno tego mówić, bo zło przestanie się kryć. Może trzeba wmawiać ludziom, że są dobrzy. Może dlatego ważną misję spełnia chrześcijaństwo i nie należy obalać jego mitów²⁸.

^{23/} PD, s. 113.

^{24/} Tamże.

^{25/} „Człowiek głupi nazywa hipokryzją to, co jest po prostu konieczne dla utrzymania świata w równowadze, jedynej znanej pauzy w szybko postępującym rozpadzie”. G. Ceronetti *Milczenie ciała. Materiały do studiów medycznych*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 10. Zob. też konkluzje dotyczące perspektyw publicznej debaty o seksualności w artykule Marthy C. Nussbaum *Era zakrywania*, „Gazeta Wyborcza”, 1-2 kwiecień 2006, s. 27.

^{26/} *Summa Technologiae*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964. Lem opisuje tu „fantomatyczny generator”, w którym doświadczać można, czego dusza zapragnie, od alpinizmu do zmartwychwstania. Lem: „Fantomatyka zdaje się stanowić swoisty szczyt, ku któremu zmierzają liczne techniki rozrywkowe współczesności” [...] Fantomatyka oznacza stworzenie sytuacji, w której nie da się już opuścić stworzonej fikcji i powrócić do rzeczywistego świata”.

^{27/} PD, s. 83.

^{28/} H. Grynberg *Życie jako dezintegracja*, w: tegoż *Prawda nieartystyczna*, Czarne, Wołowiec 2002, s. 41.

W eseju *Bitburg* Geoffrey Hartmann napisał o ceremoniach i rytuałach, że „wykorzystywane są, aby odciążyć pamięć, «skonstruować» zapomnienie i w ten sposób, niestety, udaremnić prawdziwą i nieprzerwaną refleksję nad katastroficznymi wydarzeniami, które znaczą naszą niedawną przeszłość”²⁹. Zgadzam się, i zarazem zupełnie nie zgadzam z tą opinią. Mechanizmy upamiętniania istotnie stanowią postać zapomnienia, ale zarazem są jedyną formą asymilacji doświadczenia, jaka jest dana człowiekowi. Idąc za Nietzschem (*O pożytku i szkodzie z nauki historii*)³⁰: podczas gdy historyzm implikuje wizję pamięci jako niekończącego się czuwania, rzeczywiste pamiętanie musi mieć postać dwutaktu zapomnienie-rekolekcja (*lethe-mneme*). Pamięć, która nigdy nie usypia, w istocie niczego nie przyswaja, „nic [bowiem] nie wstępuje do podświadomości, ciągle przeżuwa się przeszłość świadomie, umyślnie i wprost natrętnie, a skutkiem tego nie pamięta się niczego naprawdę, głęboko, organicznie”³¹. Prawdziwie zapamiętane jest dopiero to, co pogrążywszy się najpierw w zapomnieniu (*lethe*), następnie, już bez udziału woli, odnalazło się w przypomnieniu-rekolekcji (*mneme*)³². Z tak pojmowanym pamiętaniem rytuał pozostawałby w dwojakiej relacji. Byłby on sposobem przepracowywania doświadczenia poprzez – po pierwsze – ceremonialne żegnanie się z tym, co jest w nim najbardziej traumatyczne³³, odsyłanie doświadczenia w przejściowe zapomnienie, a także równie ceremonialne odnajdowanie tego, co zostało przez nas zapamiętane. Rytuał taki byłby zatem r e p r e z e n t a c j ą pamięci faktycznie przyswojonej. Jeśli zaś byłby taką reprezentacją, to choć sam racjonalności pozbawiony, na dłuższą metę stanowiłby owej racjonalności narzędzie, jako że umożliwiałby rozróżnienie, co w obrębie naszego doświadczenia uzyskało już prawdziwą, a co zaledwie zwodniczą i powierzchowną reprezentację³⁴.

^{29/} G. Hartmann *Bitburg*, przeł. T. Łysak, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 329.

^{30/} Szerzej problem pamięci, na przykładzie przechowywania treści folklorystycznych w ujęciu Stanisława Vincenza, omawiam w mojej książce *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Universitas, Kraków 2000, s. 389-390.

^{31/} S. Vincenz *Mała Itaka. Uwagi o kulturze ludowej*, w: tegoż, *Po stronie dialogu*, t. 1, PIW, Warszawa 1983, s. 177.

^{32/} O podobnej idei mowa jest w ewangelicznej przypowieści o ziarnie, a także w przypowieści Jehudy Halewiego, które przytacza Franz Rosenzweig (*Gwiazda zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Znak, Kraków 1998, s. 587): „Bóg ma wobec nas swój tajemniczy plan, podobny do planu wobec nasienia, które pada w ziemię i pozornie przemienia się w ziemię, wodę i błoto, i nie pozostaje z niego nic po czym oko mogłoby je rozpoznać. A jednak jest na odwrót. To właśnie ono samo przemienia ziemię [...] przekształcając ją w korę i wypuszczając liście. Wyrasta jako drzewo, a wówczas wychwalać je będą i czcić jego korzenie będą wszyscy, którzy nim wzgardzili”.

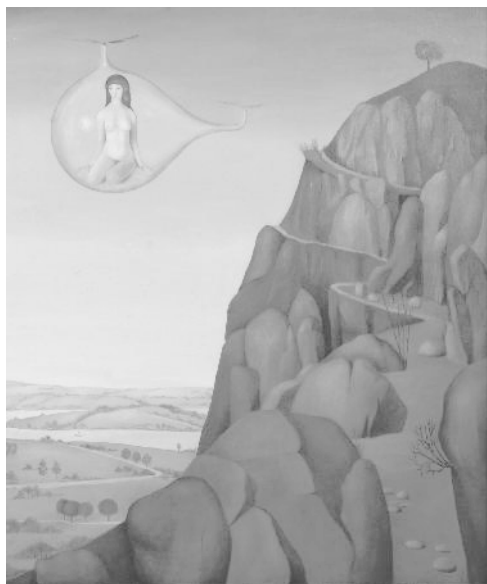
^{33/} Por. ceremonie pogrzebowe, rytuały wybaczenia, zmazywania, oczyszczania, takie jak np. opisuje A. Van Gennep w klasycznych *Obrzędach przejścia* z 1908 roku.

^{34/} Jako przykład można w tym miejscu rozważyć mszę pokutną biskupów katolickich po Jedwabnem, odprawioną w kościele p.w. Wszystkich Świętych w Warszawie w maju roku 2002.

Próbna antropologiczna konkluzja jest więc następująca. Pokolenie, które wróciło oniemiałe z pól pierwszej wojny światowej nie dlatego odwróciło się od doświadczenia, że wokół „nic prócz chmur nie pozostało bez zmiany”, ale dlatego, że w roku 1918, po trzystu latach krytyki, nikt o zdrowych zmysłach nie wierzył już w naprawczą siłę rytuału. Wraz z odejściem gramatyki, która nadawała formę doświadczeniu, poważnie uszczuplona została nie tylko możliwość przyswajania tego, co trudne, ale też komunikacji i samopoznania. Jest to paradoksalne tym bardziej, że to właśnie ideał samopoznania legł u podstaw dwudziestowiecznej rewolty przeciw rytuałom.

Ewa REWERS

Od doświadczania po doświadczenie „niewinny” dotyk nowoczesności



Anna Günter, *Lot doświadczalny*, 1965¹
Fot. Grzegorz Solecki

Rewers Od doświadczania po doświadczenie...

Poszukiwanie ciała

Najbardziej doniosłym i zarazem wstrząsającym doświadczeniem, jakie wypracowała nowoczesność, była wędrówka w głąb ludzkiego ciała. Nie dlatego, że pozwoliła czy nakazała filozofom, badaczom i artystom odsunąć zainteresowanie światem zewnętrznym na drugi plan. Przeciwnie, doświadczenie nowoczesności, rozpadając się na wiele projektów i prób poznania tego, co ukryte pod powierzchnią, wydobyło przede wszystkim sam problem granicy między wnętrzem i zewnętrzem, prywatnym i publicznym, jednostkowym i społecznym, umysłem i ciałem, świadomym i nieświadomym, idiosynkratycznym oraz systemowym. Nowoczesność nadała także nowy sens granicy oddzielającej wiedzę od doświadczenia, a zarazem próbowała refleksyjne „ja” skonfrontować z jego zmysłowym ciałem. Wszystko to, by zdobyć dostęp do prawdy. Aby mogło się to stać, nowoczesny podmiot najpierw usiłował wyeliminować ciało z procedur poznawczych, pytać wraz z Kartezjuszem: „Ciało, kształt, rozciągłość, ruch i miejsce są chimerami. Czyż jestem tak ściśle związany z ciałem i zmysłami, że bez nich nie mógłbym istnieć?”². Jeśli nie mógł pogodzić się z nieobecnością ciała, próbował chociażby odłożyć jego pragnienia i zdolności na później, zadowalając się przedstawieniem, obrazem ciała lub spojrzeć na nie z bezpiecznej odległości tak, aby stało się przedmiotem myśli, myślą samą, pozbawioną wszelkiej materialności. W końcu jednak musiał się udać – jak pisał Pierre Klossowski w innej sprawie – „na poszukiwanie ciała”³.

Paradoksalnie – znajdowało się ono zawsze w centrum świata ukształtowanego przez myśl chrześcijańskiej Europy, ale tylko jako kruche i bezwartościowe naczynie dające tymczasowe schronienie duszy, opakowanie jednorazowego użytku, które w uduchowionej postaci miało wszakże szansę na zmartwychwstanie. Jako zdesakralizowany odpad było przedmiotem rozkładu, a także szczególnej praktyki społecznej, w której nauka (anatom) i polityka (torturujący kat) spotykały się od czasu do czasu. Spór toczył się przecież o to, co ukrywa się pod powierzchnią skóry: nieśmiertelna dusza? Refleksyjne „ja” domagające się dyscyplinowania ciała, jako warunku „wytwarzania duszy”?⁴. A może raczej ciemne źródło ślepej przyjemności, podporządkowujące sobie ciało i przekształcające jego powierzchnię w system erotycznej komunikacji? Paradoksalna – lub nie – obecność ciała w wielkich systemach zachodniej filozofii jest przecież faktem. Pomimo wszelkich prób

^{2/} R. Descartes *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, S. Świeżawski, I. Dąmbaska, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2001, s. 48.

^{3/} P. Klossowski *Georgesa Bataille’a tęsknota za autentycznością*, przeł. K. Matuszewski, w: G. Bataille *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedermann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 275.

^{4/} Bardzo interesującą analizę tego procesu znaleźć można w dwóch książkach Bryana S. Turnera: *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Basil Blackwell, Oxford 1984 oraz *Orientalism, Postmodernism and Globalism*, Routledge London, New York 1994.

^{1/} Dziękuję pani Donacie Jaworskiej z Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Szczecinie za pomoc w odnalezieniu tego obrazu.

zapominania o nim, przewycięzania go lub zapanowania nad nim, ciało nadal, jak pisze Andrew Benjamin „narzucało” się filozofii⁵. I tego narzucania się nie można było z niej w żaden sposób „wycisnąć” nawet wtedy, gdy uwikłane zostało w systemy reprezentacji, kiedy refleksyjne „ja” wytwarzało reprezentacje własnego ciała, re-prezentując je przed sobą. Skoro jednak usiłuje się „wycisnąć” problematyczne ciało z systemów (rzecz dotyczy głównie Kartezjusza i Hegla), należałoby pójść dalej – pisze Benjamin – i usunąć także bliźnę, ślad po wyciskaniu. Naturalistyczna metafora, skądinąd nowoczesność bardzo ją sobie upodobała (Baudelaire, jak wiadomo, porównywał Paryż do wrzodu na ciele Francji), bardzo dobrze uchwytuje charakterystyczny dla wczesnej nowoczesności, mechaniczny ruch regularnego wciskania pod powierzchnię lub usuwania niewygodnych rezultatów doświadczania świata i odpowiadającej im, przypadkowej, lecz zawsze możliwej erupcji odrzuconego, wydobywania się niechcianego na powierzchnię.

Także później nowoczesna nauka, sztuka oraz nowoczesne życie codzienne, nie opowiedziały się po stronie tego, co Klossowski dalej nazywa „doświadczeniem ciała i krwi”, tego co wewnętrzne, ukryte pod powierzchnią skóry, języka i moralności – bywa, że po prostu – niedyskursywne. Dlatego być może raczej przyznać trzeba raczej tym, którzy uznali, że pod presją odziedziczonej kultury, „poszukiwanie ciała” okazało się i tym razem pod pewnymi względami kolejnym projektem, a raczej projektami, w których realizacji zabrakło nowoczesnym raczej odwagi niż wyobraźni. Nie doprowadziło bowiem do uznania ciała za coś w sposób oczywisty przynależnego człowiekowi, lecz podtrzymało status ciała jako przedmiotu dyscypliny, inwigilacji oraz regulacji⁶. Co ciekawe jednak, narzędzia, które wytwarzała nowoczesna nauka okazały się niespodziewanie skuteczne wtedy, gdy strzała poznania obróciła się o 180 stopni i pomknęła w nowym kierunku: w głąb świadomości po to, co nieświadome – dzięki psychoanalizie – oraz w głąb ludzkiego ciała po to, co niewidzialne – dzięki rentgenografii i genetyce.

Pasja odkrywania wrodzonych struktur głębokich i przymus eksperymentowania z wnętrzem ludzkiego ciała, jego przed- i poderridiańska literalna de-rekonstrukcja, nie wolne od zaciętej walki o pierwszeństwo publikowania wyników, połączyły się wtedy z narcystycznym w gruncie rzeczy stosunkiem nowoczesnego podmiotu do świata podmiotowo-przedmiotowego. Odłożyły też na tak zarysowanej granicy nieprzejrzyistą, gęstą warstwę doświadczeń, z której kięłkować zaczął – niemal jednocześnie – opór przeciw projektom i praktykom nowoczesnego społeczeństwa, które dały tej nieprzejrzyistości początek. Głębia i powierzchnia umieszczane przez myśl późnonowoczesną w coraz to nowych kontekstach, zaskakiwały nowymi znaczeniami. Otworzyła się blizna, o której wspomina Benjamin. Nowoczesność jako doświadczenie w tym sensie skierowana jest ku własnemu wnętrzu, w jakim od jej granic, ku centrum, zmierzała natychmiastowa rebelia destabilizu-

jąca funkcjonowanie całości. Jedną z treści nowoczesności jako doświadczenia, tak jak je rozumiem, stało się w konsekwencji podejmowanie kolejnych prób wyjścia poza syndrom Narcyza. Nieudanych lub nie dość konsekwentnie podejmowanych w obszarze kultury masowej i codziennego życia – które wyzwala do dzisiaj przede wszystkim kruche, ulotne, niepewne doświadczenie powierzchni – lecz nieustannie powtarzanych i pogłębianych w nauce i sztuce. Z jednej strony, odnajdujemy je np. w postępującym oddalaniu się fenomenologii od antropocentrycznego doświadczenia świata, w gotowości do przyznania, że świat również na nas patrzy i zachęca do przyznania, że czujemy jego dotyk. Ciało i postrzeganie zajmują więc nie tylko centralne miejsce w fenomenologicznej analizie relacji intersubiektywnej. Z drugiej strony natomiast, co interesuje mnie bardziej, odnajdujemy je w próbach doświadczania wnętrza człowieka, podtrzymywanych przez uporczywe pragnienie, by w doświadczaniu tym połączyć perspektywę oka z dotykiem.

Spojrzenie i dotyk

Połączenie takie w kulturze wywodzącej się z Arystotelesowskiej typologii zmysłów i podtrzymującej jej aktualność przez wieki, nie jest łatwe. Nawet jeśli pominiemy fakt, że autor *O duszy* poświęcił wzrokowi więcej miejsca niż wszystkim pozostałym zmysłom razem wziętym, to przecież pamiętamy, że tylko ten pierwszy uznał za zmysł czysty, jasny i pouczający, a zatem nadrzędny wobec pozostałych. „Przyczyną zaś jest to, że ze wszystkich zmysłów wzrok w najwyższym stopniu umożliwia nam poznanie i ujawnia wiele różnic”⁷. Biorąc pod uwagę kryteria, na których Arystoteles oparł swoją typologię: przejrzystość, czystość, stopień rozwoju, atrakcyjność, zaszczyt, wyjaśnienie, „zwierzęcość” – nie mogło być inaczej. Natomiast dotyk, jako pierwotną formę zmysłów, wiążącą człowieka jeszcze z światem zwierzęcym, stanowiącą zatem najbardziej elementarną postać ludzkich doświadczeń, tym różniącą się od pozostałych, że wymaga bezpośredniego kontaktu – umieścił na końcu swej typologii. Nawet jeśli, jak pisał, uznamy dotyk za podstawę życia i dobrego samopoczucia, to z punktu widzenia moralności i metafizyki, zawsze będzie on podrzędny w stosunku do pozostałych zmysłów i „zwierzęcy”. Z powodu pożądania (to energia dająca podstawy dotykowi) i obżarstwa (powiązanego ze smakiem, a ten uważał Arystoteles za rodzaj dotyku) ludzkość pozostaje bowiem niepowściągliwa i nieumiarkowana, co nie służy dobru i za przeciwne uznać należy cnocie. Dominację wzroku zastępowano później opozycją oka i ucha, lecz zarówno w sensie filozoficznym, jak i „pod względem znaczenia socjologicznego niższe zmysły ustępują wzrokowi i słuchowi, choć zmysł powonienia nie aż tak bardzo”⁸ – pisał Simmel.

5/ A. Benjamin *The Plural Event*, Routledge, London, New York 1993, s. 33.

6/ B.S. Turner *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Basil Blackwell, Oxford 1984.

7/ Arystoteles *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 1984, s. 3.

8/ G. Simmel *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, przedm. A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 199.

Arystoteles zatem miał niezliczonych kontynuatorów, bo przecież i tak okazał się bardziej otwartym i wszechstronnym badaczem ludzkiego *sensorium* niż Platon, który o dotyku wcale nie wspomniał, otwierając obejmującą również Hegla, nie mniej bogatą tradycję. Większość podstawowych lektur filozoficznych pokazuje nam nowoczesność podążającą szlakiem Arystotelesa i jego – w tym względzie – niekonsekwentnego następcy Kartezjusza. W wypadku autora *Świata* kontynuacja dotyczy przede wszystkim przekonania, że „żadnego postrzeżenia zmysłowego nie uważamy za wiedzę prawdziwą (σοφία); wprawdzie dostarcza najbardziej autorytatywnej wiedzy o poszczególnych faktach, ale nie daje odpowiedzi na pytanie «dlaczego?»⁹. Wiedza o poszczególnych faktach to inaczej doświadczenie. Arystoteles umieścił je pomiędzy wiedzą ogólną (poznaniem przyczyn i zdolnością rozumienia) oraz przypadkowymi wrażeniami zmysłowymi. Różniły się, lecz nie były pozbawione połączeń i przejść. Głębokie podziały, z którymi zmierzyć się musiała nowoczesność, powstawały na skutek interferencji kultury greckiej i judeochrześcijańskiej.

Widzieć i czuć, dotykać i być dotykany, dotykać wzrokiem, czuć się dotkniętym przez spojrzenie oraz wiele innych, podobnych pragnień – łączących spojrzenie z dotykiem w roli narzędzi poznania oraz induktorów podstawowych relacji społecznych, stanowiło przedmiot rozważań filozofii, estetyki, antropologii także przed nowoczesnością. „Jeżeli w ogóle uwikłani jesteśmy we wzajemne oddziaływanie, to przede wszystkim dlatego, że działamy na siebie zmysłowo”¹⁰ pisał w *Socjologii zmysłów* Simmel, podsumowując pewien etap społecznych doświadczeń, albo – jak sam wolał to nazwać – „budowy uspołecznionej egzystencji”¹¹. Problem jednak w tym, że oko i ręka ślizgały się w tych rozważaniach po powierzchni, czyniąc odstępstwa jedynie dla metafor uzasadniających związek między tym, co widzimy oraz tym, co wiemy. Sporo w tym zasługi Kartezjusza, który najpierw połączył dotyk ze spojrzeniem, zdecydowanie twierdząc, że „mogą powodować to samo”¹², a zatem zignorował klasyfikację zmysłów Arystotelesa. Co więcej, dotyk nazwał najmniej zwodniczym ze zmysłów i najpewniejszym, osłabiając tym samym wrokokocentryczną perspektywę, z którą zwykliśmy utożsamiać zachodnią kulturę. Znamienne są zwłaszcza te fragmenty jego pism, w których uzasadniając konieczność kroczenia własną drogą, rozpoczęcia budowy gmachu filozofii od fundamentów, pisze o nadziei odkrycia prawdy i radzenia sobie z materią, której nikt przed nim nie dotknął.

Nie przeszkodziło mu to następnie wielokrotnie powracać do ostrzeżenia przed ujmowaniem ciała za pomocą zmysłów albo za pomocą zdolności wyobrażania¹³,

9/ Arystoteles *Metafizyka*, s. 5

10/ G. Simmel *Most...*, s. 186.

11/ Tamże, s. 187.

12/ R. Descartes *Świat albo Traktat o świetle*, przeł. T. Śliwiński, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2005, s. 21.

13/ R. Descartes *Medytacje o pierwszej...*, s. 56.

ponieważ idee powstające w umyśle pod wpływem doznań zmysłowych nie mają żadnego podobieństwa do przedmiotów, które je wywołały. Idąc dalej niż Arystoteles, w *Medytacji III* pisał zatem:

Zamknę teraz oczy, zatkam uszy, odwrócę wszystkie zmysły, usunę też wszystkie obrazy rzeczy cielesnych z mojej myśli lub raczej, ponieważ się to prawie nie da uskuteczyć, nie będę im przypisywał żadnej wartości, jako czczym i fałszywym. Będę usiłował, mówiąc tylko ze sobą i wglądając głębiej w siebie samego, stać się sam sobie z wolna lepiej znanym i bliższym.¹⁴

To wielokrotnie przytaczane zdanie, ważne okazało się zarówno dla tych, którzy aprobując rekonstruują historię dyskursywnego poznania, jak i dla ich adwersarzy, wskazujących na Kartezjusza jako na jednego z inicjatorów opresji ciała i bezpośredniego doświadczenia zmysłowego w nowoczesnej filozofii.

Pierwsi przypominają Kartezjańską koncepcję podmiotu poznającego jako „rzeczy myślącej” utożsamionej z umysłem, duchem, intelektem bądź rozumem, podmiotu zatem wzbraniającego się przed przyznaniem owej „rzeczy” materialnego kształtu ludzkiego ciała. Wartość rozumowego, dyskursywnego poznania nadaje sens projektowi uniwersalnej nauki, która zaczyna się od samopoznania obejmującego jednak również ludzkie ciało. Ostatecznie w *L'Homme. La Description du corps humain* Kartezjusz wykorzystał eksperymentalny paradygmat nauki – anatomii – po to, by zbudować dystans do ciała jako przedmiotu poznania. Drudzy natomiast, chętnie zaczynają historię udręczonego praktykami nowoczesnych społeczeństw ciała od charakterystycznego gestu filozofa, który oddał je we władanie rozumowi instrumentalnemu.

Lęk przed dotykiem I

Kiedy czytam to zdanie dzisiaj, zwracam jednak uwagę przede wszystkim na groteskowe gesty filozofa zamykającego oczy, by nie widzieć, zatykającego uszy, by nie słyszeć, wycofującego się, by nie dotknąć i nie zostać dotkniętym. Kartezjusz zakładający, że wszystko, co widzi, jest fałszem, że fizyczne, cielesne obrazy są źródłem błędów pisał: „samych ciał nie ujmuję właściwie za pomocą zmysłów albo za pomocą zdolności wyobrażania, lecz za pomocą samego intelektu, i że nie dzięki temu się je ujmuje, że się ich dotyka albo że się je widzi, lecz tylko dzięki temu, że się je rozumowo poznaje (*intelligentur*)”¹⁵. Wyśiłki by – ujmując rzecz inaczej – nie wysunąć się z własnej skóry, w obawie przed tym, co świat ma „do powiedzenia” poprzez medium naszego ciała to specyficzna forma „lęku przed dotykiem”. Richard Sennett nadał taki tytuł jednemu z rozdziałów swej książki *Ciało i kamień*. Zapozyczam go z braku własnego, lepszego pomysłu. Oczywiście Sennetta interesowały konkretne praktyki społeczeństw miejskich w stosunku do

14/ Tamże, s. 57.

15/ Tamże, s. 56.

obcych, głównie Żydów. Lęk Kartezjusza objął cały świat, z jego własnym, zmysłowym ciałem włącznie, które traktował nieufnie jako źródło poznania zawodne i w konsekwencji prowadzące do wiedzy fałszywej.

Kiedy czytam wyznanie Kartezjusza dzisiaj, powtórzę raz jeszcze, zatrzymuję się także przy tym, co jego zdaniem, „prawie nie da się skutecznie”, przy oddzieleniu tego, co zmysłowe i cielesne zarazem, od wędrówki w głąb, pod powierzchnię, od „wglądania w siebie”, aby „stać się sobie bliższym”. Pojawia się bowiem w tym miejscu wieloznaczność tego, co w kulturze zachodniej określane jest jako powierzchniowe oraz tego, co głębokie. Sam Kartezjusz może być uważany za sprawcę sporego zamieszania, ponieważ, z jednej strony, zdaje się nie pozostawiać wątpliwości, że ów wgląd w siebie ma charakter aprioryczny, mentalny i metaforyczny zarazem. Z drugiej strony natomiast, *Synopsis rozprawy Człowiek* zawiera fragment zatytułowany *O zmysłach wewnętrznych właściwych maszynie*. Dowiadujemy się z niego, że takimi zmysłami wewnętrznymi są nie tylko głód i pragnienie, lecz także radość i smutek. Takich niejasności w dziele Kartezjusza jest więcej. Jego komentatorzy zwracają zatem uwagę na wewnętrzną niespójność przyjmowanej przez niego postawy, która dopuszcza inne standardy dla filozofii oraz inne dla przyrodoznawstwa. „Tak oto, pod kapeluszem filozofa na głowie, Kartezjusz zamyka oczy; pod kapeluszem badacza, używa teleskopu”¹⁶. Kiedy jednak domaga się racjonalizmu w przyrodoznawstwie i argumentuje na rzecz wyższości danych wrodzonych nad empirycznymi w przebiegu doświadczenia, nie tylko odrzuca naiwny empiryzm, lecz daje początek najważniejszemu, najbardziej płodnemu poznawczo, nowoczesnemu pojęciu wrodzonych struktur głębokich. Tym samym ugruntowuje różnicę między głębokimi, wrodzonymi ideami umysłu oraz powierzchniowym, zjawiskowym, bezpośrednim doświadczeniem zmysłowym.

Będę próbowała dalej zachować tę różnicę, posługując się pojęciem doświadczenia wewnętrznego nawiązującym – głównie krytycznie – do pierwszego poglądu Kartezjusza, jak czyni to Georges Bataille, próbując zapisać ekstatyczne doświadczenie wewnętrzne oraz pojęciem „doświadczenie wnętrza”, rozwijającym intuicję autora *Człowieka*, która chociaż mniej oczywista, wydaje mi się bardziej interesująca. Koncepcja Bataille’a skierowana przeciwko projektowi nauki uniwersalnej Kartezjusza, przeciwko wszelkiemu projektowi (również Hegla i Husserla), w istocie rzeczy jest zrozumiała właśnie dzięki niemu. Co więcej, jak pisze Martin Jay¹⁷, koncepcja ta, zarówno na poziomie jednostkowym, jak i wspólnotowym niemożliwa do zrealizowania, odczytywana jest dzisiaj jako kolejny projekt wyobrażonej przyszłości. To doświadczenie wewnętrzne Bataille’a, w którym usiłuje on dokonać transgresji między umysłem i zmysłowym, ekstatycznym ciałem,

16/ A. Synnott *Puzzling over the Senses: From Plato to Marx*, w: *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of Sense*, ed. D. Howes, University of Toronto Press, Toronto 1991, s. 70.

17/ M. Jay *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, University of California Press, Berkeley 2005, s. 375.

mam przede wszystkim na myśli pisząc o rewolcie przeciwko nowoczesności dokonującej się w jej wnętrzu, a zapowiedzianej przez Nietzschego. Chodzi o to, co dla filozofii i nauki nadal pierwszoplanowe – o granice wiedzy, granice doświadczania oraz percepcji zmysłowej – a raczej o przekroczenie ograniczonego i niemożliwego, o nie-wiedzę, niemożliwe doświadczenie i o obecność, która nie różni się już od nieobecności. Bataille ustawia je w miejscu narodzin oraz śmierci, między ekstazą i zgrozą. „Ta droga, przebywana indywidualnie, jest doświadczeniem wewnętrznym”¹⁸.

Jednakże problem doświadczenia wewnętrznego to również rewolta w rozumieniu sztuki, estetycznej figuracji i reprezentacji. Rewolta, jak sądzę, skierowana w pierwszej kolejności przeciwko „głosowi wewnętrznemu”, tak bliskiemu „myślącej rzeczy” Kartezjusza i idei przezroczystego języka. Wznoszona w obronie doświadczenia przekraczającego komunikację i to, co dyskursywne: „stanów ekstazy, uniesienia lub przynajmniej emocji poddanej namysłowi”¹⁹. W tradycji chrześcijańskiej, jak pisała Kristeva, doświadczenie miesza się z dyskursem w ten sposób, by podporządkować je możliwościom dyskursu i tym samym wykluczyć to, co poza dyskurs wykracza²⁰. Kartezjusz zamyka oczy i myśli. W koncepcji autora *Doświadczenia wewnętrznego*, z przyjętego tutaj punktu widzenia, na pierwszy plan wysuwają się dwa obrazy: erotycznej śmierci oraz oczu zwróconych do wewnątrz. W obu dokonuje się bowiem materialne, literalne połączenie spojrzenia z dotykiem. Oba obrazy mają kontekst biograficzny, lecz ich rola zrozumiała stała się dopiero wewnątrz radykalnego eksperymentu obejmującego umysł i ciało – kończącego się sukcesem w chwili śmierci, tego, co nas niszczy. Prowadzony w przestrzeni prywatnej eksperyment, to niespójne, nieciągłe doświadczanie życia uspołnić mogłoby się w chwili śmierci, w ekstatycznym przekroczeniu, bez żadnej kompensacji, bez połączenia z Bogiem – gdyby było możliwe. Gdybyśmy mogli wyzolic je spod panowania słów, gdyby nie było perwersją i projektem zarazem.

Niewinność

Wędrówka pod powierzchnię w poszukiwaniu siebie, nawet jeśli rozumieć ją tak, jak wymaga Kartezjusz, oprócz wrodzonych zdolności rozumienia, jakiegoś instrumentarium: wglądu (rozpoznać siebie) i dotyku (być sobie bliskim). Najdoskonalszy ze zmysłów – wzrok, którego konstytutywną zasadą działania jest niesymetryczność, Kartezjusz pragnął połączyć z najbardziej niezawodnym – dotykiem, który zawsze jest obustronny, co nie znaczy konieczne, że symetryczny.

18/ T. Komendant *Wstęp*, do: G. Bataille *Historia oka i inne historie*, przeł. T. Komendant, Oficyna Literacka, Kraków 1991, s. 38.

19/ G. Bataille *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedermann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 53.

20/ J. Kristeva *Bataille, l'expérience et la pratique*, w: *Bataille*, red. par Ph. Sollers, Union Générale d'Édition, Paris 1973, s. 272.

Chciałabym podążyć za tymi dwoma zmysłami i bronić poglądu, że jeśli nowoczesność miała nam do zaoferowania projekty doświadczenia wewnętrznego oraz doświadczenia wnętrza, wywodzące się w prostej linii z myśli autora *Medytacji o pierwszej filozofii*, to spojrzenie i dotyk musiały połączyć z problemem dwójako rozumianej niewinności. Po pierwsze, powinna zająć stanowisko w sprawie tego, co nazwałabym niewinnością poznawczą spojrzenia i dotyku, którą rozumiem jako uwolnienie od apriorycznej winy błędu, fałszu, dostarczania fałszywej wiedzy o świecie. Nowoczesność jako doświadczenie mogła zatem sprawić, że zawierzmy spojrzeniu i dotykowi wędrując w głąb ludzkiego ciała i umysłu. Wołała przecież nadal ujmować je z osobna, chociaż wraz z wyodrębnieniem cielesności jako aspektu stale współobecnego we wszystkich rodzajach ludzkiej aktywności, m.in. przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego, rozdzielenie ciała i świadomości traciło sens. Musiałaby jednak przekroczyć tym samym ograniczenia czyniące już stanowisko Kartezjusza nie do końca jasnym. Po drugie, nowoczesność powinna podtrzymać niewinność spojrzenia i dotyku (filozoficznego i naukowego) w sensie aksjologicznym, odcinając się od erotyzmu, perwersji, ekstazy zmysłowego ciała, lecz nie od jego empirycznego powiązania ze światem, które było przedmiotem dociekań Kartezjusza. Nie zrealizowała ani jednego, ani drugiego. Przeciwnie, nie trzeba było czekać na szczególny przełom by dostrzec, jak chwiejnym krokiem, zbaczając co chwilę, podąża i nie podąża zarazem traktem wykreślonym przez Kartezjusza.

Należy zacząć od tego, że nadała próbom łączenia spojrzenia z dotykiem w nauce i filozofii nie tylko transgresyjny, lecz również technologiczny charakter. Interesują mnie przede wszystkim te sytuacje, w których nowocześni musieli zaakceptować zarówno spojrzenie, jak i dotyk, by zobaczyć i dotknąć tego, co wewnętrzne, co ukryte pod skórą-powierzchnią. To sytuacje, w których podtrzymywali pogląd Kartezjusza, piszącego:

przez ciało rozumiem wszystko to, co może być ograniczone jakimś kształtem, określone co do miejsca, wypełniać przestrzeń w taki sposób, że w niej wyłącza każde inne ciało, co może zostać spostrzeżone za pomocą dotyku, wzroku, słuchu, smaku lub zapachu i co może nadto na różne sposoby zostać wprowadzone w ruch, wprowadzić nie samo przez się, ale przez coś innego, co je dotyka.²¹

Jednocześnie wszakże ciało nie oznaczało tylko czystej, pozbawionej sensu – lub nie – zewnętrżności, lecz także wewnętrzny świat, na który kierujemy spojrzenie i którego próbujemy, aby zdobyć wiedzę pewną, dotknąć. W tym właśnie obszarze lokuje się najbardziej kartezjański, „niewinny” dotyk nowoczesności, doświadczenie specyficzne, możliwe do osiągnięcia dopiero środkami jej nauki, które jest doświadczeniem widzenia/dotykania ludzkiego wnętrza. Jak nietrudno zauważyć, nie chodzi tu o stosunek nowoczesności do obrazu, reprezentacji ludzkiego ciała/mięsa/cielesności dostarczanego przez sztukę, a w każdym razie nie przede wszyst-

kim. Chodzi o ukryte przed codziennymi procedurami wzroku/dotyku wnętrze rzeczy samej oraz jego zmysłową percepcję.

Lęk przed dotykiem II

„Filmowa wersja *The Race to the Double Helix* – opowiada Evelyn Fox Keller – pokazuje Rosalind Franklin spoglądającą z podziwem w dół, na potwierdzenie jej ostatniego doświadczenia i szepecząc błogo: «Chcę tylko patrzeć, nie chcę dotykać»”²². Brytyjska uczona, której wkład w odkrycie struktury DNA stał się przedmiotem, jeśli nie skandalu w świecie nauki, to z pewnością znaczącej kontrowersji, spogląda na rentgenogram nici DNA, który udało jej się sporządzić za pomocą udoskonalonej przez siebie techniki rentgenografii strukturalnej. Jak wiadomo, ten właśnie rentgenogram, wykorzystany w 1953 roku przez Jamesa Watsona i Francis Cricka do badań nad strukturą DNA i opublikowany przez nich bez zgody Franklin w *Nature*, był podstawą interpretacji podwójnej helisy, która obu uczonym oraz prowadzącemu badania równolegle z Franklin Maurice’owi Wilkinsowi, przyniosła nagrodę Nobla w 1962 roku w dziedzinie fizjologii i medycyny. Ich sukces nazwano odkryciem sekretu życia. Rosalind Franklin nie żyła wtedy już od czterech lat. Zmarła na nowotwór jajników wywołany prawdopodobnie długotrwałą ekspozycją na promieniowanie rentgenowskie w czasie prowadzonych badań. To, że nagrody Nobla nie przyznaje się zmarłym, nie było wszak jedynym powodem, dla którego zapomniano o jej udziale w odkryciu.

Zarówno nieprzyjaźnie do niej nastawiony Wilkins, jak i inni koledzy traktowali ją bowiem jak laborantkę, wykorzystując bez skrupułów wyniki badań, bo takie obyczaje panowały w londyńskim King’s College w czasie, kiedy tam pracowała. To, co dzisiaj nazywa się gettoizacją, u której podstaw, o czym była już mowa, stoi bardzo dobrze znany w europejskiej kulturze lęk przed dotykiem, obowiązywało nie tylko w Cambridge, gdzie Franklin studiowała, a polegało na oddzieleniu nowych college’ów dla kobiet od historycznych budynków. W King’s College kobiety traktowano z równie sformalizowanym lekceważeniem, nie wpuszczając ich do jadalni profesorskiej, nawet jeśli profesorami były, i zmuszając do stołowania się w przeznaczonych dla wszystkich – oprócz kolegów profesorów – sali. Cześć z nich zresztą, o słabo rozwiniętym lęku przed dotykiem, m.in. bezpośredni przełożony skłóconych Wilkinsa i Franklin, wołała jadać w tej drugiej.

Keller, jedna z najciekawszych badaczek udziału kobiet w odkryciach naukowych²³, analizuje z punktu widzenia filozofii nauki sytuację Franklin, wychodząc

^{22/} E. Fox Keller *The Finishing Touch*, w: *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, ed. M. Bal, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 29.

^{23/} Spośród opublikowanych przez nią książek, z tego punktu widzenia zasługuje na uwagę przede wszystkim *Secrets of Life, Secrets of Death: Essays on Language, Gender and Scienc*, Routledge, New York 1992.

od pytania o znaczenie wzroku i dotyku w doświadczeniach naukowych oraz koniecznym doświadczaniu rzeczywistości. Przypomina, że na gruncie nauki spoglądanie, oglądanie, patrzenie uznaje się na ogół za niewinne, ponieważ pragnienie, jakiemu służy, to wyłącznie dążenie do zrozumienia. Natomiast dotyk – przeciwnie – wiąże się z interwencją, manipulacją i kontrolą. W perspektywie feministycznej natomiast – pisze dalej – wzrok kojarzy się z dystansem i agresją, dotyk tymczasem z erotycznym zaangażowaniem. „Franklin odwraca ten porządek. Odwołując się do innych skojarzeń, bardziej znanych naukowcom, zachowuje pozycję kobiecego podmiotu”²⁴. Mówiąc inaczej, uciekając przed pokusą dotyku chce uniknąć obu skojarzeń, chce wpisać się w wielką tradycję kartezjańską: stawiania „niewinnych” pytań, prowadzenia „niewinnych” doświadczeń. Interesuje ją czysta nauka, lecz doświadczenia, które przeprowadza, dotyczą „brudnego”, materialnego, cielesnego życia. Parafrazując sformułowanie problemu Synnotta dotyczące Kartezjusza, powiemy, że pod kapeluszem biologa molekularnego na głowie Franklin decyduje się wprawdzie otworzyć oczy, lecz wycofuje się przed dotykiem, pod kapeluszem kobiety, najchętniej zamknęłaby oczy i dotknęła przedmiotu swojego zachwyty.

Keller pyta więc dalej: „Co to znaczy spoglądać, nie dotykając?”. Przecież spoglądanie zawsze dotyka nas, nawet jeśli czyni to tylko w sensie metaforycznym. W odróżnieniu od Kartezjusza, nie ma jednak na myśli technologii widzenia, oglądania obiektów z dystansu, którego metaforą i tym razem jest teleskop. Interesuje ją wzrok jako forma „literalnej, materialnej transgresji”, jako badawcze przyglądanie się, lecz aby wyjaśnić swą intencję odwołuje się do Freuda, nie do Bataille’a. Przedstawia bowiem drobiazgowo studium aktu patrzenia, odróżniającego biologię od astronomii, które może być również alegorią studiów kulturowych, jeśli zaakceptujemy mikroskop jako metaforę bliskiego, dokładnego czytania. Spoglądanie przez mikroskop klóci się jednak z niewinnością naukowego wzroku. To, co oglądamy, musieliśmy wcześniej przygotować, najczęściej pobrać tkankę, naruszając lub zabijając żywy organizm. Musieliśmy dotknąć, aby zobaczyć. „Niewinność – pisze Keller – może być zbyt wygórowanym roszczeniem, ponieważ wiemy, że nawet własne, niewspomagane oko nie ogląda niewinnie”²⁵. Tymczasem oko uzbrojone w mikroskop staje się w jeszcze większym stopniu instrumentem inwazji niż dotykająca ręka. Jesteśmy bliżej Bataille’a niż Kartezjusza. Historia naukowego spojrzenia opiera się zatem na podwójnej świadomości: na domniemanej niewinności oraz na milczącej wiedzy o tym, że obserwacja pociąga za sobą interwencję, i że nie pozostawia podmiotu obserwującego nietkniętym.

Przypadek Rosalind Franklin jest szczególnie drastyczną ilustracją tej historii. Nie tylko dlatego, że wędrując w głąb ludzkiego ciała w poszukiwaniu tajemnicy życia, musiała to życie przy pomocy promieniowania rentgenowskiego zabijać. I nie dlatego nawet, że nie obroniła się przed śmiertelnym dotykiem tego samego

promieniowania wędrującego jednocześnie w głąb jej własnego ciała. Jest drastyczny, ponieważ pokazuje, jak dzięki instrumentarium nowoczesnej nauki, łączącej z powodzeniem wzrok z dotykiem, ten pierwszy traci niewinność, drugi natomiast uwalnia się od erotycznego zaangażowania i zbliża do śmierci. Trudno zapomnieć również, że zakaz dotyku został sformułowany w Biblii wtedy, gdy pierwszym ludziom pozwolono na jabłko wiszące na drzewie (życia, wiedzy, do jakiegokolwiek tłumaczenia byśmy się nieodwołali) patrzeć, lecz nie pozwolono go dotykać. Historia Rosalind Franklin w jakimś sensie jest nowoczesną historią biblijnej Ewy, a zatem każdej (-go) z nas. Możemy, starając się to doświadczenie wypowiedzieć, powtórzyć za Stanisławem Barańczakiem:

Radiologu Bez Twarzy,
Niech stanę obok

Ciebie, pokaż mi ekran
Z tym mną, znanym na wylot
Jedynie Tobie; chwilą
Wiedzy niech mnie prześwietla

Twój promień, tylko jedną;²⁶

Lęk przed dotykiem III

Na zakończenie chciałabym powrócić do obrazu Anny Günter, który był bezpośrednią inspiracją tego tekstu. *Lot doświadczałny* jest niedużym olejem na płótnie (100 x 85 cm) znajdującym się w zbiorach Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Szczecinie. Przedstawia niespójny wizualnie pejzaż ze skalistą górą i prowadzącą ku szczytowi, krętą, górską ścieżką (po prawej). Obok, po lewej, rozciąga się dolina z widocznym zakolem rzeki wijącej się wśród niskich, łagodnych pagórków oraz równie krętą drogą. Na wysokości wierzchołka góry unosi się szklana bańka, a właściwie rodzaj szklanego helikoptera z widoczną wewnątrz postacią siedzącej na piętach, a może klęczącej, nagej, młodej dziewczyny o ciemnych włosach i spojrzeniu skierowanym na rozciągający się w dole krajobraz. Dziewczyna rękoma wspiera się na czymś w rodzaju muszli wyścielającej dno przezroczystego wehikułu. Pejzaż jest drapieżny, zbudowany z ostrych form i intensywnych kolorów. Dziewczyna bezbronna, delikatna, patrzy trochę zdziwionymi, dużymi oczyma z wnętrza swojego przezroczystego schronienia-więzienia: widziana i widząca, niedotykalna i nie dotykająca. Laboratoryjna czystość życia w szklanej kolbie i nieukrywana, niebezpieczna natura świata, nad którym się unosi, dają się pogodzić jedynie w marzeniu sennym i sztuce. Obraz, jak widać, jest zaproszeniem do interpretacji wykorzystującej język psychoanalizy.

^{24/} E. Fox Keller *The Finishing...*, s. 29.

^{25/} Tamże, s. 31.

^{26/} S. Barańczak *Prześwietlenie*, z tomu: *Widokówka z tego świata*, w: tegoż 159 wierszy 1968-1988, Znak, Kraków 1990, s. 175.

Przede wszystkim jednak sędzę, że stanowi dobrą ilustrację zmiany, jaka dokonała się w świadomości Europejczyków na skutek doświadczeń, których wspólny mianownik stanowi nowoczesność. Aby to dostrzec, warto spojrzeć raz jeszcze na Pietera Bruegela *Upadek Ikarą* (1557), z którym – *toutes proportions gardées* – *Lot doświadczalny* wiele łączy. Mit o Ikarze, Dedalu, labiryncie nie bez powodu niepokoił twórców nowoczesnego świata. Jest w nim właściwie załączek wszystkiego, o czym dotychczas była mowa: pragnienie nieograniczonego doświadczenia, zakaz ojca, racjonalna wiedza temperująca pragnienia oka, śmiertelny dotyk promieni słonecznych, w którym zgroza łączy się z ekstazą. Upadek wreszcie, którego w interpretacji Bruegela nikt poza umierającym nie dostrzega. Tym, co oba obrazy łączy jest młodość niewinna i niedoświadczona, skała, ścieżka górską, woda – zestaw symboli zrozumiałych także bez wsparcia psychoanalizy, która jednak „narzuca” się myśli i oku. Ikar ma ojca, dziewczyna jest sama. Zamiast zawodnych skrzydeł, unosi ją w powietrzu duma techniki nowoczesnej – latająca maszyna. Ikar leciał w kierunku górzystej Ikarii, dziewczyna oddala się od niebezpiecznej góry, a zatem mamy nadzieję, że jej nie „dotknie” i lot doświadczalny zakończy się powodzeniem. Przede wszystkim jednak dziewczyna pojawia się w głównym planie, podczas gdy obecności Ikarą musimy się raczej domyślić kierując się tytułem obrazu.

Oboje jednak reprezentują nauko-zależny mit nowoczesności, w którym niewinność nie jest prostym zaprzeczeniem winy. Uznać ją można raczej za przeciwieństwo doświadczenia. Niewinność i doświadczenie nie pozwalają się połączyć. Ten kto doświadcza, traci w tym procesie niewinność – bo doświadczenie, w odróżnieniu od doświadczenia, jest procesem. Upadek doświadczenia, proklamowany i odwoływany w kulturze nowoczesnej, nie jest tym samym, czym niechęć do doświadczenia. Doświadczenie prowadzi jednak do transgresji, a te odcinają nam drogę do niewinności. Powrót do idei nowoczesności – dzisiaj – można potraktować jako refleksję nad poniesioną stratą.

Maria DELAPERRIÈRE

Świadectwo jako problem literacki

Spory o autentyczność

Świadectwo jako forma reprezentacji literackiej zasadza się na paradoksie¹: samo pojęcie świadectwa zakłada wierność przekazu doświadczeń relacjonowanych przez tego, który je przeżył, tymczasem literackość (pojmowana tradycyjnie jako zespół wartości stylistycznych i fikcjonalizacyjnych) zdaje się z góry dyskwalifikować prawdziwość przekazu. Ale skądinąd wiadomo, że jak pisze Goerges Perec, „same fakty nie mówią za siebie”², ucinając tym samym wszelką dyskusję na temat możliwości przedstawienia tzw. „nagich faktów”.

W takiej perspektywie szczególnej wagi nabiera sama postać pisarza świadka pełniącego rolę nie tylko rzecznika faktów, doświadczeń i przeżyć, których jest czasem jedynym nosicielem, ale także „gwaranta autentyczności egzysten-

^{1/} Bibliografia dotycząca literatury świadectw jest ogromna i wychodzi znacznie poza problemy czysto literackie, obejmując także filozofię i antropologię. Na szczególną uwagę zasługują prace Paula Ricoeura, m.in. *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, opr. i wstęp H. Kowalska PWN, Warszawa 2003. Zob. także: S. Bonzon, R. Celis, M. Sierro *De l'attestation, une nuée de témoins*, „Etude de lettres” 1996, nr 3-4, (*Autour de la poétique de Paul Ricoeur*), s. 125-139; D. Christensen, H. Kornblith *Testimony, memory and the limits of the a priori*, „Philosophical Studies” 1997, vol. 86, nr 1; R. Kearney *Remembering the past: the question of narrative memory*, „Philosophical & Social Criticism” 1998, vol. 24, nr 2-3; T. Kenyon *Rearle Rediscovered What was not lost*, „Dialogue” XXXVII, 198, s. 117-130.

^{2/} Por. sąd wypowiedziany na temat książki Roberta Antelme’a *L'Espèce humaine*, Paris 1957. Perec wielokrotnie podkreśla, że „rzeczywistość obozową może wyrazić tylko literatura” (*Les Camps et la littérature*, „La Licorne” nr 51).

cialnej”³. Pisarz ma nie tylko „świadczyc” o tym, co się wydarzyło, ale także „zaświadczać” o prawdzie własnego przekazu. W pierwszym wypadku chodzi o *intencję*, drugą postawę można by określić jako *„a t e n c j ę”*, czyli uwagę, troskę o to, by przekaz był prawdziwy. Nie da się tu pominąć odbiorcy, wobec którego świadectwo pełni rolę nie tylko informacyjną, ale i performatywną⁴. Stąd rodzi się konieczność formy najbardziej adekwatnej w stosunku do przekazywanej prawdy. Nietrudno zauważyć, że pojęcie „adekwatności formy” wychodzi tu poza zakres tradycyjnie pojmowanej literackości i odnosi się do wszelkiej narracji. Można by więc poprzestać na takim rozwiązaniu, gdyby nie fakt, że współczesne studia narratologiczne mocno zrelatywizowały prawdziwość narracji i to bez względu na jej związki z literackością. Kryzys reprezentacji literackiej, w której fakty są jedynie „efektami realności”⁵ (Barthes), a sama narracja nieustanną cyrkulacją znaków (Peirce) lub idealistyczną iluzją (Derrida), dotknął także narracji o aspiracjach naukowych.

Pisząc o narracji historiograficznej, Ricoeur podkreśla, że każdy opis wydarzeń historycznych sprowadza się w sposób nieunikniony do „dramatyzacji” *reality* *in* *the* *present* *time* (*mise en intrigue*)⁶, a wtórze mu Genette, powtarzając za Searlem, że „nie ma własności tekstualnej, syntaktycznej lub semantycznej (ani, w konsekwencji, narratologicznej), która by pozwoliła udowodnić, że dany tekst jest fikcyjny”⁷. Ale można też podobnie zdefiniować sytuację odwrotną, twierdząc, że nie ma właściwości tekstualnej, syntaktycznej lub semantycznej (a więc, w konsekwencji, narracyjnej), która by pozwoliła uznać dany tekst za nie-fikcyjny. Traktowanie narracji jako procesu fikcjonalizacji dotkliwie mierzy w literaturę świadectw, w której problem przekazywanej prawdy wydarzeń jest szczególnie wyostroszony: świadek „wie”, że sam w sobie nosi ich ślady i że wartość jego świadectwa polega właśnie na jego jedyności, ale odbiorca tego wiedzieć na pewno nie może.

Ten dramatyczny konflikt między imperatywem świadczenia a niemożnością pełnego przekonania adresata o jego wiarygodności leży u źródeł każdego świadectwa. Nieprzypadkowo greckie słowo *martyros* oznacza do dzisiaj zarówno świad-

ka, jak i męczennika. Przykład jest krańcowy, ale pozwala uchwycić charakterystyczny dla świadectwa związek między słowem i ciałem, tekstem i empirią⁸.

W ten właśnie sposób można określić ontologiczną istotę świadectwa literackiego, które nabrało szczególnej wagi po drugiej wojnie światowej. Katakлизm wojenny przekroczył granice nie tylko wyobrażeń, ale i wyrażalności, nie w znaczeniu, które przypisuje się zazwyczaj temu słowu (tzn. ekspresji), ale w znaczeniu nieadekwatności przekazu słownego w stosunku do przeżytego doświadczenia⁹. Można by tu powrócić do sceptycznych wypowiedzi Barthes’a negujących możliwość reprezentacji i wysunąć tezę, że teorie podważające reprezentację nigdy nie przybrałyby tak radykalnego wymiaru, gdyby nie doświadczenia wojenne, które Adorno skwituje uwagą o niemożności pisania „po Oświęcimiu”.

Pisać nie można i pisać trzeba. Oto paradoks, przed którym staje powojenny świadek. Ricoeur formułuje to jeszcze inaczej, pisząc, że „w odniesieniu do Oświęcimia jedyny możliwy komentarz należałoby sprowadzić do biblijnego słowa «Zachor» (pamiętaj) zaczerpniętego z *Księgi Powtórzonego Prawa*”¹⁰. W przeciwnym razie fikcjonalizująca narracja stworzy nową epopeję, tym razem negatywną, która zamiast ponadczasowej legendy o zwycięzcach, będzie tworzyć mitologię cierpienia. Ricoeur formułuje alternatywę: „albo będzie się liczyć trupy, albo tworzyć legendę”¹¹.

Oczywiście, te uwagi dotyczą każdego przywołania przeszłości, ale zapis świadka wyróżnia się jego cielesnym zaangażowaniem w opisywaną przeszłość. Sam akt niesienia świadectwa można uznać za akt gwałtu w stosunku do samego siebie, nie tylko z powodu dramatycznej walki z pamięcią, ale z powodu nieuniknionej antynomii między tym, co się wie, a środkami przekazu tej wiedzy.

Tu właśnie ujawnia się wymiar egzystencjalny zapisu, który wydaje się wystarczająco upoważniać do wyodrębnienia kategorii *świadectwa literackiego* spośród zespołu form składających się tzw. *literaturę fakt*

3/ R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1993, s. 246.

4/ Jak słusznie podkreśla Zofia Mitosek, pisząc o *mimesis*: „Jedyną rzeczywistością, do której można odnieść literaturę, jest jak najbardziej rzeczywista reakcja odbiorcy” (*Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, IBL, Warszawa, 2002).

5/ Zofia Mitosek podkreśla, że u Barthes’a „efektowi realności podlegają także teksty ukierunkowane na głoszenie prawdy, jako że o każdym typie referencji decydują językowe i ponadjęzykowe kody znaczeniowe, kamuflujące świat rzeczywisty”, tamże, s. 242.

6/ P. Ricoeur *Le Temps et le Récit*, t. 3, Seuil, Paris 1985.

7/ G. Genette *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991, s. 167-168.

8/ Ryszard Nycz, zastanawiając się nad indeksalnym charakterem dokumentu literackiego, zwraca uwagę na istotną rolę „aktu podmiotowego przyświadczenia” w poznawaniu prawdy: „jest to prawda pewna w obu znaczeniach. Płynie bowiem z tego samego aktu podmiotowego przyświadczenia, który orzekając – relatywizuje ją jednocześnie. Jest to więc prawda i perspektywistyczna, i zinterpretowana. Prawda jakaś, czyjaś, kiedyś poznana, tak – nie inaczej – artykułowana. Prawda, za którą zawsze coś lub ktoś stoi, kto «sprawdza sobą» i sobą – swoim życiem, wiedzą, doświadczeniem – owe rzeczy powiedziane nam uprawomocnia” (*Tekstowy świat*, s. 246).

9/ W niektórych językach istnieje wyraźna opozycja między dwoma nazwami np. w jęz. niemieckim *unausdrücklich/unsagbar* lub francuskim *inexprimable/indicible*, z których pierwsza odnosi się do przeżyć wewnętrznych, druga do konkretnej rzeczywistości.

10/ P. Ricoeur *Le temps...*

11/ Tamże.

t u. Odrębność przejawia się w samej intencji odautorskiej: literatura faktu jest pojęciem szerszym i odnosi się do wszystkich form przedstawiania faktów zaobserwowanych, przeżytych lub zasłyszanych. Literatura świadectw opiera się na doświadczeniu samego podmiotu opowiadającego, co z kolei zbliża ją do form autobiograficznych, ale i tu rysują się różnice. Autobiografia¹², jak wiadomo, eksponuje podmiot piszący, zdradzając tym samym intencje autokreacyjne, tymczasem w świadectwie literackim sama osoba autora-świadka, nawet wtedy, gdy jest on obecny w tekście, pełni rolę podrzędną w stosunku do opisywanych doświadczeń.

Świadectwo literackie oscyluje zatem między dokumentem i autobiografią, choć wiadomo, że granice między tymi trzema kategoriami są płynne: dziennik, reportaż, autobiografia mogą się zaliczać do kategorii literatury świadectw pod warunkiem, że ich cechą dominującą będzie sama intencja przekazania świadectwa odbiorcy, który ma nie tylko je poznać, ale także przeżyć.

Powtórzmy raz jeszcze: pisarz-świadek nie ogranicza się do szukania śladów przeszłości zarejestrowanej w pamięci. Ważna jest sama jakość (adekwatność) przekazu wpisująca się w tkankę narracyjną¹³. Świadek, który pragnie unaocznnić „swoją” (bo przez siebie doświadczoną) historię, staje w obliczu aporii, którą Searl określa jako sprzeczność między tym, co się powiedziało (*le dire*), i tym, co się chciało przez to powiedzieć (*le vouloir dire*), a więc w konsekwencji między tym, co można uznać za prawdziwe lub fikcyjne.

Świadectwo literackie rodzi się więc w ciągłym starciu nie tylko ze wspomnieniem ułatwiającym się z pamięci, ale także z formą jego przekazu. Nietrudno zauważyć, że w najbardziej wstrząsających świadectwach spisywanych po latach, jak to się dzieje np. w przypadku Białoszewskiego, Kertésza, Sempruna, konflikt ten dotyczy wyboru języka, który mógłby najwierniej odtworzyć doświadczenie. Tu jednak rodzi się zasadnicza kwestia: jak te wybory mają się do samego zjawiska literackości. Nie ulega wątpliwości, że literackość jest współczynnikiem faworyzującym emocjonalnie przekaz świadectwa, poprzez nieograniczony wręcz zasób środków ekspresji. Natomiast fikcja literackości w przekazywaniu prawdy doświadczenia wymaga dokładniejszego przebadania na konkretnych tekstach.

Wybiorę dwa przykłady diametralnie odmienne. Będzie to *Pianista* Władysława Szpilmana i *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Ich zestawienie może się wydać zaskakujące, bo choć w obu tekstach chodzi o przedstawienie dramatycznych przeżyć w Warszawie 1944 roku, różni je zasadniczo sama narracja. Białoszewski zмага się z formą. Trzeba było wielu lat bardzo osobistych starć z językiem, aby postawić znak równania między przeżytym doświadczeniem i jego reprezentacją. Szpilman nie zastanawia się nad formą, sama niezwykła hi-

12/ Terminu „autobiografia” używam tu w znaczeniu szerokim, obejmującym wszystkie kategorie dyskursu narracyjnego objętego „paktem autobiograficznym” (dziennika, autofikcji, pamiętnika itd.).

13/ Por. analizę Zofii Mitosek *Semantyczne aspekty literatury faktu*, w: tejże *Mimesis*, PWN, Warszawa 1997 s. 267-280.

storia jego cudownego ocalenia, staje się najważniejsza. U Białoszewskiego nie ma anegdoty. Wydarzeniem staje się sam dramatyczny zapis wrażeń, wyrażenie ich językiem, który nieznosnie stawia opór, poeta przedziera się poprzez jego tkankę by dotrzeć do rzeczywistości i tym samym świadczyć o prawdzie. Szpilman nie wytwarza i nie musi wytwarzać żadnego dystansu między opowiadającym a historią opowiadaną. Unosi go sama anegdota. W obu tekstach pojawia się geografia Warszawy, ale jakże odmienna, w *Pianiście* podporządkowana jest chronologii wypadków odmierzanej dwoma powstaniami, w *Pamiętniku* istnieje już tylko przestrzeń podziemnych kanałów, przeobrażona w symboliczny labirynt.

To pierwsze zestawienie można by skwitować banalnym stwierdzeniem, że w przypadku Szpilmana chodzi o opowiadanie realistyczne, u Białoszewskiego – o poetyckie. Ważniejszy jednak wydaje się fakt, że Szpilman nie będąc z powołania pisarzem, chciał przede wszystkim przekazać własną historię, którą dołączał, na równi z setkami innych historii do Wielkiej Księgi Holokaustu. Jak każdy świadek, starał się stworzyć więzi porozumienia z odbiorcą¹⁴. Uciekając się do tradycyjnej retoryki narracyjnej (dialogi, przyspieszenia rytmu, przejście od narracji do opisu, zbliżenia, dramatyzacja wydarzeń), napisał historię, która nieprzypadkowo okazała się doskonałym scenariuszem. Szpilman spełnił też swoje zadanie wobec odbiorcy, bo czyta się jego historię jak żywo napisaną... powieść!¹⁵. Tym samym wybrał formę, w której sama literackość najbliższa jest efektem fikcjonalizacyjnym¹⁶.

Literackość *Pamiętnika*... jest zaprzeczeniem narracji powieściowej. Sposób pisania Białoszewskiego budzi nieporozumienia i kontrowersje. Zdaniem Zofii Mitosek, jego gadanina nacechowana jest stylistycznie „efektem fikcjonalizacji”, ponieważ toczy się w czasie teraźniejszym¹⁷. Należy jednak dodać, że badaczka oce-

14/ We wstępie do wydania z 2003 roku, syn autora, precyzuje, że książka ta, choć mocno okaleczona przez cenzurę, pozwoliła autorowi transcendować koszmar wojny, „ułatwiając mu powrót do życia”.

15/ Styl „powieściowy” (*romanesque*) polega przede wszystkim na przyciąganiu uwagi na sam przebieg wydarzenia.

16/ Szpilman nie musiał się zastanawiać nad tymi kwestiami nie tylko dlatego, że nie był pisarzem, ale również dlatego, że jego książka należała do pierwszych historii spisywanych na żywo. Problem pojawił się dużo później, gdy wobec ilości mnożących się zapisów historii wojennych zaczęła im grozić banalizacja. Pytanie, jak przezwyciężyć niebezpieczeństwo banalizacji, łączy się z poszukiwaniem nowych form literackości. Widać to wyraźnie w twórczości Hanny Krall, która od początku przyjęła rolę „świadka z drugiej ręki”, opowiadając historie cudze. Jeżeli można zaliczyć te opowiadania do literatury świadectw to dlatego, że za każdym razem Krall broni unikalnego charakteru świadectwa, wcielając się w bohaterów, którzy powierzają jej swoje doświadczenia. Zob. np. opowiadanie *Powieść dla Hollywoodu* w: tejże *Hipnoza*, Alfa, Warszawa 1989.

17/ Z. Mitosek *Mimesis – między udawaniem...*, s. 238-239.

nia Białoszewskiego z perspektywy literatury faktu, w której wypada on szczególnie niekorzystnie, i w porównaniu na przykład Moczarskim okazuje się zwykłym gadułą!

I tu właśnie rozróżnienie między „dokumentem literackim” a „świadectwem literackim” okazuje się niezbędne. Jeżeli przyjmemy, że Białoszewski nie uprawia literatury faktu, ale pisze jako świadek potwierdzający własną osobą tragiczne wydarzenia, jego gadanina okazuje się najbardziej przekonującym uwierzytelnieniem autentyczności jego świadectwa, bo język, którym się posługuje, jest najbliższy ciała. Składniki logiczno-przyczynowe są tu nieistotne. Liczy się samo przeżycie, zakodowane w świadomości, które świadek przekazuje, burząc tradycyjną narrację. Dzieło Białoszewskiego można by uznać za areferencyjne, gdyby referencja ograniczała się tylko do faktów historycznych, ale autor *Pamiętnika*, szukając punktów stykowych z doznaniem odbiorcy, posługuje się językiem przedrefleksyjnym z taką siłą, że nawet odbiorca niemający wystarczającej wiedzy o powstaniu może je przeżyć niemal fizycznie.

Dochodzimy do istoty pytania o rolę literackości w tekście mającym charakter świadectwa. Powróćmy do przytoczonych już rozważań Searle’a, Genette’a i Ricoeura, że nie ma różnicy między opowiadaniem prawdziwym (poważnym) i fikcyjnym (udanym). Okazuje się tu ono szczególnie przydatne, ponieważ nie utożsamia literackości z fikcją.

Historia fikcyjna ma zawsze początek i koniec. Stawia sobie za cel porządkowanie świata. Przynosi poczucie bezpieczeństwa, ponieważ odwołuje się do wartości stałych. Natomiast literackość ma cele odmienne, podkreśla rozdział między tym, co powiedziane i tym, co przeżyte. Inaczej mówiąc, jak pisze Shusterman, ujawnia konflikt między podmiotem opowiadającym i przedmiotem opowiadanym, wprowadzając do konstrukcji narracyjnej heteronomię (a więc składniki narzucające się zewnątrz)¹⁸.

To zróżnicowanie odnosi się do całej literatury, ale wydaje się szczególnie cenne dla naszych rozważań o literaturze świadectw, w której już nie anegdota decyduje o sile przekazywanego doświadczenia, ale wymiana między świadkiem a odbiorcą dzięki więzom empatii, która im pozwala przeżyć anamnezę. Inaczej mówiąc, akt literacki polega na przekroczeniu granicy czasowej, która oddziela opowiadającego od odbiorcy, a staje się to możliwe tylko dzięki wyjściu poza linearność klasycznej i naznaczonej ideologicznie narracji.

W takim świetle można rozpatrywać funkcję „literackości” w *Pianiście* i *Pamiętniku*... Szpilman sięga do najbardziej tradycyjnej formy literackości, to znaczy narracji, której główną właściwością jest fikcjonalizacja, natomiast gwarantem autentyczności tekstu stają się wyraźne odwołania referencjalne. Białoszewski, przeciwnie, osłabia referencję, osiągając rangę literackości rozumianą nie jako równoważnik fikcji, ale jako spieranie się podmiotu piszącego z fikcjonalizującymi właściwościami narracji. Można by więc przypuszczać że *Pianiść* ratuje od za-

pomnienia jedynie postać autora jako sławnego wirtuoza (na tej zasadzie funkcjonują dziś rozliczne pamiętniki wielkich polityków lub gwiazd filmowych). Ale powodzenie *Pianiisty* ma jeszcze inne przesłanki. Znaczący jest fakt, że opowiadanie Szpilmana napisane zaraz po wojnie, zwróciło uwagę dopiero dzisiaj, w momencie, gdy niemiecki wydawca dołączył do edycji fragmenty dziennika SS-manowskiego obrońcy Szpilmana spisane w obozie jenieckim. W zestawieniu z tekstem Szpilmana tworzą one wstrząsający dialog intertekstualny. Oba teksty konstruują się wzajemnie i porusza nas w nich już nie tyle sama historia cudownie ocalonego artysty (*story*), ile zderzenie dwóch narracji: jednej gładkiej i poprawnej, drugiej pokawałkowanej, rozdartej. I tu również można mówić o rodzeniu się nowej literackości, którą doskonale zdefiniował Edward Balcerzan, podkreślając, że „uniwersalnym wyróżnikiem literackości nie może zostać żadna konkretna substancjalna właściwość tekstu”, natomiast należy szukać jej kwalifikatora w „relacjach między składnikami tekstu”. Balcerzan dochodzi w ten sposób do koncepcji „sprzecznościowej” literackości, w której już nie sama metaforyzacja jest najważniejsza (w niektórych przypadkach może to być metaforyzacja wpływająca „z głodu jednoznaczności”, jak w przypadku Tadeusza Borowskiego, ale z wyzwania rzuczonego normie¹⁹). W takim ujęciu literackość staje się nie tylko możliwym, ale nawet niezbędnym czynnikiem uwierzytelniającym świadectwo, jest po prostu szukaniem najbardziej adekwatnej formy godzącej denotację z konotacją, intencję autora świadka z intencją odbiorcy.

Temoin-martyr

Przykłady *Pianiisty* i *Pamiętnika* wskazują wyraźnie na to, że nie ma jedynej formy literackiej odpowiadającej świadectwu, podobnie jak nie ma jednej formy dokumentu literackiego. Oba teksty różnią się zarówno od literatury faktu (autorki angażują własne doświadczenia w przedstawiane świadectwo), jak i od autobiografii: (nie tworzą autoportretów). Jeden skłania się ku wartości kognitywnej, drugi ku empatii. Podążając tym nurtem, przytoczę jeszcze przykład trzeci, w którym obie te wartości są równoważne.

Za jeden z najwybitniejszych przykładów wyjątkowej harmonii między wartością kognitywną i empatią przekazanego świadectwa może posłużyć przytoczony już *Inny Świat* Herlinga-Grudzińskiego. Trudno sobie wyobrazić bardziej autentyczny i wstrząsający dokument życia łagrowego. Herling spisał swoje przeżycia dopiero w kilka lat po opuszczeniu obozu i nie starał się odtwarzać chronologii wydarzeń. Nie opowiadał swojej historii. Ważny był dla niego sam zapis, do którego dodał *ex post* komentarze historyczne na temat funkcjonowania systemu totalitarnego w obozach sowieckich, z którym zapoznał się już po opuszczeniu łagru. Stąd szczególnie polifonia jego narracji zmieszanej z dyskursem. Pierwszy głos to głos narratora-obszwaratora obiektywnego, który narzuca sobie obowiązek infor-

^{18/} J.-J. Lecerle, R. Shusterman *L'Emprise des signes*, Seuil, Paris 2002, s. 229 i nast.

^{19/} E. Balcerzan *Sprzecznościowa koncepcja literackości*, w: *Sporne i bezsporne...*

mowania o przemilczanej w czasach stalinowskich rzeczywistości. Ta warstwa poznawcza tekstu podporządkowana jest paktowi referencjalnemu. Narrator przeobraża się w historiografa, który notuje skrupulatnie i drobiazgowo szczegóły codziennego życia wypunktowane regulaminem obozowym: „Czas pracy wynosił zasadniczo we wszystkich brygadach jedenaście godzin, po wybuchu wojny rosyjsko-niemieckiej podwyższono go jednak do dwunastu godzin [...] w ten sposób już przez same «nadgodziny» nasza norma wahała się na ogół od 150 do 200%”²⁰.

Herling podaje wszystko, co może, w cyfrach: ilość gramów dziennych racji żywności, liczbę chorych, liczbę dni spędzonych w więzieniu. Cyfry te mają wartość dowodów rzeczowych, ale są też punktem zaczepienia w rzeczywistości, w której czas przestał istnieć. Herling posuwa się jeszcze dalej: sytuuje historię obozu w kontekście historii ogólnej. Przywołuje wydarzenia polityczne, wykonuje prace historiografa, dbając o precyzję w podawaniu informacji: „Barak tranzytowy spełniał również w naszym obozie rolę Instytutu Badania Koniunktur Politycznych z żywymi wskazaniem cen pracy niewolniczej i odchylen ideologicznych w postaci napływających więźniów. I tak – wedle opowiadań moich towarzyszy – w roku 1939 gościł on resztki dogorywającej Wielkiej Czystki...”²¹. Autor nie ogranicza się zresztą do podawania samych faktów, ale próbuje je analizować i wyjaśniać: „Wbrew temu, co się przypuszcza, cały system pracy przymusowej w Rosji – łącznie ze śledztwem, pobytem w więzieniu i życiem w obozie – nastawiony jest, bardziej niż na ukaranie przestępcy, na jego wyeksploatowanie gospodarcze i całkowite przeobrażenie”²².

Herling-Grudziński decyduje się więc najpierw na rolę kronikarza, który spisuje fakty historyczne, starając się zachować obiektywną neutralność. Ten pierwszy narrator jest jakby poza anegdotą i posługuje się językiem denotatywnym, który zbliża się do raportów naukowych. Ten aspekt tekstu Herlinga-Grudzińskiego wystarczyłby, żeby go umieścić wśród najcenniejszych dokumentów literatury faktu. Ale pisarz nie zadowala się ustalaniem prawdy obiektywnej. Pragnie wywołać anamnezę, zadanie tym trudniejsze, że przywołuje wspomnienia o „innym” świecie, od którego chce się kategorycznie odciąć. Akt opowiadania staje się zarazem przeżyciem i jego odrzuceniem, współ-czuciem i dystancją. Inaczej mówiąc, ma się stać tekstem na miarę tragedii antycznej lub teatru szekspirowskiego, w którym horror niesie w sobie obietnicę oczyszczenia i sublimacji. Taki jest cel, ale jak go realizować? Jak utrwalić wspomnienie i zarazem przezwyciężyć koszmar?

Autor *Innego świata* posługuje się przede wszystkim narracją unaoczniającą doświadczenie oglądane z różnych perspektyw: „Dwieście par oczu odrywało się jak na dany znak od sufitu i zbiegało się w małej soczewce «judasza». Spod cerato-

wego daszka spoglądało ku nam ogromne oko...”²³. Obraz ten otwierający opowieść Herlinga-Grudzińskiego naładowany jest intencjonalnością: jego osią jest percepcja. Wywołana jest spojrzemieniami więźniów krzyżującymi się ze spojrzeniem dozorczy zagląającego do celi przez otwór judasza i przekazana odbiorcy bez żadnego komentarza ze strony narratora. Konfrontacja odbiorcy z obrazem zbliża się do odbioru obrazu filmowego. Natychmiast narzucają się liczne konotacje opozycyjne: dominujący/dominowany, wolność/więzienie, bunt/podporządkowanie, tyrania/bezsilność itd.

Znajdujemy się tu na antypodach narracji Szpilmanowskiej. Wątek narracyjny jest drugorzędny. Narracja opisowa zastępuje narrację wydarzeniową, *showing* wypiera *telling*. Inaczej mówiąc, sam obraz staje się instrumentem poznawczym. Opisy metaforyczne Herlinga-Grudzińskiego przywołują rzeczywistość zewnętrzną i wewnętrzną, utrwalając percepcję i równocześnie interpretując rzeczywistość. Subiektywizacja wzmacnia paradoksalnie prawdziwość obrazu, który wymyka się mimetyzmowi formalnemu i wnika w głąb przeżywanej i odczuwanej przez więźniów rzeczywistości. Oto jeszcze jeden przykład: „Księżyc mglniał powoli, zamrożony w lodowatej tafli nieba jak krążek cytryny w galarecie. Ostatnie gwiazdy topniały, migocąc jeszcze przez chwilę na rozjaśniającym się szybko tle”²⁴.

Herling-Grudziński nie musi przypominać, że więźniowie udający się wczesnym rankiem do pracy w lesie cierpieli najbardziej z powodu niesamowitego mrozu. Czytelnik sam jest jakby ogarnięty uczuciem zimna dzięki działaniu metafory „transzmysłowej”, która uwidacznia doznanie urastające do wymiaru halucynacji. Równocześnie obrazowa metafora wprowadza w świat nierzeczywistości nawiązujący do znaczenia symbolicznego tytułu dzieła.

Na szczególną uwagę zasługuje polifonia tekstu. Choć w zasadzie wiadomo, „kto mówi” – pytanie, które w tekście o charakterze autobiograficznym wydaje się zbędne – Herling-Grudziński wprowadza kilku enuncjatorów, jakby przechodzących przez pryzmat jego świadomości. Powoduje to efekt rozszczepienia podmiotu na poszczególne formy gramatyczne: „ja”, „my”, „on”, które go w dalszym ciągu reprezentują.

Podmiot w liczbie mnogiej podkreśla reprezentatywność świadectwa. Narrator sięga do niej najczęściej w opisach życia codziennego w obozie. Jest to podmiot solidarności nienawistnej, w której jedyną „więzią” jest łącząca współwięźniów świadomość upodlenia. Metaforyzacja i tutaj powoduje transfigurację behawiorystycznych zachowań, nadając obozowym wybuchom atawizmu wymiar surrealistyczny: „Idąc tak wijącymi się, krętymi ścieżkami, wyglądaliśmy jak macki olbrzymiej, czarnej ośmiornicy, której łeb przebity w zonie czterema włóczniami reflektorów szczyrzył ku niebu zęby połyskujących w ciemnościach okien baraków”²⁵.

20/ G. Herling-Grudziński *Inny świat*, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 62.

21/ Tamże, s. 83.

22/ Tamże, s. 91.

23/ Tamże, s. 11.

24/ Tamże, s. 55.

25/ Tamże, s. 96.

W przeciwieństwie do podmiotu zbiorowego „ja” podmiotowe pojawia się rzadko i nie relacjonuje intymnych stanów lub doznań narratora. Pisarz, zgodnie z tym, co zostało już powiedziane na temat świadectwa literackiego, nie uwydatnia własnej osoby. Na początku jego „ja” pełni czysto formalną rolę łącznika między sekwencjami narracyjnymi. Jego obecność staje się znacząca dopiero w rozdziale zatytułowanym *Męczennik wiary*, gdzie pisarz opowiada o swoim strajku głodowym, który zakończył się jego uwolnieniem z więzienia. Tu po raz pierwszy ujawnia się cierpienie fizyczne narratora i jest ono tym bardziej poruszające, że opisywane jest jakby z dystansu w stosunku do własnego ciała: „Jak żałośnie musiałem wyglądać, przykucnięty tak na oblodzonej desce w podwianym wiatrem buszłacie i wpatrzonej w smaganą zadymką śnieżną równinę oczami, z których ciekły łyzy bólu i dumy!”²⁶.

Ta dystancja ma tu efekt nieoczekiwany: obraz ciała zredukowanego do karykatury uwydatnia w kontrapunkcie świadomość własnego człowieczeństwa. Ale z wszystkich postaw przyjmowanych przez narratora, najważniejsza jest trzecia, kiedy Herling-Grudziński świadomie się usuwa, obserwując innych tak, jakby obserwował samego siebie: „Kilkanaście żyłastych, pokrytych plastrami zakrzepłej krwi, czarnych od pracy i zbielejących jednocześnie od przemrożenia dłoni unosiło się nad płomieniem, oczy zapalały się chorobliwym blaskiem, a na zmartwych z bólu twarzach pełzały cienie ognia”²⁷. Migawkowe spojrzenia rzucane przez narratora na towarzyszy w momencie, gdy on doskonale wie, że sam należy do ich grupy i opowiadając o nich, przedstawia sam siebie w trzeciej osobie, są ważnym zabiegiem odzyskiwania godności poprzez dystancję w stosunku do siebie, która jest zarazem identyfikacją z innymi. Ekspresywna siła obrazu zbiorowości, działa na odbiorcę bezpośrednio, bez mediacji podmiotowej, jakby ona zupełnie nie istniała. I właśnie to zaprzeczenie osoby gramatycznej, które wycisza reminiscencje autobiograficzne sprawia, że tekst urasta do rangi świadectwa literackiego...

Pytanie, które tu znowu się nasuwa, dotyczy procesu fikcjonalizacji. Jest rzeczą oczywistą, że tekst Herlinga-Grudzińskiego, jak każdy inny tekst (łącznie z tekstami historiograficznymi), nie może umknąć fikcjonalizacyjnym procesom, które stanowią inherentny składnik każdej narracji. Ale można ten proces przezwyciężyć i osłabiać jego efekty, uciekając się do strategii, które nie wykluczają „literackości” tekstu. W porównaniu z tekstem Szpilmana, podporządkowanym regułom narracji klasycznej, ściśle związanej z fikcją (zabiegi literackie służą do wzmacniania efektu niezwykłości samych wydarzeń), Herling-Grudziński osłabia wątki wydarzeniowe na korzyść uobecniania przedstawianej rzeczywistości, którą stara się przekazać odbiorcy, w stanie, w jakim ją zachował w pamięci. Równocześnie wprowadza referencje historyczne o znaczeniu poznawczym. Widoczne napięcie między dokumentem *quasi*-historycznym i świadectwem osobowym, tworzy prze-

strzeń, w której poznawcza obiektywność i subiektywność podmiotowa mieszają się i uzupełniają wzajemnie. Świadectwo literackie, jak już była mowa, stawia nas wobec zasadniczego pytania o wiarygodność tekstu przekazywanego odbiorcy²⁸. Skoro nic nie pozwala na rozróżnienie między prawdą i nieprawdą, faktem i fikcją, odbiorca musi zawierzyć intencji świadka zobowiązującego się przekazywać prawdę i tylko prawdę. Parafrazując Lejeune’a można by to zdefiniować jako „pakt testimonialny”²⁹, który odbiorca może „sprawdzać” w odniesieniu do referencji, którymi sam dysponuje. Ale bez względu na intencje samego autora i nawet wtedy, gdy wszystkie warunki paktu są spełnione, pozostaje kwestia zasadnicza: w jaki sposób mediacja literacka może wzmocnić autentyczność tekstu?

Zarówno tekst Herlinga-Grudzińskiego, jak i tekst Szpilmana opowiadają historie jedyne i niepowtarzalne, ale jeśli historia Szpilmana pozostaje historią unikalną, która budzi nasze zainteresowanie (jak każda inna nadzwyczajna historia, prawdziwa lub zmyślona)³⁰ i tym bardziej zadowala, że kończy się pomyślnie dla autora, Herling-Grudziński zмага się z narracją, stara się wzmocnić działanie performatywne języka poprzez jego symbolizację (której służy m.in. metaforyzacja, przerywanie ciągłości opowiadania, odbicia intertekstualne, zwłaszcza w odwołaniach do *Zapisków z martwego domu* Dostojewskiego). Dzięki tym zabiegom opowieść zyskuje wymiar uniwersalny: jest to historia, która nam się nie przydarzyła, ale którą przeżywamy, jakby była historią naszą.

Wszystkie trzy analizowane przykłady potwierdzają, że literackość sama w sobie nie niesie gwarancji prawdy obiektywnej. Analizowane teksty Szpilmana, Herlinga-Grudzińskiego i Białoszewskiego wpisują się w autobiografię i zarazem transcendują poza nią, ponieważ intencją narratora-świadka jest odkrywanie nie siebie, ale „własnej partycypacji w przedstawionym”³¹. W stosunku do literatury faktu, w której dominuje referencjalność i bezosobowość przekazu. Przywołane utwory wyróżnia unikalny charakter specyficznego doświadczenia, którego nikt nie może przeżyć w ten sam sposób.

Wszystkie te kategorie przenikają się wzajemnie, ale ich wyodrębnienie rzuca także światło na problem literackości, która, jak z analizowanych przykładów wynika, nie tylko nie szkodzi świadczeniu, ale przeciwnie – jest koniecznym warunkiem anamnezy. Żaden tekst naukowy, a więc denotatywny, nie zdołałby konceptualnie przedstawić odbiorcy cierpienia, którego ten nigdy nie zaznał z taką siłą, jak to się staje możliwe w dziele literackim, w którym sieć zabiegów konotacyj-

26/ Tamże, s. 272.

27/ Tamże, s. 65.

28/ Por. R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 246.

29/ Wydaje się, że tak można zdefiniować układ między nadawcą i odbiorcą w „świadectwie literackim”, nawiązując w ten sposób do „paktu autobiograficznego” Ph. Lejeune’a.

30/ O potrzebie fikcjonalizacji pisze Jean-Marie Schaeffer *Pourquoi la fiction*, Seuil, Paris 1999.

31/ Określenie R. Nycza (*Tekstowy świat*, s. 254).

nych pozwala wyjść poza poznanie racjonalne i zmierzyć się z doświadczeniem nieopisywalnym.

Strategie przybliżania doświadczeń okazały się szczególnie cenne w relacjach wojennych, ale równocześnie podważyły tradycyjną formę narracji, zwłaszcza powieści historycznej. Już nie tyle nagromadzenie wydarzeń w porządku przyczynowo-skutkowym, co ich unaocznianie stało się źródłem fenomenologicznego podejścia do świadectw przeszłości.

Świadectwo literackie ujawnia niewystarczalność narracji linearnej, przeciwstawiając jej fragment, niedopowiedzenie, białe plamy przemilczeń, często będące jedynie obietnicą nigdy nieosiągalnej prawdy. Przyczynia się też do ostatecznego podważenia tradycyjnego rozumienia literackości często utożsamianej z fikcją powieściową i jednocześnie rzuca wyzwanie zbyt krańcowym teoriom o autoreferencjalności wszelkiej literatury i zaniku podmiotu. Wraz z podmiotem powraca dziś referencja a literackość nadaje jej niezbędne znamię autentyczności.

Roztrząsania i rozbior

W stronę cielesności.
Estetyka Richarda Shustermana

Nie podlega dyskusji fakt, że *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*¹ jest niezmiernie ważną publikacją w dziedzinie estetyki. Wprowadza ona do dyskursu filozoficznego nową dyscyplinę, którą jest somaestetyka. Opcja filozoficzna, jaką proponuje, wywołuje dyskusje filozofów – bo też i książka sama jest dziełem polemicznym. Prezentuje krytyczne stanowisko autora wobec tradycji nazywanej przez niego tekstualizmem (tendencji do zamykania zainteresowań filozofii w obrębie świata tekstowego) oraz wobec tej odmiany liberalizmu demokratycznego, która zbliża się do leseferyzmu. Krytycznej analizie poddane zostają koncepcje filozoficzne Jürgena Habermasa, Hilary’ego Putnama, Stanleya Cavella, przede wszystkim zaś Richarda Rorty’ego, pragmatysty, z którym Shusterman łączy rodowód filozoficzny. Rorty i Shusterman wywodzą swe teorie filozoficzne z amerykańskiego pragmatyzmu, z tradycji, którą reprezentował John Dewey, choć myśl Deweya interpretują odmiennie. Przede wszystkim w *Praktyce filozofii* Shusterman uwalnia Deweya od zarzucanego mu przez Rorty’ego fundamentalizmu, tłumacząc, iż dla Deweya treścią tego pojęcia było to, co „podstawowe”, „pierwszorzędne”, nie zaś „esencjalne” czy „historycznie niezmiennie”, jak się je dzisiaj rozumie. Z kolei koncepcja społeczna Shustermana, przeciwnie niż indywidualistyczna filozofia Rorty’ego, bliska jest Deweyowskiemu pojęciu wspólnotowości i odpowiedzialności obywatelskiej. Shusterman poddaje krytyce Rortiańską koncepcję rozdzielania dyskursu na publiczny i prywatny. W interpretacji Shustermana nieskrępowana samorealizacja Rortiańskiej

^{1/} R. Shusterman *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005.

ironistki jest ułudą. Shusterman przeciwstawia Rortiańskiej koncepcji wolności „negatywnej” („wolności od”) ideę solidarności społecznej i postuluje, że rozwój osobisty nie powinien dokonywać się drogą narcystycznego samoubogacenia intelektualnego owej (wyposażonej już w odpowiednie środki materialne) ironistki, lecz na sposób Deweyowski: przez zaangażowanie się w sprawy społeczności. Jako równie złudną Shusterman widzi Rortiańską nadzieję, iż konstruktywne zmiany dokonują się wyłącznie przez przepisywanie czy dekonstruowanie dyskursów. Krytyka dyskursów, choć trudno ją przecenić, musi zostać uzupełniona zaangażowaniem się w reformy publiczne i szerszą działalność pozaakademicką – i w tej praktyce społecznej i pozauniwersyteckiej Shusterman widzi również miejsce dla filozofa estetyki.

W *Praktyce filozofii* Shusterman podkreśla przede wszystkim integracyjny charakter filozofii Deweya. Jak nieuzasadnione w świetle tradycji Deweyowskiej jest aseptyczne rozdzielanie życia publicznego i prywatnego, tak bez racji pozostaje również przekonanie Cavella, iż rozwój jaźni dokonuje się głównie w samotnym akcie pisania, w który filozof angażuje się poniekąd z niechęci do własnego obrazu w tak zwanej twardej rzeczywistości, a czyni to celem wykreowania lepszego wizerunku w świecie tekstualnym. Niestusne jest także, zdaniem Shustermana, przekonanie Putnama, że sfery estetyczną i społeczną należy pojmować jako rozłączne, gdyż estetyczne spełnienie nie wyklucza użyteczności społecznej. Wreszcie Shusterman wskazuje na sytuację impasu, która powstaje, gdy ścierają się dwie filozofie uznające prymat języka – Habermasowski racjonalizm i Rortiański estetyzm. Drogą wyjścia z tego kryzysu jest, zdaniem Shustermana, uznanie rzeczywistości niejęzykowej, nietekstualnej.

Prowadząc tego rodzaju polemiczne analizy (w rozdziałach drugim, trzecim i czwartym), Shusterman odsłania punkty, które stanowią odniesienie – w sensie negatywnym – dla jego filozofii. Są to: radykalna rozdzielnosc dyskursów prywatnego i publicznego, konsekwencje ideologiczne tego podziału w myśli społecznej, rozłączenie funkcji społecznej i estetycznej sztuki, konflikt pomiędzy pragnieniem samorealizacji i wolności a urzeczywistnieniem ideału równości demokratycznej, prymat rzeczywistości językowej nad rzeczywistością cielesną. Należałoby tu dodać jeszcze jedną ujemną cechę postmodernistycznego tekstualizmu – jego swoisty smutek, na który wskazuje Shusterman. Otóż tekstualny perfekcjonizm Cavella rodzi się z niesmaku do siebie, a Rortiańska wędrówka przez dyskursy, owa umysłowa *flânerie*, to nic innego jak ucieczka od „bólu”, czającego się w twardej rzeczywistości. Ta właśnie rzeczywistość, zapomniana niejako przez filozofie tekstualne, przeżywana w ciele i we wspólnotowości, somatyczna i społeczna, znajduje akceptację w filozofii Shustermana.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż Shusterman, który obecnie jest krzewicielem pragmatyzmu uprawianego również w formie praktycznej – jako terapia ciała – u progu swojej kariery filozoficznej doskonalił dyskursywne narzędzia analityczne, co jest widoczne na przykład w systematycznej rozprawie *The Object of Literary Criticism* (1984), gdzie badał on status dzieła literackiego. Porównanie tejże

pracy i *Praktyki filozofii* świadczy o tym, jak niezwykle żywa i konsekwentna musi być myśl, która przeszła ewolucję od filozofii analitycznej do pragmatycznej i zachowała swą tożsamość, czyli, by użyć Eliotowskiego sformułowania, zachowała „to, co stałe w zmienności”^{2/}.

Kolejne trzy rozdziały *Praktyki filozofii* demonstrują pragmatykę estetyczną Shustermana, jednak nie w formie systematycznego wykładu. Prezentacja ma charakter praktyczny: autor bada problematykę tak zwanej sztuki popularnej (rozdział 5) oraz kreśli nowy obraz tożsamości estetycznej w jej aspekcie cielesnym (rozdział 6) i narracyjnym (rozdział 7). Zakresu tematycznego owych esejów (od rapu po problematykę żydowskiej tożsamości) nie wyznacza przypadkowość, lecz bogactwo doświadczenia estetycznego, które zostało ujęte w ramy filozoficznej *critique* przeprowadzonej w trzech poprzednich rozdziałach (rozdział 2, 3, 4).

Otwierając rozdział piąty – o muzyce rapu, głównie tak zwanego „rapu mądrościowego” (w odróżnieniu od rapu gansterskiego), jej genezie, uwarunkowaniach społecznych i funkcji nobilitującej społeczność czarnego getta – czytelnik, nawet jeśli pominął rozdział wstępny, rozpoznaje zamysł, który rządzi konstrukcją całej książki. To, że w części krytycznej swego wywodu Shusterman przywrócił filozofii Deweyowskie pojęcie doświadczenia estetycznego, realizującego się w otoczeniu społecznym a nie muzealnym, pozwala mu nobilitować sztukę rapowania. Ponadto w opisie estetyki rapu zostają przekroczone dychotomie, które rządzą estetyką dyskursywną. Tak więc spełnienie estetyczne jest powiązane z funkcją społeczną, wirtuozeria w sztuce rapera stawia pod znakiem zapytania podział na sztukę wysoką i popularną, sztuka słowa jest równie ważna jak taniec – sztuka niedyskursywna. Raper zachęca swą publiczność do tańca, a nie do biernej kontemplacji jego sztuki. Taniec łączy w sobie element transformacji i dyscypliny cielesnej. Właśnie owa końcowa emfaza na taniec, sztukę, której narzędziem jest ciało, wprowadza nas w problematykę kolejnego rozdziału, gdzie Shusterman dokonuje wstępnej prezentacji somaestetyki (rozdział 6).

Uwolniony Deweyowskie pojęcie „bezpośredniego doświadczenia niedyskursywnego” od zarzutu fundacjonalizmu (rozdział 2), w rozdziale szóstym Shusterman wprowadza ciało w sferę zagadnień estetyki. Ciało nie jest tu nazwane pogardliwym słowem *caro*, lecz słowem *soma*, i jest przestrzenią „pięknego doświadczenia”, a nie (jak w kulturze konsumpcyjnej) zaledwie estetycznym przedmiotem. Tworząc somaestetykę, Shusterman nawiązuje do filozofii nowożytnej (na przykład do Nietzschego) oraz do tradycji wschodu i filozofii antyku – od Sokratesa po Arystypa (szkoła cyrenajska) i od Zenona (szkoła stoicka) do Diogenesa i – podobnie jak oni – łączy dyscyplinę filozofii z dyscypliną cielesną. Somaestetyka wymaga zaangażowania nie tylko umysłu, ale i ciała, łączy intelektualną analizę i doznanie zmysłowe. W filozofii tej wyłania się więc obraz jaźni diametralnie różny od tego, który proponuje nam Rorty w swych koncepcjach ironistki i silne-

2/ T.S. Eliot, cyt. za: M.H. Levenson *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 23.

go poety. Autokreacja bowiem, w ujęciu Shustermana, dokonuje się nie tylko w sferze dyskursywnej – w formie nieprzebranych autoopowieści – lecz również przez doświadczenie zmysłowe i dyscyplinę somatyczną. Innymi słowy jaźń jest nie tylko dyskursem, lecz także ciałem – prawda w równym stopniu oczywista, co skrętnie przez filozofie tekstualne pomijana.

Wprawdzie Shusterman nie wyklucza narracyjnego aspektu naszej samoświadomości, ale w odróżnieniu od Rorty'ego nie oddziela dyskursu publicznego od prywatnego. W ostatnim rozdziale *Praktyki filozofii*, tworząc własną autonarrację w oparciu o estetyczny wzorzec cykliczności powrotu i emigracji, rozważa kwestie swej tożsamości kulturowej i narodowej w ścisłym powiązaniu z publicznym dyskursem o tożsamości żydowskiej w Izraelu i w diasporze. Opowieść i refleksja o własnym życiu łączy więc w sobie aspekt estetyczny i społeczny, publiczny i prywatny. Opisana w ten sposób jaźń ma wciąż naturę przygodną, lecz jej opis staje się jednością poddaną prawu koherencji (tomistycznej *integritas*), które rodzi zrozumienie (*claritas*).

Pora zwrócić uwagę na rozdział pierwszy, który jednocześnie tworzy wstęp do *Praktyki filozofii*. Tak więc książka kończąca się filozoficzną biografią autora, rozpoczyna się biografiami filozoficznymi Deweya, Wittgensteina i Foucaulta. Struktura ta odzwierciedla tematyczny zamysł Shustermana i uwypukla tezę, że dzieło nie powinno być rozważane w oderwaniu od jego twórcy. Zerwanie z arystotelesowskim podziałem na *poesis* i *praxis*, dzieło i praktykę życia, może być także rozważane ze względu na jego konsekwencje teoretyczno-literackie, jako że podważa długą tradycję analizowania tekstu w oderwaniu od jego autora – tradycję uświęconą chociażby przez Nową Krytykę i rosyjski formalizm, by nie wspomnieć strukturalistów i ich następców. Estetyczność dotyczy więc życia w całej jego złożoności, a nie tylko w jego wymiarze literackim czy filozoficznym. (Wyodrębnienie zresztą tych dwóch sfer jest problematyczne zarówno w filozofii Derridiańskiej, jak i w filozoficznych nawiązaniach do literatury u Rorty'ego lub Marthy Nussbaum czy też w kontekście literackości dialogów Platona). Jest to inna estetyczność niż komercyjne przesycenie życia wrażeniami, które (jak nam choćby przypomina Wolfgang Iser) prowadzi do przeciwieństwa estetyki – do anestezji. Pragmatyczna bowiem estetyka Shustermana uznaje za estetyczną również ascetyczność.

Książka Shustermana jest wykładem filozofii, która przekracza granice swej profesji, wychodzi poza krąg akademicki i konstytuuje pewien model filozofa, „filozofa *polis*”. (Odmienność tutaj ilustrują Dewey i Rorty, którego Shusterman nazywa „filozofem kampusu”). Celem filozofa *polis* nie jest zatem uprawianie filozofii wyłącznie dyskursywnej, lecz również życie filozoficzne. Nie jest to oczywiście idea filozofii współczesnej obca. O filozofii w znaczeniu drogi życia pisze na przykład James Miller³ a Giorgio Colli przypomina, że epoka przedplatońska była kształtowana przez refleksję i życie mędrców: to Platon nazwał literacki zapis ich

^{3/} Zob. J. Miller *The Prophet and the Dandy: Philosophy as a Way of Life in Nietzsche and Foucault*, „Social Research” 1998 nr 65 (4).

myśli „umiłowaniem mądrości”⁴. Shusterman wraca do idei mądrości filozoficznej, która wpływa na sztukę życia. Jako filozof, ceniący sobie mądrość w znaczeniu bliskim również późniejszej, arystotelesowskiej *phronesis*, zauważa, że dla swoich wyznawców rap „mądrościowy” jest filozofią życia.

Estetyka pragmatyczna w postaci somaestetyki poszerza swoje pole badawcze nie tylko o rzeczywistość społeczną, lecz również o rzeczywistość zmysłową. Tendencja ta nie wydaje się obecnie odosobniona, choć z pewnością w żadnej dyscyplinie humanistycznej nie jest równie konsekwentnie i systematycznie zaprezentowana jak, w somaestetyce. Należy się spodziewać, że wkrótce ukażą się tłumaczenia chociażby tych esejów, które prezentują somaestetykę w jej doznaniowym (*experiential*) raczej niż normatywnym znaczeniu. Warto wspomnieć, że uznanie cielesności dokonuje się nie tylko w filozofii, lecz również w analizie literackiej. Takim przykładem niech będzie uwaga o dużym znaczeniu „kodów biologicznych” w charakteryzacji bohaterów postmodernistycznych, jaką znajdujemy w pracy Aleid Fokkema⁵. Wydaje się, że nadeszła pora, by po zwrocie lingwistycznym w filozofii i w analizie literackiej przygotować się do przyjęcia zwrotu somatycznego, do czego zachęca nas *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, książka, która wzbudzi zainteresowanie nie tylko profesjonalisty, ale również czytelnika amatora – w sensie, w jakim ten wyraz wiąże się etymologicznie i semantycznie z łacińskim *amare*, a, idąc dalej, z greckim *philo*, jak w słowie *philosophia*.

Anna BUDZIAK

^{4/} G. Colli *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzyśki, Res Publica & Oficyna Literacka, Warszawa 1991, s. 96.

^{5/} Zob. A. Fokkema *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*, Atlanta, Amsterdam 1991.

Z alchemiczną precyzją

Sławomir Żurek jest od lat rzecznikiem i aktywnym uczestnikiem dialogu chrześcijańsko-żydowskiego. Pracował nad projektem badawczym dotyczącym tego dialogu w kraju i zagranicą m.in. w University of Notre Dame w Stanach Zjednoczonych. Jest aktywnym członkiem Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów. O jego zaangażowaniu w sprawę dialogu i pojednania polsko-żydowskiego i chrześcijańsko-żydowskiego świadczy ta właśnie książka i wiele innych prac.

Książka *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*¹ jest dziełem imponującym. Oprócz zapowiedzianych w podtytule rozważań na temat poezji Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej czytelnik otrzymuje wnikliwy i wyczerpujący wykład na temat filozofii i tradycji kabalistycznej, teologii żydowskiej po Holokauście, związanej z doświadczeniem Zagłady, a także dawnej i współczesnej kultury żydowskiej. Mocnego uzasadnienia wymagało połączenie nie tylko w jednej książce, ale i w poszczególnych częściach książki, a co za tym idzie, w jednej sferze problemowej twórczości dwóch pisarzy z różnych pokoleń i epok, piszących w różnej stylistyce. Autor szczegółowo uzasadnia swoją strategię badawczą i pisarską we wstępie oraz na końcu pracy. Jak pisze autor *Synów księżycy*:

W spuściźnie obu poetów odnaleźć można podobną grupę motywów z obszaru problematyki żydowskiej. Zarówno jeden, jak i drugi poszukuje relacji z żydowskim Bogiem w kontekście bardzo osobistym, zestawiając Go z własnym cierpieniem (Wat – z bólem i chorobą, Grynberg – z utratą bliskich podczas Holokaustu), jak również w kontekście dziejów ludzkości (poszukując jakiegoś wyższego sensu w pojawieniu się horroru komunizmu – Aleksander Wat i nazizmu – Henryk Grynberg).

^{1/} J. Żurek *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, Wydawnictwo KUL, Lublin, 2004, s. 313.

Sobolewska Z alchemiczną precyzją

Poezja ich nosi więc znamiona swoiście rozumianego teocentryzmu. Autor pracy zwraca uwagę na różnice wyrażania motywów sakralnych. U Wata widać skłonność mistyczną, przejawiającą się w używaniu metaforycznych obrazów bardzo głęboko zakorzenionych w tradycji judeochrześcijańskiej [...]. U Grynberga Bóg jest „partnerem” w filozoficzno-teologicznym dialogu [...]. [s. 270-271].

Twórczość obu poetów autor traktuje w kategoriach „literatury świadka”. Konsekwentnie szuka śladów osobistego doświadczenia egzystencjalno-religijnego w ich utworach. Trzy najważniejsze kategorie badawcze tej pracy to kategorie tożsamości, biografii oraz – w innym porządku – Holocaustu. Osią problematyzacji jest tu kategoria tożsamości – rozumiana wielostronnie, psychologicznie i antropologicznie, socjologicznie i religijnie.

Jest to jedna z nielicznych (znanych mi) prac, w których kategoria Zagłady została precyzyjnie i obiektywnie zdefiniowana i zastosowana. Książka Żurka jest wielowymiarowa i wielosystemowa, zarazem polonistyczna, teologiczna, jak również antropologiczna. Autorowi udało się znaleźć adekwatny język opisu, interpretacji i analizy zarówno zjawisk poetyckich, jak i wypowiedzi teologicznych, także systemów hermetycznych, jak kabała i gnoza. Hermeneutyczna konfrontacja tych dwóch sfer – poetyki i teologii prowadzi do filozoficznych pytań o sytuację egzystencjalną człowieka po Holokauście, podmiotu na wygnaniu, obcego wobec siebie i świata.

Fundamentalną wartością tradycji judaistycznej i żydowskiej myśli teologicznej jest – w świetle tej pracy – otwartość, dialogiczność i polifoniczność. Każdy element stworzenia, każde zjawisko lub tekst domaga się nieustannego komentowania w świetle Tory, Talmudu i kabały. Liczba komentarzy jest nieskończona, nie dają się one uzgodnić ani zamknąć w formie dogmatu. Na odwrót – w judaizmie od wieków toczy się dialog między różnymi wizjami świętości i koncepcjami Boga, dialog, w którym nie pojawia się straszak herezji. Nawet ateizm lub bluźnierstwo nie grożą zerwaniem dialogu, o czym świadczy buntownicza postawa religijna Wata i Grynberga w interpretacji Żurka. Religijna tradycja żydowska jest więc naturalną sojuszniką poety XX wieku. Wyrazem tego przeświadczenia jest cała książka.

W twórczości obu poetów autor dostrzega proces zapożyczania toposów, obrazów i symboli z Tory, Talmudu i kabały oraz ich przenikanie się z polską tradycją i symboliką. Książka Żurka przywraca poezji Wata splendor wielkiego dziedzictwa rabinów i kabalistów, a poezję Wata umieszcza w kontekście żydowskiej teologii po Holokauście, pytań o teodyceę i miejsce Boga podczas Zagłady. W ramach poetyckiego światopoglądu Grynberga adekwatnego rozwiązania teologicznego kwestii Holocaustu po prostu być nie może. Zdaniem badacza teologia w poezji Wata i Grynberga zamienia się w antropologię – Bóg istnieje tylko jako byt „uwikłany” w człowieka. Równocześnie autor nie uchyla się przed kwestią komunistycznej wiary Wata i jego bolesnego rozliczenia z komunizmem, a także historycznych i psychologicznych uwarunkowań podmiotu wierszy Grynberga.

W rozdziale „Wędrówka Aleksandra Wata ku wyższym światom” Żurek przedstawia żydowską genealogię Wata, jego sławnych przodków – rabinów i kabali-

stów. Główna teza autora, że drogę życiową i artystyczną Wata można pojmować w kategoriach mistycznych jako wędrówkę ku wyższym światom, wydaje się w pełni uzasadniona. Trudno się natomiast zgodzić z tezą, że chrystologia Wata jest eklektyczna, gdyż wydaje się ona spójna i konsekwentna, chociaż różniąca się istotnie z chrześcijańską, m.in. w kwestii Zmartwychwstania. W tym rozdziale autor pracy przedstawia doświadczenie biograficzne Wata jako trudną i krętą drogę nawrócenia i poszukiwania Boga najpierw w chrześcijaństwie (za czasów niewoli sowieckiej), potem w prywatnie rozumianym judeochrześcijaństwie (co jest oryginalnym i trafnym spostrzeżeniem Żurka), a pod koniec życia – w judaizmie. Autor przedstawia drogę nawrócenia poety jako drogę samopoznania. Nie jest to nigdy religijność tradycyjna, wyznaniowa, ale w pełnym sensie tego słowa religijność mistyczna, której istotą jest doświadczenie wewnętrzne utożsamienia się z Bogiem – przede wszystkim z cierpiącym Chrystusem. Przyczyny niepełnej konwersji Wata pozostają jednak tajemnicą i przypisywane mu przez Żurka i innych badaczy motywy rozczarowania chrześcijaństwem, a raczej katolicyzmem, wydają się psychologiczną spekulacją [s. 48].

Interpretacja twórczości Wata w kontekście autobiograficznym bywa dyskusyjna. Dla autora pracy Wat jest zawsze poetą religijnym, a nawet mistycznym, którego religijna formacja żydowska nie została nigdy całkiem zagłuszona. Deklarowany pośrednio i wprost w młodzieńczych, futurystycznych wierszach ateizm i nihilizm jest dla interpretatora przejawem „negatywnego doświadczenia wiary”, jednego z centralnych, a nie pobocznych doświadczeń mistyki żydowskiej. Dla badacza Wat bluźnierca i demaskator zarówno żydowskiego, jak i chrześcijańskiego *sacrum*, jest zawsze „nihilistycznym mistykiem”, będąc prawowitym dziedzicem doświadczeń religijnych przodków. Ten religijny punkt widzenia można w pełni przyjąć lub nie, niemniej jednak jest to perspektywa twórcza, inspirująca, otwierająca nowe przestrzenie interpretacji. Analizując wiersze Wata badacz zwraca uwagę na obrazowanie poetyckie, a także na wielogłosowość, przypominającą czasem słuchowisko radiowe (np. *Przed weimarskim autoportretem Dürerra*). Żurek interpretuje wiersz *Sługa Królowej Kandaki* w świetle doświadczenia negatywnej wiary i niepełnej konwersji. Badacz dostrzega w tym wierszu i wielu innych poetykę żydowskiej egzegezy, wzbogaconej poetyckim komentarzem. Również w twórczości Grynberga dostrzega odmiany biblijnych komentarzy i apokryfów, takich jak *targum*, *midrasz* i *hagada*.

Znakomitym pomysłem autora jest przedstawienie podstawowych toposów poezji Wata jako ukrytych imion Bożych w rozumieniu kabalistycznym. Te imiona to „nicość”, „ciemność – jasność”, „labirynt”, oksymoron „ciemne światło”. Niektóre „imiona Boże” świetnie funkcjonują na obu płaszczyznach – poezji Wata i mistyki żydowskiej, inne nie są łatwo przekładalne na język poetyki. Czasem czytelnik odczuwa jakby zgrzyt semantyczny. Dlaczego topos labiryntu jest tu nierozdzielnie związany z ciałem, a topos zwierciadła z wodą? Znaczenie tych par toposów, a równocześnie archetypów, jest raz zbieżne, a raz rozbieżne. Być może zarówno w kabale, jak i w poezji Wata spotykają się pola semantyczne kamienia,

wody i lustra, ale tylko czasem, podczas gdy symbolika wody wydaje się u Wata wszechprzenikająca. Tajemniczy „wilgotny kamień” z tradycji kabalistycznej nie jest doskonałą kulą średniowiecznych mistyków. Może za dużo w tym rozdziale połączonych symboli? Badanie toposu labiryntu wymaga zwrócenia uwagi na dwubiegunowość semantyczną labiryntu. Labirynt to albo kręta droga do centrum, albo błędnik, czyli matnia. W kulturze średniowiecznej i żydowskiej, i chrześcijańskiej żywe jest przede wszystkim to pierwsze znaczenie labiryntu, a u Wata – chyba wyłącznie to drugie. Ten topos uobecnia u Wata obrazy „krainy śmierci”, np. podziemnego labiryntu paryskiego metra, a nie arkadyjski mit *Pardes* – ogrodu kabalistów. Strukturę drzewa sefirotycznego trudno nazwać labiryntem nawet w pozytywnym znaczeniu, gdyż jest właśnie strukturą hierarchiczną, strukturą lustranych, precyzyjnych odbić, a nie błędzenia. Drzewo sefirot jest drogą uczonoj i zaangażowanej lektury Pisma i świata. Przywołanie tego kabalistycznego mitu w odniesieniu do twórczości Wata otwiera nowe, interesujące perspektywy interpretacyjne.

Wydaje się, że Wat i kabala najczęściej spotykają się, ale czasem rozmiągają. Najdalej w kwestii ciała i fizycznego bólu, centralnej w twórczości Wata. Ciało w perspektywie kabalistycznej, wpisane w strukturę drzewa sefirot i zapośredniczone przez pismo, przecież nie boli! Tymczasem u Wata – podobnie jak u Gombrowicza – ból fizyczny jest nagi, nie daje się złagodzić i udekorować żadnymi symbolami kultury.

Gdzie kryją się, nieliczne zresztą, mankamenty pracy Sławomira Żurka? We wszystkich rozdziałach dotyczących poezji obu autorów można zauważyć przewagę interpretacji nad analizą. Dla mnie irytujący jest obyczaj cytowania oraz interpretowania drobnych fragmentów wręcz ułamków tekstu. Czytelnik chciałby dostać pełną, wszechstronną analizę niektórych wierszy, analizę nie do końca sfunkcjonalizowaną wobec tematu rozdziału. Gdy rozważania dotyczą mistyki, znaczenia inne niż mistyczne są często pominięte, co czasem oznacza zgubienie wieloznaczności i ambiwalencji.

W rozważaniach dotyczących twórczości Wata, rozpatrywanej w świetle tradycji kabalistycznej, w pełni dochodzi do głosu „rabiniczny” umysł autora i jego wyjątkowa umiejętność konceptualizacji zarówno w procesie analizy, jak i syntezy oraz interpretacji. W swoich analizach wnika on w tajniki poezji z aptekarską, a czasem wręcz alchemiczną precyzją. Drobiazgowa konceptualizacja doświadczenia mistycznego, przypisywanego podmiotowi wierszy Wata czasem wydaje się zbyt daleką ingerencją badacza w głąb tajemnicy podmiotu, niemniej jednak odpowiada w istocie „duchowi” judaizmu mistycznego, gdyż w tradycji żydowskiej nie ma sprzeczności między rozumem i racjonalną myślą a wiarą, tym, co objawione w jednostkowym doświadczeniu wewnętrznym, a tym, co przekazane przez tradycję.

Koncentracja na formach biblijnych i treściach mistycznych w poezji Wata nie pozwala autorowi dostrzec wielu innych form tej poezji, np. surrealistycznego dziedzictwa poety i poetyki snu. Autor za mało uwagi poświęca wyobraźni poetyckiej Wata, która jest często autonomiczna, wyzwolona i niezależna od religijnej

wrażliwości i erudycji i wiąże się ze sferą doświadczeń wewnętrznych, często z przeżyciami i reminiscencjami dzieciństwa. Być może trzy korony i obsesja lustrzanych odbić mają więcej wspólnego z przeżyciami z wczesnego dzieciństwa niż z teologią żydowską? Niemniej jednak prawem badacza jest stawianie pytań, wynikających z jego własnych kategorii interpretacyjnych i filozoficznych. W jednym miejscu autor myli dwa kamienie szlachetne szmaragd i szafir i ich kolory.

Te uwagi krytyczne nie oznaczają wątpliwości co do wartości pracy Żurka. Książka ta jest rozprawą, która zadziwia czytelnika swoim rozmachem i odwagą stawiania pytań oraz zaskakujących analogii i hipotez. Wewnątrz książki natrafiamy na solidny traktat na temat kabały, filozofii, mistyki i praktyki kabalistycznej ze szczególnym rozwinięciem tematu nicości oraz zła i ciemnej „drugiej strony” kosmicznego dzieła stworzenia. Praca Żurka została wzbogacona o niezwykle obszerne przypisy, które czyta się z równym zainteresowaniem jak tekst główny. Wartością pracy jest również obszerna bibliografia, obejmująca wiele nowych pozycji z zakresu judaistyki.

Rozdziały poświęcone twórczości Grynberga mają nieco inną konstrukcję. Głównymi narzędziami badawczymi są tu kategorie filozoficzne teodycei i antyteodycei. Mimo pewnych różnic kategorii interpretacyjnych ciągłość hermeneutycznego myślenia o roli poezji, o Holokauście i o sprawach ostatecznych w rozdziałach poświęconych twórczości Wata i Grynberga została zachowana. Poezję Wata i Grynberga łączy bowiem poetyka negacji, wyrażona za pomocą odmienionych środków poetyckich, ale porównywalna w swojej istocie i postawie podmiotu – postawie rozpacz i żaloby. Dla Grynberga – jak twierdzi Żurek – cały naród żydowski jest ukrytym Mesjaszem. Obaj poeci byli zawieszani między żydowskością i polskością oraz – patrząc w zupełnie innej perspektywie – między tradycyjną dykcją poetycką a awangardą. Żurek śledzi podobne tematy i toposy u obu poetów, np. wątek nicości i nieobecności, tematy chrystologiczne i mesjańskie. Centralnym problemem świadomości podmiotu w utworach Grynberga – inaczej niż u Wata – jest problem antysemityzmu, a zwłaszcza antyjudaizmu szerzonego przez Kościół katolicki, w którym, jak zauważył Grynberg, Żyd zastąpił diabła. Zdaniem autora Grynberg zbliża się do chrześcijańskiej hermeneutyki Holokaustu. W tej perspektywie obaj poeci pozostają w kręgu judaizmu mimo doświadczenia wewnętrznego nieobecności, a nawet śmierci Boga.

W swoich rozważaniach autor chyba za mało uwagi poświęca ironii i sarkazmowi zarówno u Wata, jak i u Grynberga – Bóg jako dżdżownica w wierszu Grynberga domaga się raczej przywołania Kafki niż kręgów sefirotycznych. Gdyby sobie wyobrazić interpretację wierszy Grynberga w tej samej konwencji, co poezji Wata, czyli jako konkretyzacji „imion Bożych”, to Bóg, według Grynberga, nosiłby wówczas takie imiona, jak „Bezradność”, „Nieobecność” i „Główny Księgowy”.

Temat chrześcijańsko-żydowskiej więzi oraz perspektywy pojednania, który „prześwituje” poprzez wszystkie interpretacje wierszy Wata i Grynberga na końcu książki jest sformułowany wprost: „Naśladowcami Jezusa” – „cudzego Boga” – stają się paradoksalnie, poprzez Holokaust, Żydzi [s. 252].

Sławomir Żurek w całej swojej pracy naukowej pozostał wierny tematowi żydowskiemu – od pracy magisterskiej pt. *Świat żydowski w twórczości Henryka Grynberga* i doktoratu *Synowie światła – synowie ciemności. Sakralne motywy żydowskie w twórczości Arnolda Śluckiego*. Prowadził zajęcia dydaktyczne na temat motywów judaistycznych w polskiej literaturze współczesnej oraz polskiego życia literackiego w Izraelu. Jest autorem licznych haseł biograficznych pisarzy żydowskich w kraju i zagranicą – głównie w Izraelu. W jego ujęciu literatura żydowska w języku polskim tworzy spójną całość – niezależnie od miejsca publikacji.

Ważnym wymiarem twórczości Żurka są prace dydaktyczne i popularyzatorskie. Z licznych prac redakcyjnych autora należy wymienić kwartalnik „Scriptores scholarum” dla uczniów i nauczycieli, popularyzujący najlepsze metody edukacji. Wśród publikacji autora zainteresowała mnie problematyka „innego”, rozumiana nie tylko jako jeden z wymiarów kwestii żydowskiej, ale jako problem obecności niepełnosprawnych w społeczeństwie. Z licznych nagród i stypendiów Żurka warto wymienić siedmiomiesięczne stypendium badawcze w Stanach Zjednoczonych oraz uczestnictwo w pracach i konferencjach Ośrodka Badań Grodzka – Teatr NN.

Wracając do książki *Synowie księżycy* trzeba zwrócić uwagę na jej tytuł, który jest piękną metaforą, wskazującą na żydowskie korzenie obu poetów. Autor wyjaśnia, że w tradycji średniowiecznej „syn księżycy” to syn Synagogi, podczas gdy „syn słońca” to syn Kościoła. Metafora ta mogłaby być wzbogacona o znaczenia szersze – od kabalistycznych po psychoanalityczne. Również znaczenia antropologiczne „księżycy” (por. prace Mircei Eliadego, przywołujące krąg znaczeń, związanych z żywiołem wody, podświadomością i światem podziemnym) pasują do obu poetów. Studium Sławomira Żurka, które łączy poetykę i antropologię, wiedzę historycznoliteracką i kabalistyczną może spotkać się z zainteresowaniem nie tylko polonistycznego czytelnika-znawcy, ale i miłośnika poezji, dla którego lektura poezji jest egzystencjalnym wyzwaniem.

Anna SOBOLEWSKA

Projekt poetyki antropologicznej

Poetyka antropologiczna, której oryginalny projekt buduje Joanna Ślósarska¹, to dziedzina zajmująca się związkami między wyobraźnią i językiem a ludzkim doznaniem cielesnego i kulturowego zanurzenia w świecie. Omawiana książka jest nie tylko zbiorem dziewięciu analiz utworów poetyckich, ale także rozpisany na głosy rozważaniem na temat lektury jako doświadczenia. Projekt ów wpisuje się w ten nurt badań, który reprezentują w ostatnich latach m.in. prace Teresy Skubalanki czy Jarosława Płuciennika, stanowi jednak, podobnie jak szkice wymienionych autorów, indywidualną próbę przełamania bariery między językoznawczą a literaturoznawczą wiedzą o tekście oraz szeroko pojętą humanistyczną wiedzą o człowieku.

Punktem wyjścia jest dla autorki krytyka językoznawczego kognitywizmu, która zmierza do rozszerzenia i pogłębienia badań kognitywnych nad literaturą. We wprowadzeniu czytamy, iż co prawda dotychczasowe założenia lingwistyki i poetyki kognitywnej „pozwalają współcześnie prowadzić pełniejsze analizy tekstów, lepiej osadzone w kontekstach historycznych, kulturowych i egzystencjalnych”, ale też badania owe zawierają wciąż „istotne ograniczenia związane z interpretacją kategorii indywidualnego podmiotu działań twórczych”, a w konsekwencji „podważają szereg metafizycznych i teologicznych uzasadnień źródeł, znaczeń i sensu kultury” (s. 8).

Wyjściem z tych ograniczeń jest – według autorki – rozszerzenie znaczenia „sytuacji doświadczającego”, która w kognitywnych rozważaniach nad językiem

oraz percepcją sprowadzana była zazwyczaj do bycia w świecie w sposób narzucony i ograniczony przez ciało. Filozoficzne przededefiniowanie tej sytuacji (m.in. za Ricoeurem, Merleau-Pontym, Durandem) pozwala dostrzec całą poznającą osobę – z właściwymi jej indywidualnymi strukturami wyobraźni i odczuwaniem transcendencji, w egzystencjalnym napięciu między *bios* a *logos*.

Można zatem powiedzieć, że droga poznania utworu literackiego wiedzie w książce od rozpoznania językowej perspektywy przyjętej w tekście (m.in. organizacji przestrzeni mentalnej i użytych schematów wyobrażeniowych) do opisu fenomenologicznego pola oraz do próby rekonstrukcji „nieświadomości duchowej”, odkrycia cudzego świata wyobraźni i wartości. Kognitywne badania nad konstrukcją sceny czy krzyżowaniem się pojęciowych domen – na gruncie lingwistyki oparte zwykle jedynie na fragmentach, przykładach – zyskują przez to głębszy, egzystencjalny wymiar, bo stają się wstępem do hermeneutyki doświadczającego podmiotu. Przywoływane konteksty biograficzne, filozoficzne, etyczne, psychologiczne, estetyczne i teologiczne służą rozpoznaniu zjawiska indywidualnej „metaforycznej redeskrpcji rzeczywistości” zawartej w poetyckim tekście.

Dobór analizowanych utworów oczywiście nie jest przypadkowy – w poddawanych różnym odczytaniom wierszach Pasierba, Lieberta, Langego, Baczyńskiego, Herberta, Poświatowskiej i Wojaczka tkwią zawsze dwie tajemnice: językowa tajemnica metaforycznego obrazowania i intymna Tajemnica doznania wiary, wglądu w ciemną sferę symbolu, w nieznanne, niepojęte. Na przykład z twórczości Zbigniewa Herberta badaczka wybrała dwa niezwykle poematy prozą (*Drwal* i *Świt*), w których perspektywa jest rozszczepiona i zniekształcona, a system anamorfoz prowadzi do ukrytych – za relikami mitów ofiarniczych – obrazów cierpienia, które jednocześnie są naturą i są zadawane naturze, są także odczytane jako opis wewnętrznych zmagających człowieka.

Z kolei, opisując religijne doświadczenie w jednym z omawianych wierszy Janusza Pasierba, badaczka pokazuje, jak można przełamać ograniczenia lingwistycznego opisu utworu. Rozpoznanie tekstowego scenariusza, analiza tytułowego symbolu i kryjącego się za nim metaforycznego ciągu w *Tkaninach* prowadzą do wyjaśnienia sytuacji komunikacyjnej (dotąd wiersz odczytany jest jako swego rodzaju biogram człowieka i Chrystusa), które potem otwierają drogę poszerzonej interpretacji. Rozwinięte zostaje inne – niż językowe, materialne czy intelektualne – znaczenie symbolu. Jawi się on teraz jako zdarzenie, w którym łączą się w jedno: werbalny przekaz, czyjaś obecność jako doświadczającego i zarazem świadka oraz rzeczywistość duchowa i materialna.

W trakcie przechodzenia przez kolejne rozdziały można dostrzec koncepcję badawczą, u której podstaw leży przekonanie o ontologicznej i aksjologicznej nieoobojętności świata przedstawionego. Sytuacja poetycka – co widać zwłaszcza w interpretacji *Pana Boga i bąków* Jerzego Lieberta oraz *[Wybudowałem most]* Antoniego Langego – jest efektem takiego językowego modelowania perspektywy oglądu, w którym przedstawiona czasoprzestrzeń jest aktywna zarówno wobec mówiącego podmiotu, jak i czytającego. Składnia, metaforyka i metafizyka wiążą

1/ J. Ślósarska *Studia z poetyki antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2004. Cytaty lokalizuję w tekście.

nie tylko słowa w całość, ale tworzą zdarzenie tekstu – świat, który uczy, jak w nim przebywać.

Charakterystyczne dla interpretacyjnych poszukiwań Ślósarskiej są podtytuły niektórych rozdziałów: *Rekonstrukcja pola metaforycznego*, *Doświadczenie mistyczne jako składnik „sytuacji doświadczającego”*, *Obrazowanie kształtu-na-tle* czy *Metaforyzacje doświadczeń lęku przed śmiercią*. Można powiedzieć, nieco uogólniając, że kognitywistycznemu rozumieniu podmiotu jako „ucieleśnionej inteligencji” (*embodied mind* Lakoffa i Johnsona) dopisany został w książce drugi, duchowy wymiar – w ten sposób to, co językowe, znalazło się w mediatyzującej sferze pomiędzy tym, co fizyczne, mentalne oraz metafizyczne. Dla autorki *Studiów z poetyki antropologicznej* „środowisko naturalne” oznacza bowiem świat bytowej całości, w którym poszczególne dziedziny humanistycznej wiedzy wytoczyły niejako odrębne tunele – a proponowana w książce „poetyka realizmu duchowego” próbuje popatrzeć na nie jak na różne szlaki przemierzające tę samą, ludzką krainę.

Dorota KORWIN-PIOTROWSKA

Historia nostalgii – literatura żydowska od szteti do ponowoczesnej wieloznaczności

*Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*¹ Moniki Adamczyk-Garbowskiej ujmuje literaturę żydowską XX wieku z komparatystycznej perspektywy. Jak podkreśla autorka w pierwszym rozdziale „*Literatura żydowska*” – *co to takiego?*, nakreślenie granic studium nastrocza wielu kłopotów, gdyż nie sposób podać prostej definicji skomplikowanego zjawiska. Literatura żydowska powstawała i powstaje w wielu językach oraz na tle odmiennych kultur poszczególnych krajów. Historyczny kontekst miał znaczenie dla wyboru języka twórczości: powstanie literatury w jidysz wiązało się z przyjęciem określonej postawy wobec literatury w języku hebrajskim (zarezerwowanym dla tekstów religijnych), dążenie do asymilacji zaowocowało twórczością w językach narodowych, a Zagłada i następująca po niej emigracja pogłębiły poczucie wyobcowania z języka. Wielojęzyczność nie była wyłącznie cechą literatury, przed wojną wschodnioeuropejscy Żydzi na co dzień posługiwali się kilkoma językami.

Na wstępie Adamczyk-Garbowska wylicza kategorie przydatne przy opisie badanego zjawiska: „zanurzenie w tradycji judaizmu i organizacja czasu według kalendarza żydowskiego”, „bilingwalizm” lub „multilingwalizm”, „sztetl”, „postać szlemiela”, „podróż”, „humor” oraz „Zagłada”. W tym wyliczeniu oprócz kategorii tematycznych znajdujemy również rozróżnienia z zakresu poetyki. Warto zauważyć, że podobna kategoryzacja polskiej literatury żydowskiej znajduje się

^{1/} M. Adamczyk-Garbowska *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004.

w książce Władysława Panas *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*^{2/}.

Historyczna prezentacja rozwoju literatury jidysz wymaga cofnięcia się do XIX wieku. Świecka literatura w tym języku zawdzięczała sukces prasie. Brak tradycji literackiej w jidysz sprawiał, że autorzy poszukiwali źródła inspiracji w literaturach narodowych, które czytali w oryginale (rosyjski, niemiecki, polski) czy też w przekładzie (angielski, języki skandynawskie czy francuski). Autorka wydobywa z zapomnienia prekursorów literatury jidysz m.in. Mendela Mojchera Sforima, którego bohaterowie stali się pierwowzorem dla postaci szlemia.

Szołem Alejchem jako jedyny zrobił międzynarodową karierę, pisząc o wpływie modernizacji życia na tradycyjną kulturę szteti. Alejchem odrzucał jednak bezkrytyczne wzorowanie się na wzorcach literatury zachodnioeuropejskiej. Icchok Lejb Perec porównywany był do czołowych postaci literatury młodopolskiej, w szczególności Stanisława Wyspiańskiego.

Bardzo ciekawym zabiegiem jest pokazanie dwóch obrazów społeczności żydowskiej Łodzi: *Ziemi obiecanej* Stanisława Reymonta i *Braci Aszkenazy* Israela Jehoszu Singera. Autorka kładzie nacisk na bardziej nowoczesny charakter dzieła Reymonta, reportażowy styl i brak głównego bohatera, na tym tle powieść Singera wydawała się bardziej klasyczna, odwoływała się wzorców sagi rodzinnej i *Bildungsroman*. Mimo to dla współczesnego czytelnika oba utwory mogą się wydać anachroniczne ze względu na stereotypowe przedstawienie postaci. Obaj pisarze uciekali się do obiegowych opinii, gdy była mowa o „innych”. Autorka zauważa jednak, że z tego powodu utwory te są cenne jako zapis obyczajowości. Reymont – mimo iż pokazywał, jak mieszkają Żydzi – miał ograniczoną wiedzę o ich zwyczajach i religii. Z kolei Singer przedstawia Polaków jako niebezpiecznych dla Żydów, nie uzupełniając tego obrazu o stosunki pomiędzy Polakami. *Bracia Aszkenazy* byli traktowani jako polemika z *Ziemią obiecana*, przylgnęła też do nich nazwa „żydowska wersja *Ziemi obiecanej*” (s. 97). Obie powieści łączy jednak więcej niż niechęć do bohaterów spoza własnego kręgu: odejście od tradycji i jego skutki dla społeczności oraz obraz wielokulturowego miasta, w którym ścierają się interesy poszczególnych grup. Takie ujęcie uwydatnia brak równowagi pomiędzy obiema literaturami: żydowska czerpała z polskiej, lecz polska pozostawała zupełnie obojętna na rozwój żydowskiej.

Po Zagładzie jednym z kluczowych gatunków literatury jidysz stały się książki pamięci, publikowane od momentu zakończenia wojny aż po lata siedemdziesiąte. Książki te odzwierciedlają pewien schemat kompozycyjny: rozpoczynają się od zarysu historii miasteczka, by skupić się później bardziej szczegółowo na sprawach religijnych, gospodarczych, kulturowych itp. Nie mniej istotny jest żałobny charakter książki, wspomina się w niej o ofiarach oraz zamieszcza relacje ocalałych. W księgach nie brakuje utworów literackich zarówno amatorskich, jak i wyższego lotu. W większości utrzymane są w tonie elegijnym, podkreśla się również

znaczenie społeczności dla świata. Przypominane są ważne postaci, czasami znane jedynie miejscowym, a opisy i opowiadane historie nie ustępują barwnością literaturze jidysz.

W ostatnich latach zaczęto publikować książki kontynuujące tradycję książek pamięci – tworzone najczęściej przez pisarzy z drugiego pokolenia i odpowiadające na potrzebę odnalezienia własnych korzeni. Do tej grupy autorka zalicza książki Theo Richmonda o Koninie, Jaffy Eliach o Ejszyszkach i Evy Hoffman o Brańsku. Podobne książki ukazują się również z wielkim opóźnieniem w Polsce.

Odrębny rozdział omawia literaturę polsko-żydowską przed i po drugiej wojnie światowej. Dążenie do asymilacji sprawiało, że autorzy ci nie podejmowali wątków żydowskich, aspirując do głównego nurtu kultury polskiej. Identyfikowali się jako Polacy lub polscy pisarze, za co byli krytykowani zarówno przez Żydów, jak o i Polaków. Jak pisał Artur Sandauer, pisarze ci mogli albo całkowicie wyprzeć się własnych korzeni lub nieustannie o nich przypominać. W pierwszym wypadku ryzykowali utratę autentyczności, a w drugim – samonienawisć i autodemonicację (s. 123). Adamczyk-Garbowska stwierdza jednak, że w okresie międzywojennym pojawili się pisarze, którzy pisząc po polsku podejmowali tematykę żydowską, kierując swoją twórczość do środowiska zasymilowanych Żydów. Wojna sprawiła, że temat Zagłady zdominował literaturę polsko-żydowską. Niektórzy pisarze zwrócili się ku tej tematyce, a inni zaczęli pisać w reakcji na tragedię. Do pierwszej grupy autorka zalicza Adolfa Rudnickiego, do drugiej Juliana Strykowski. Stawia również pytanie o kryteria definicyjne literatury polsko-żydowskiej, ponieważ kryterium tożsamości deklarowanej nie zawsze jest wystarczające. Przywołuje także rozpoznania z literatury przedmiotu – Eugenia Prokop-Janiec stosowała dwa wyznaczniki: tematyczny i biograficzny, z kolei Władysław Panas pisał o roli myślnika oddzielającego dwa człony nazwy – świadczącego o zbieżności, ale też o radykalnym oddzieleniu. Adamczyk-Garbowska natomiast oddaje głos pisarzom, cytując ich wypowiedzi dotyczące własnej tożsamości i jej wpływu na twórczość.

Autorka dwukrotnie stosuje kategorię pokolenia, mówiąc o autorach piszących o Zagładzie długo po zakończeniu wojny – są to „dzieci Holocaustu” oraz drugie pokolenie. Według niej miano najlepszej polskiej powieści o Zagładzie przysługuje utworowi Bogdana Wojdowskiego *Chleb rzucony umarłym*, w którym historia getta opowiedziana jest z perspektywy małego dziecka. Cechą charakterystyczną powieści jest wycofanie komentarza autorskiego, brak heroizacji getta i ukazanie pełni jego brzydoty. Do pokolenia dzieci zaliczony zostaje również Henryk Grynberg. Analiza pisarstwa autora *Żydowskiej wojny* nie ogranicza się do szeroko znanych utworów prozatorskich, uzupełnia ją omówienie projektu zrealizowanego wspólnie z Pawłem Łozińskim – filmu dokumentalnego *Miejsce urodzenia* (pisarz wydał suplement do filmu – książkę *Dziedzictwo*, w której znajdują się zapisy rozmów przeprowadzonych na potrzeby filmu – również tych, które nie zmieściły się w ostatecznej wersji).

Hanna Krall zmieniła swoje zainteresowania twórcze po przeprowadzeniu wywiadu z Markiem Edelmanem. Struktura wywiadu zrywa z tradycyjnymi for-

^{2/} W. Panas *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Dabur, Lublin 1996.

mami, co było powodem krytyki angielskiego wydania *Zdażyć przez Panem Bogiem*, napisanej przez Lucy Dawidowicz, która zarzuca Krall bezkrytyczne powielanie wzorów estetycznych „New Journalism”. Podobne niezrozumienie spotkało powieść Wojdowskiego, przetłumaczoną na angielski w 1997 i prawie zupełnie niezauważoną.

Pokolenie żydowskich pisarzy urodzonych po wojnie reprezentowane jest przez dzieci ocalałych: Evę Hoffman, Kanadyjki Irenę Karafilly i Sarah Swartz oraz mieszkającego w Wielkiej Brytanii Clive’a Sinclaira. Komentując utwory pierwszych trzech autorek, Adamczyk-Garbowska podkreśla rolę podróży jako sposobu odkrywania i potwierdzania tożsamości. „Pielgrzymki” do miejsc znanych z opowieści rodziców są formą ożywiania pamięci. Sinclair z kolei pisze o szoku kulturowym związanym z podróżą do Izraela.

W rozdziale o Zagładzie zderzono ze sobą głosy pisarzy o znacząco rozbieżnych życiorysach i poglądach na literaturę: Aharona Appelfelda i Davida Grossmana. Appelfeld, który urodził się w Czernowicach w 1932, zafascynowany jest przede wszystkim twórczością wielkich modernistów Thomasa Manna i Franza Kafki. Wpływ tego ostatniego widać szczególnie dobitnie w powieści *Badenheim 1939*. Grossman należy do trzeciego pokolenia pisarzy izraelskich, którzy dojrzeli już po wojnie. Jom Kipur w 1973. Jest on autorem eksperymentalnej powieści *’Ajen ‘erech: ahawa (Zobacz pod hasłem miłość)* obrazującej życie drugiego pokolenia ocalałych. Utwór podzielony został na cztery odrębne części wyróżnione stylistycznie przez odwołanie do stylów historycznych m.in. pisarstwa Brunona Schulza czy Haskali, czyli żydowskiego Oświecenia. Autorka zauważa autobiograficzne tło powieści, podkreślając, że Grossman jest synem ocalałych, którzy do Izraela przyjechali z Polski.

Rozdział *Dziwne losy „Dziennika” Anny Frank* stanowi studium z historii recepcji utworu w Polsce. Sytuacja polityczna sprawiła, że *Dziennik* mógł dotrzeć do szerszego grona czytelników dopiero po 1989 roku. Pierwsze tłumaczenie ukazało się w 1957 roku w minimalnym nakładzie, a książka była omawiana w recenzjach prasowych. Autorka dotarła do egzotycznej recenzji w katolickim periodyku „Homo Dei”, udowadniając, że bohaterkę książki postrzegano przez pryzmat chrześcijańskiego systemu wartości, nie rozumiejąc sytuacji, w jakiej się znalazła. Adamczyk-Garbowska odnotowuje również omówienia użyte, aby nie padło określenie „Żyd” czy „Żydówka”. Mimo to wiele recenzji dostrzegało wartość *Dziennika* oraz dojrzałość i inteligencję autorki. W latach sześćdziesiątych recenzowano przedstawienia oparte na tekście, a następnie na prawie dwadzieścia lat zapomniano o Annie Frank³. Autorka podkreśla, że historia recepcji odzwierciedla historię pamięci

ci o Zagładzie w Polsce – po początkowym zainteresowaniu długą ciszą i powrót tematu w latach dziewięćdziesiątych.

Podsumowaniem książki są dwa rozdziały poświęcone sytuacji współcześnie tworzonej literatury polsko-żydowskiej oraz złożonej tożsamości. Literatura polsko-żydowska po latach nieobecności powróciła do obiegu kultury, a smutne konstatacje o jej końcu wypowiedziane w latach siedemdziesiątych okazały się przedwczesne. Autorka pisze o fenomenie *marranos*, wskazując na twórczość Michała Głowińskiego jako najszerzej znany przykład. Wznowiono także utwory publikowane tuż po wojnie m.in. wspomnienia Władysława Szpilmana. Pojawili się też autorzy debiutujący w wieku dojrzałym: Wilhelm Dichter czy Roma Ligocka. Literatura ta doczekała się szerszego uznania, czego dowodem jest nagroda Nike przyznana Joannie Olczak-Ronikier. Adamczyk-Garbowska pisze również o autorach, którzy urodzili się po wojnie i mieszkają na emigracji: Violi Wejn i Elim Barburze w Izraelu, Romanie Grenie we Francji, Ewie Kuryluk i Annie Frajlich w USA. Rozwój tej literatury będzie zależał od warunków społeczno-politycznych, a także od nastawienia samych piszących i ich stosunku do żydowskiego dziedzictwa.

W rozdziale *Złożona tożsamość* w skróty sposób przedstawiona jest sytuacja tej literatury na świecie. Sylwetki autorów wzbogacone są o krótkie charakterystyki kulturowego kontekstu twórczości w danym kraju. Sytuacja literatury żydowskiej, znajdującej się w zawieszeniu, zbliża się do uniwersalnej sytuacji literatury wykończenia, niejednorodnej i zrywającej z jednoznacznością identyfikacją narodową.

Zaletą książki jest pokazanie związków literatury żydowskiej z literaturami narodowymi, w kontekście których powstawała. Prezentacja kulturowego, historycznego i społecznego tła tej twórczości wynika z edukacyjnego celu powstania książki (opartej na cyklu wykładów wygłoszonych na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, ponadto do książki dodano dwa kanony literatury żydowskiej: zapożyczony od Ruth Wisse i skromny, od autorski), nie stało się to jednak kosztem uproszczenia interpretacji utworów. Nie mniej istotna wydaje się uwaga poświęcona recepcji polskiej literatury poświęconej tematyce żydowskiej czy Zagładzie za granicą. Można dostrzec różnice wrażliwości polskich i zagranicznych czytelników oraz krytyki, a także spróbować odpowiedzieć na pytanie, dlaczego polska literatura żydowska jest słabo znana na świecie.

Tomasz ŁYSAK

3/ Dowodem na to może być anegdota opowiedziana przez autorkę w tekście *Córka generała Franco* (w: *Dlaczego należy uczyć o Holokauście?*, red. J. Ambrosewicz-Jacobs, L. Hońdo, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Europeistyki, Kraków 2005, s. 66-70): w ankiecie skierowanej do studentów padło pytanie o Annę Frank – jeden z wypełniających napisał, że była córką generała Franco.

Proza polska po rosyjsku

Polonistyczne prace powstające za granicą budzą – ze zrozumiałych względów – duże zainteresowanie. Pojawia się pytanie, jak nasza literatura sytuuje się w kontekście innych, jak wypada na ich tle i w jaki sposób zostanie to przez autora nasświetlone. Można też liczyć na nowe, świeże odczytanie korpusu tekstów, częstokroć wolne od trybutu składanego „stanowi badań”. Nie mam tu na myśli naukowej dowolności czy braku rzetelności, a raczej swobodę badacza, który z ogromnego morza opracowań wybiera te pokazujące wszystko w czytelnym wyostreniu i syntezie. Inaczej się przecież pracuje nad publikacją przeznaczoną dla odbiorcy „naturalnego” (to określenie stosuję odwołując się do koncepcji „języka naturalnego”), inaczej – gdy zamyśla się pokazać jakiś fragment literatury odbiorcy zewnętrznemu, gdy przedstawia mu się literaturę obcą. Przy omawianiu pracy Wiktorii Tichomirowej¹ postaram się nie stracić owej szczególnej perspektywy – ukazywania polskiej literatury najnowszej jako obcej.

W krótkim streszczeniu czytamy, że w książce porusza się kwestię nowych ujęć tematyki wojennej w literaturze po roku 1989, podkreślając przełomowe znaczenie tej daty dla kontekstu kulturowego i społecznego. W centrum zainteresowania autorki znajdują się więc pytania o miejsce polskiej prozy o wojnie wśród literatur europejskich, sposoby łączenia się trzech obiegów – oficjalnego, podziemnego i emigracyjnego, pojawianie nowych ujęć ważkich tematów – Holokaustu, Kresów

Wschodnich, GUŁAG-ów, Niemców w Polsce po wojnie, zmodernizowanie dydaktyki szkoły średniej i wyższej.

Praca dzieli się na osiem rozdziałów, których tytuły – opisowe, a nie metaforyczne, na tle polskich prac badawczych uderzają oszczędnością ekspresji – rzetelnie oddają zawartość poszczególnych części: 1) *Nowe podejście do literatury*; 2) *Problemy polskiej kultury przełomu XX i XXI wieku*; 3) *Procesy integracyjne w literaturze narodowej*; 4) *Młoda proza lat 90.*; 5) *Tematy i problemy prozy o wojnie* (rozdział najobszerniejszy); 6) *Koncepcje wykładania literatury współczesnej*; 7) *Przegląd programów nauczania*; 8) *Znaczenie polskiej książki o wojnie w kraju i za granicą*.

Część *Nowe podejście do literatury* poświęcona jest kwestiom zmian, które zaszły w rosyjskiej nauce po rozpadzie Związku Radzieckiego i całego socjalistycznego obozu oraz analogicznych zmian w humanistyce polskiej. Autorka odnosi przeobrażenia społeczne i kulturowe do przeobrażeń w slawistyce. Nowy stosunek do slawistyki wynika z „przewrotu metodologicznego”, upadku jedynie słusznych teorii marksistowskich, co dało szansę na rozszerzenie badań naukowych, odkrycie obszarów dotąd przemilczanych, bo zakazanych. Do nich zaliczyć można tematykę emigracyjną, samizdatową, postrzeganie dzieła literackiego w jego społecznym kontekście, a także – jak się okaże – tematykę II wojny światowej. Tichomirowa spóźnioną falę zainteresowania polską prozą wojenną (w 50 lat po wybuchu wojny) łączy z upadkiem reżimu.

W latach 90. rosyjscy badacze zaczęli przedstawiać literaturę polską bez kontekstu politycznego, bez zależności od ideologicznego kierunku. „Odkryli” wiele nieznanych im tekstów (część z nich miała swoje pierwsze oficjalne tłumaczenie i druk). Odsłoniли też (niejako „przy okazji”) zapiekłe antagonizmy polsko-rosyjskie, wzajemne niezrozumienie, niechęć, stereotypizację wizerunku.

Główne zmiany w literaturoznawstwie polskim to – zdaniem autorki (a referuje ona dokładnie poglądy wielu naukowców, by wymienić często przywoływanego Ryszarda Nycza, Przemysława Czaplińskiego czy autorów IBL-owskiej serii *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*) – zwrócenie się ku zagadnieniom funkcjonowania literatury jako części szerszej formacji kulturowej, odejście od ujęć syntetycznych, systemowych, ku rozpoznaniu szczegółu i fragmentu, formalna sylwiczność. Jeśli zaś chodzi o tematykę wojenną, owo nowe ujęcie charakteryzuje się zwróceniem w stronę psychologii – najważniejszym zadaniem monografii naukowych staje się zrozumienie i wnikliwe opisanie przedstawionej w utworach psychicznej sytuacji jednostki dotkniętej wojną.

W części *Problemy kultury polskiej przełomu XX i XXI wieku* autorka udowadnia, że podjęcie nowych, ważnych egzystencjalnie tematów nie oddziaływało szczególnie na polską kulturę. Tichomirowa wiąże to – za polskimi ustaleniami – z kwestią utraty przez literaturę politycznej roli i pomniejszenia się siły oddziaływania polskiej kultury literackiej. Badaczka dostrzega także i dobre strony nowej sytuacji społecznej: zniesienie cenzury, wyrównanie szans młodych i starych pisarzy (za którymi nie idzie już poparcie ZLP), bliższy dialog z czytelnikiem. Ważnym czynnikiem zmiany jest też decentralizacja zarządzania kulturą, co pociąga za

^{1/} W. Jakowliwna Tichomirowa *Polskaja proza o Wtoroj mirowoj wojnie w socjokulturnom kontieksie. 1989-2000*, Rosyjska Akademia Nauk, Instytut Słowianoznawstwa, Fakultet Języków Obcych MGU im. M.W. Łomonosowa, Moskwa 2004.

sobą m.in. powstanie całej rzeszy czasopism literackich i kulturalno-literackich (w połowie lat 90. było ich 200, z czego 40 – o charakterze tylko literackim), powstanie wielu nowych wydawnictw (w 1996 było ich aż 600), zwiększenie się udziału w rynku literatury przekładowej (głównie z języka angielskiego). Wszystkie te zmiany autorka ujmuje w tabelach, operując konkretnymi danymi liczbowymi. Rejestruje (ze smutkiem) spadek zainteresowania literaturą rosyjską i zmianę gustów odbiorczych – zwrot w stronę literatury popularnej, malejące zainteresowanie książką na rzecz rozrywki ofiarowywanej przez środki masowego przekazu. Badaczka sygnalizuje też przekształcenia w obrębie języka polskiego i wpływ tego zjawiska na ogólny kształt kultury narodowej. Kwestie te są znane i wartość ich przywoływania leży nie w odkrywczości, lecz w uporządkowaniu problemów.

Rozdział *Procesy integracyjne w literaturze narodowej* poświęca Tichomirowa kwestiom przenikania się i jednoczenia różnych obiegów polskiej literatury współczesnej. Łączenie się obiegu oficjalnego, emigracyjnego i podziemnego – funkcjonujących oddzielnie przez prawie 50 lat – zaczęło się na początku lat 90. i nastąpiło stosunkowo szybko. Zmieniło to na korzyść dostępność i społeczne funkcjonowanie licznych książek o tematyce wojennej, które były dotąd wykluczone ze szkolnych i uniwersyteckich programów. A należy pamiętać – autorka to podkreśla – że odbiorcami literatury niezależnej była jedynie część społeczeństwa – w końcu lat 70. około 100-300 tysięcy osób. Większość czytelników „skazana” była na obieg oficjalny. „Nowa” tematyka wojenna: Katyń, łagry, zawłaszczenie polskich ziem wschodnich przez ZSRR pojawiała się często w literaturze podziemnej i emigracyjnej i po roku 1989 została szerszej publiczności „przywrócona”; wydano po raz pierwszy w pełnym brzmieniu prace takie, jak: *Bitwa pod Monte Cassino* Melchiora Wańkowicza, *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego. Wznowiono teksty, które wcześniej z powodu niskich nakładów i małego nagłośnienia przeszły bez echa: Stanisława Podlewskiego *Przemarsz przez piekło*, Stanisława Jankowskiego *Z fałszywym ausweitem w prawdziwej Warszawie. Wspomnienia. 1939-1946*, Bronisława Trońskiego, *Tędy przeszła śmierć. Zapiski z Powstania Warszawskiego*. Okazuje się, że zarówno „nowe”, jak i „stare” wojenne tematy cieszą się wśród czytelników polskich niesłabnącą popularnością. Wiktoria Tichomirowa przywołuje badania nad czytelnictwem, z których wynika, iż za popularnych autorów uważa się w Polsce Konwickiego, Herlinga-Grudzińskiego, Nałkowską i Andrzejewskiego, a więc pisarzy, u których temat wojny jest jednym z najważniejszych.

W rozdziale *Młoda proza lat 90.* autorka podkreśla, że na przełomie lat 80. i 90. dała się w Polsce zauważyć duża liczba debiutów, co rosyjską polonistkę prowadzi do wniosku o sprzyjającej u nas atmosferze dla twórczości literackiej. Wyliczając podstawowe tendencje w polskiej prozie najnowszej, Tichomirowa pisze o: wpływie poetyki postmodernizmu (sam termin stale jest dyskutowany), subiektywizmie poznania, grze autora ze słowem i czytelnikiem, otwartym, sylwicznym charakterze utworów literackich, modzie na tematykę inicjacyjną. Badaczka skupia się jednak tylko na tych zjawiskach, które mają znaczenie dla podjętego w książce tematu głównego, inne – zaledwie sygnalizuje. Stwierdza wysoką wartość tekstów,

które nie stronią od konkretnej historycznej materii. Należy się wyzwolić ze sztywnych ram modnej estetyki – stwierdza – po to, by nie tylko tworzyć „prozę wysokoartystyczną”, ale – po prostu – dobre, „zgodne z duchem czasu” książki. Za przykłady „dobrej” prozy lat 90. uznaje powieści i opowiadania Pawła Huelle’go, Piotra Szewca oraz Stefana Chwina. Wyróżnikiem ich twórczości jest dla niej swoista poetyka, klasyczna fabuła, zwrócenie się ku żywej w Polsce tradycji „małych ojczyzn”, pamięć oraz przeciwstawienie bytu indywidualnego historii. Podstawowym pytaniem tej „literatury korzeni” jest: kim byłby współczesny człowiek bez przeszłości? W kontekście problematyki wojennej brzmi ono szczególnie wiarygodnie.

Najobszerniejszy rozdział książki – *Tematy i problemy prozy o wojnie* – dla przejrzystości wywodów podzielony na podrozdziały (*Literatura obozowa, Holocaust, Kresy Wschodnie, Niemcy w Polsce po wojnie*), stawia z całą jasnością centralny dla pracy problem. Autorkę zajmuje najgłębiej – w kontekście II wojny światowej – kwestia polsko-rosyjska; a więc: historia, polityka, wpływy kulturowe, antagonizmy, stereotypy, wreszcie – współczesność. I temu zagadnieniu podporządkowana jest merytorycznie najcenniejsza część książki.

Po roku 1989 ogromne zainteresowanie czytelników polskich wzbudzała odkłamaną historią, tematy dotąd nieznane bądź przemilczane, „białe plamy” w stosunkach polsko-radzieckich (wojna 1920 roku, agresja na Polskę w 1939 roku, sprawa AK, Katyń, Powstanie Warszawskie). Na początku lat 90. ukazało się wiele prac naukowych i literackich na ten temat; prac nowych lub wydanych po raz pierwszy oficjalnie, w wiele lat po pierwodruku. Tichomirowa dokonuje przeglądu tych publikacji, rejestrując szczególną popularność pełnej wersji paradokumentu *Monte Cassino* Melchiora Wańkowicza oraz esejów politycznych *Zdobycie władzy* Czesława Miłosza.

Szczególnie interesujące wydają się przemyślenia badaczki na temat polskiej literatury łagrowej i cenne porównania z jej rosyjskim „odpowiednikiem” – prozą Sołżenicyna, Szalamowa. W PRL poruszanie kwestii deportacji Polaków w głąb ZSRR było absolutnie zakazane i z rzadka tylko mogła pojawiać się jakaś wzmianka, przykładem *Ptasi gościniec* Haliny Auderskiej czy *Wielbłąd na stepie* Jerzego Krzysztonia. Najwybitniejsze utwory związane z tą kwestią publikowane były na emigracji i stąd mało znane szerszej publiczności. Polskie relacje o GUŁAG-ach są, zdaniem Tichomirowej, równie wybitne pod względem artystycznym, co rosyjskie, przynoszą jednak odmienny punkt widzenia – perspektywę obcokrajowca. Owa inna, zachodnia tradycja kulturowa i dojmujące poczucie obcości, poszerza perspektywę opisu rzeczywistości obozowej i daje szansę lepszemu jej poznania. Rosyjscy badacze dopiero zaczynają analizę polskiej literatury łagrowej. Pionierską na tym polu jest praca *Historia literatury Europy Wschodniej po II wojnie światowej* Wiktora Choriewa. Co charakteryzuje polskie opowieści o radzieckich obozach? Wykorzystanie tradycji relacji ze zsyłek na Sybir, tematyka typowo polska – losy żołnierzy Armii Krajowej, Katyń, wypracowanie poglądu o ZSRR jako „spadkobiercy” Rosji carskiej, liczne nawiązania do rosyjskiej wielkiej prozy wieku XIX –

Dostojewskiego, Tolstoja, Czechowa, chrześcijański wymiar opowieści. Tichomirowa, co bardzo ważne, uważa, iż literatura ta nie miała wzbudzać nienawiści do Rosjan! Przeważał w niej ton wspólnotowy, współczucie dla innego, zniewolonego narodu słowiańskiego. Polska literatura łagrowa broniła tożsamości narodowej, pytała raczej o sfery bliskości i oddalenia obu kultur. Najbardziej znanym w Europie polskim tekstem o rosyjskich obozach zagłady jest *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Stanowi on także jedyny znany szerzej utwór tej grupy w Rosji. Tichomirowa postuluje przetłumaczenie na rosyjski i rozpowszechnienie innych dzieł.

Z tematyki obozowej wyodrębnia badaczka sprawę Katynia. Przywołuje fundamentalne dzieła Józefa Czapskiego – *Wspomnienia starobielskie* i *Na niehumanitarnej ziemi*. Opisuje też popularność powieści *Zasypie wszystko, zarwieje...* Włodzimierza Odojewskiego, gdzie temat katyński pojawia się po raz pierwszy w formie głęboko przetworzonej artystycznie. Analizuje też swoistą kontynuację problematyki w kolejnej pracy tego autora – *Milczący. Niepokonani. Opowieść katyńska* (2003). Wyrażenie brakuje tu jednak choćby informacji o stanowisku rosyjskiego literaturoznawstwa wobec tego Sprawy Katyńskiej. A może na to jest jeszcze za wcześnie?

W podrozdziale *Wojna i losy narodów* autorka zatrzymuje się nad kwestią relacji między narodem polskim a trzema innymi: żydowskim, ukraińskim i niemieckim. Z tego bardzo szerokiego zagadnienia wylawia spojrzenia nowe, które pojawiły się oficjalnie w literaturze polskiej dopiero po roku 1989: współwina za Holocaust, antymit Kresów i wysiedlenie. Przy czym za najistotniejsze odniesienie uzna Tichomirowa stosunek Polaków do Żydów i Zagłady, podkreślając istotność tego doświadczenia dla rozpadu starych i tworzenia się nowych estetyk.

W pisaniu o tragedii narodu żydowskiego wyróżnia badaczka dwa sposoby ujmowania problematyki: 1) martyrologiczny opis samej Zagłady, przeważający w starszych utworach (do lat 70.), 2) „przetworzony”, gdzie pyta się o następstwa, pamięć pokoleń i wpływ na przeobrażenie polskiego społeczeństwa. Najwybitniejszymi reprezentantami pierwszego ujęcia są Hanna Krall i Henryk Grynberg, którzy temat znacząco rozszerzyli i uniwersalizowali, pokazując obcość Żydów w społeczeństwie polskim i Zagładę jako okrutne zwieńczenie wzajemnej niechęci. Ów polski antysemityzm, szeroko współcześnie dyskutowany i nadal budzący kontrowersje, był w okresie PRL poddany głębokiej cenzurze. Tylko nieliczni intelektualiści pisali o „kwestii żydowskiej”, a wypadki marcowe i ich skutki były jednym z najważniejszych tematów prasy drugoobiegowej.

Po roku 1989 obserwuje się ogromne zainteresowanie badaczy literatury i historyków Holocaustem, a najważniejszym zagadnieniem wydaje się kwestia współwiny i odpowiedzialności. Ze zrozumiałych względów budzi to w Polsce sprzeciw. Jako przykład podaje Tichomirowa dyskusję nad książką Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (pytanie o mit narodowy: przepiękni ułani czy brutalni mordercy?). Pojawienie się u schyłku wieku XX nowych ujęć literackich Holocaustu, paradoksalnie, okazuje się więc bardzo na czasie. Ujmowanie problemu w kontekście szeroko rozumianej współczesności owocuje nowymi, głębokimi spojrzeniami i na wojnę, i na polską kondycję. Michał Głowiński

inicjuje pracą *Czarne sezony* (1998) trudny temat „dzieci Holocaustu”, które za ocalenie płać cenę najwyższą. W prozie autorów młodych, dla których wojna nie może być doświadczeniem biograficznym, temat Zagłady staje się zaś wyborem swoistej autobiografii mitycznej. Owocuje to wieloma doskonałymi tekstami: *Umschlagplatz* Jarosława Marka Rymkiewicza, *Weiser Dawidek* Pawła Huelle, *Zagłada* Piotra Szewca, *Twórki* Marka Bieńczyka, *Biały Kamień* i *Kochany Franz* Anny Boleckiej, *Esther* Stefana Chwina. Kultura żydowska jest w tych ujęciach istotną częścią kultury polskiej. Bezpowrotne zatracenie olbrzymiej części tradycji i kultury żydowskiej zubaża kulturę polską bardzo poważnie.

W obszernych rozważaniach poświęconych problematyce polskiej prozy o II wojnie światowej sporo uwagi poświęca badaczka nowym ujęciom tematu Kresów Wschodnich i Zachodnich. Powołując się na pracę Jacka Kolbuszewskiego *Kresy*, przywołuje mitologię wschodnich rubieży Rzeczypospolitej i zastanawia nad współczesnymi ich wcieleniami. W PRL temat zakazany, „rozkwitał” na emigracji. Wspomnieniowa i beletrystyka pisane były przez takie indywidualności, jak Czesław Miłosz czy Józef Wittlin, by wymienić najwybitniejszych. Przeniknięcie tej kategorii do polskiej humanistyki nastąpiło w latach 80., a ogromne zainteresowanie rzesz czytelników datuje się od czasu wydania powieści Odojewskiego *Zasypie wszystko, zarwieje...* W najnowszej (i nieco starszej) prozie polskiej dostrzega Tichomirowa dwie tendencje myślenia o Kresach: mityzację – Konwicki (Wileńszczyzna), Zagajewski (Lwów), Kuśniewicz (wschodnia Galicja) oraz antymityzację – Buczkowski i Mackiewicz. To, co łączy myślenie o polskich pograniczach wschodnich i zachodnich to kwestia pozostawionego tam dziedzictwa i odpowiedzialności. Temat niemiecki, ujmowany nie pod kątem rozliczenia z faszyzmem, jest w literaturze polskiej bardzo świeży. Pisanie o „polskich Niemcach”, wysiedleniu, niemieckości Prus Wschodnich, Pomorza czy Śląska stało się możliwe dopiero po przełomie roku 1989. Dla pisarzy okazał się to temat ciekawy, czego dowodem są i książki Pawła Huelle, i Stefana Chwina (wybitny *Hanemann*, dodajmy też *Castorpa*, o którym rosyjska badaczka nie pisze z racji ram czasowych wywodu), a także *E.E.* Olgi Tokarczuk i pierwsza powieść o niemieckości Szczecina – *Eine kleine* Artura Liskowackiego.

W rozdziale *Koncepcje wykładania literatury współczesnej* autorka wykazuje, że latach 90. powstało w Polsce wiele nowatorskich opracowań literatury, które – na równi z beletrystyką – współtworzą obraz tej dziedziny. Nowe podręczniki i wybory tekstów uwzględniają zmiany w podejściu do literatury i są bardziej nastawione na dialog z czytelnikiem. Tichomirowa wymienia liczne prace badawcze, analizując je pod kątem ukazywania prozy o tematyce wojennej. Dochodzi do wniosku, że bez względu na adresata (a przecież przy podręcznikach jest on bardzo konkretnie określony) prozie tej zawsze przypisuje się miejsce specjalne. Ważność tematu wiąże się nie tyle z wartościami estetycznymi utworów (choć są one niepodważalne), ile ze świadomością Polaków wychowawczej roli tego typu tekstów. Kolejne pytania, które pojawiają się w recenzowanej pracy dotyczą kwestii jednolitości przedstawianego obrazu wojny; czy proza PRL-owska, emigracyjna, w węż-

szym zakresie – drugoobiegowa, mówi to samo? Jak przedstawiać uczniom te zagadnienia: podkreślać integrację obiegu czy raczej opisywać ich autonomię? Z badań nad konkretnymi podręcznikami wyłania się obraz pokazywania literatury krajowej jako „głównej”, a emigracyjnej jako „dopełniającej”. Z rzadka pojawia się głos postulujący rekonstrukcję dialogu między Polską a emigracją (Balcerzan). Badaczka uznaje natomiast za szczególnie korzystne dla przedstawiania prozy o wojnie próby pokazywania różnych obiegu literackich jako swoistej jedności. Daje to pełny obraz literatury obozowej (lagry i łagry), literatury Holocaustu, całościowe pokazywanie sprawy AK, Powstania Warszawskiego, Kresów. Umożliwia też zaprezentowanie nawiązań literackich między tekstami powstałymi „tu” i „tam”, pokazuje rolę dokumentu i „grę” gatunków. Próby scalania powojennej literatury polskiej przynoszą wiele korzyści, także i tę, że obnażają słabości poszczególnych obiegu: z jednej strony uleganie presji cenzury, z drugiej zaś – wpadanie w ton zajadłej publicystyki.

W rozdziale *Przegląd programów* nauczania Tichomirowa podkreśla, że głębokie zmiany polityczne roku 1989, jeśli chodzi o naukę, w pierwszym rzędzie wpłynęły na humanistykę. Znalazło to odbicie we wczesnej reformie programów nauczania języka polskiego szkoły średniej i wyższej. Wyrzucono „balast” utworów ferujących wyroki historycznie nieprawdziwe, a w owe miejsca wprowadzono utwory cenne. Tichomirowa dokonuje tu przeglądu kilku programów (dla szkoły średniej zatwierdzonych jest 20) i sprawdza zagadnienie dla niej najistotniejsze: jakie teksty poświęcone wojnie usunięto, jakie wprowadzono i jak zmienił się obraz całości. Jednocześnie stwierdza, że nauka polska i rosyjska za małą wagę przykładają do badania programów nauczania literatury, a przecież dobór materiału szkolnego pozwala badać i ideologie, i politykę, stosunek do tradycji i współczesności. Autorka szczegółowo opisuje dwa skontrastowane programy nauczania literatury dla szkoły średniej: bardzo tradycyjny i bardzo nowatorski. W pierwszym z nich w spisie lektur obowiązkowych znajdują się trzy pozycje dotyczące II wojny światowej: *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej oraz *Pożegnanie z Marią* Tadeusza Borowskiego. Na liście lektur uzupełniających z 21 pozycji 13 to teksty o wojnie, m.in. *Pokolenie* Bohdana Czeszki, *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego, *Polska jesień* Jana Józefa Szczepańskiego. Program mniej tradycyjny, opracowany przez Bożenę Chrzastowską, proponuje zmniejszenie udziału prozy o wojnie w stosunku do ogółu lektur (na 44 tylko 19 dotyczy tematyki wojny), a także skupienie się na relacjach, dokumentach i paradokumentach. Oceniając polskie programy nauczania, dochodzi Tichomirowa do wniosku, że o ile powoli odchodzą w niepamięć „perły” PRL-u, wojenna proza Andrzejewskiego, Bratnego, Brandysa czy Putramenta, o tyle sama tematyka jest stale obecna, a nawet „nadobecna”. Z czego to wynika? Dlaczego, pomimo dyskusji, nie zmniejsza się radykalnie w programach nauczania udział prozy o tematyce II wojny światowej? Badaczka zauważa: 1) silny związek polskiej tożsamości z przeszłością, 2) fakt, iż *gros* najlepszych utworów współczesnych (nawet powstałych po 1989) do lat 1939-1945 się odnosi i ich dotyczy; 3) ta literatura żyje w społecznej świadomości ma-

sowej. Na koniec rozdziału pojawia się jeszcze ciekawa refleksja, że sporządzanie spisów lektur (zwłaszcza z literatury ojczystej) zawsze wykracza poza cele pragmatyczne i jest wyrazem konkretnych poglądów nie tylko na literaturę, ale i na świat.

Opisując funkcjonowanie w świecie polskiej książki o II wojnie światowej, w rozdziale *Znaczenie polskiej książki o wojnie w kraju i za granicą* Tichomirowa na pierwszym miejscu podkreśla wpływ twórczości filmowej. Wiele tekstów o wojnie zostało sfilmowanych i uznanych za arcydzieła X Muzy. Autorka przywołuje polską szkołę filmową i jej najwybitniejsze filmy: *Pokolenie*, *Kanał*, *Popiół i diament*. Wspomina też filmy nowsze, nakręcone według prozy Pawła Huelle, Hanny Krall, projekt zekranizowania przez Agnieszkę Holland *Hanemanna* Stefana Chwina, czy wreszcie – najgłośniejszy – *Pianistę* Romana Polańskiego. Za czynnik propagujący w świecie polską prozę o wojnie uznaje też badaczka przyznanie poszczególnym utworom polskich i międzynarodowych nagród literackich. I tu wymienia sporą liczbę wyróżnionych autorów i dzieł: *W ogrodzie pamięci* Joanny Olczak-Ronikier (NIKE 2002), niemiecką nagrodę im. Andreasa Gryphiusa dla Stefana Chwina, amerykańską nagrodę Instytutu Problematyki Żydowskiej dla Hanny Krall. Mimo tych niewątpliwych sukcesów polska proza o tematyce wojennej jest poza krajem znana mało, na co, zdaniem krytyków – a także autorki recenzowanej pracy – wpływ ma niewielka liczba tłumaczeń na język angielski; Tichomirowa ubolewa także nad szczupłością przekładów na rosyjski. Badaczka dostrzega jednak sprzyjającą sytuację dla zajmowania się polską prozą współczesną, w związku z przyznaniem w ciągu ostatnich 25 lat dwa razy literackiej Nagrody Nobla dla pisarzy polskojęzycznych. Stawia więc postulat kontynuowania i poszerzenia badań.

Zadaniem niniejszej recenzji było, przede wszystkim, szczegółowe przybliżenie też Wiktorii Tichomirowej. Nie wydają się one w tej perspektywie szczególnie nowatorskie, nie takie jednak było – w moim przekonaniu – zadanie recenzowanej pracy. Książka młodej slawistki to przegląd stanu badań, sporządzony dla czytelników, dla których opisane konteksty i dzieła są znane mało lub wcale. A w przeglądzie więcej przecież referowania niż diagnoz. Dla badaczy polskich pewne opinie zdają się już wypracowane; żaden z nich chyba nawet nie zaryzykowałby podobnie sformułowanego tematu, obawiając się zarzutu ogólnikowości. Należy jednak przyznać, że niekiedy takie, zdawałoby się, oczywiste dla nas spostrzeżenia pozwalają zobaczyć naszą literaturę z zupełnie innej strony.

Najciekawszym fragmentem pracy Tichomirowej są rozważania o polskiej literaturze łagrowej i porównanie jej z tradycją rosyjską. I to jest owo „nowe”, które wydaje się warte rozwinięcia także w polskiej humanistyce. Za wyraźną wadę książki uważam natomiast zbyt rzadkie sytuowanie literatury polskiej i polskiej tradycji wobec kultury i literatury rosyjskiej, na czym przecież autorka znać się musi najlepiej. Szkoda, bo dałoby to z pewnością kolejne ciekawe tezy. Nawet jeśli badaczka stawiała sobie inne zadania, wydaje się to – z punktu widzenia czytelnika polskiego – ułomnością dysertacji. Dla nas istotne jest zagadnienie, co Rosjanie wiedzą, co sądzą o polskiej prozie dotyczącej „wspólnej” przecież wojny.

Najważniejszym pytaniem, które rodzi się po przeczytaniu *Polskiej prozy o II wojnie światowej w kontekście socjologicznym i kulturowym* jest wyłaniający się obraz polskiej literatury współczesnej. Jak wygląda z zewnątrz? Otóż zadziwiająco dobrze. Autorka obiecywała dotarcie do niewygodnych prawd o wojnie, odsłanianych teraz w nauce polskiej i rosyjskiej. Mój „apetyt” na rosyjskie stanowisko (badawcze i przetworzone literacko) w sprawie Powstania Warszawskiego, Katynia, Kresów Wschodnich pozostał w dużej mierze niezaspokojony. Zarysowany w pracy kształt naszej narodowej spuścizny jest mocno zhistoryzowany. Mimo wysiłków najmłodszego pokolenia twórców i badaczy historia powraca jako podstawowy wyróżnik polskiej literatury. I może czas przestać temu zaprzeczać?

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na szatę graficzną książki. Liczne ilustracje przybliżają rosyjskiemu odbiorcy nie zawsze łatwe do zdobycia publikacje. Są to w przeważającej mierze zdjęcia okładek pism literackich, najważniejszych prac naukowych, na które Tichomirowa się powołuje, beletrystyki, którą opisuje oraz związana tematycznie ikonografia. Tradycja dobrze wydawanych rosyjskich książek jest długa, w przaśnych czasach PRL-u to radzieckie książki, o niesprawiedliwości, były najpiękniejsze. Może warto postulować i w naszych czasach zwiększenie liczby ilustracji, zdjęć w bardzo poważnych rozprawach. Daje to i pełniejszy obraz, i przyjemność czytania.

Kamila BUDROWSKA

Jego nieliczne słowa

Brakowało dotąd całościowego spojrzenia na twórczość Ryszarda Krynickiego. Być może przeszkodę dla opisu całości widzą krytycy w tym, że dzieło poety jest immanentnie „otwarte”, skazane na fragment... Alina Świeściak w wydanej w 2004 roku nakładem Universitas książki *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego* zajmuje się właśnie poetyką fragmentu¹. Przedmiotem jej rozprawy nie są jednak poszczególne tomy i teksty ani pojedyncze motywy czy symbole, ale proces konstruujący całość. Jak pisze Świeściak, interesuje ją prześledzenie twórczej drogi Krynickiego: „drogi od językowej obfitości do ascezy”. Szlaku, o którym poeta powiada:

Przeszedłem wiele kilometrów,
zapisalem wiele stron,
zeby napisać trzy? cztery linijki,
w których roi się od słów.

(*** *Przeszedłem wiele kilometrów...* z tomu *Magnetyczny punkt*)

Przyglądając się *Przemianom poetyki...* trzeba pamiętać, że już po wydaniu tej książki ukazał się nowy tom Krynickiego, pierwszy po dziewiętnastu latach, różniący się zarówno w tonie, jak i poetyce od zbioru poprzedzającego. Dalszy ciąg drogi, która w opisie Świeściak opatrzona została czytelnym drogowskazem, każe zweryfikować sądy badaczki; wyszukać wśród nich sformułowania kluczowe z nadzieją, że pozostają aktualne.

Cytowaną powyżej poetycką autorefleksję Krynicki opublikował w roku 1985 w tomie *Wiersze, głosy*, a także w roku 1996 w wyborze *Magnetyczny punkt*. Frag-

^{1/} A. Świeściak *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Universitas, Kraków 2004.

ment ten to bezsporne świadectwo zmierzania artysty ku poetyckiemu milczeniu. Ale też przykład na niejasność, dwuznaczność terminu „milczenie” w kontekście twórczości Krynickiego. Językowa asceza wiąże się tu z przestrzenią – do przejścia lub do obejścia – której wymiar zewnętrzny nigdy nie będzie odpowiadał wewnętrznemu; której pozorne ograniczenie stanowi o rzeczywistym bogactwie. Paradoks poetyckiego dzieła – trzech, czterech linijek, w których roi się od słów – stara się Świeściak ogarnąć za pomocą diachronicznego opisu, zestawienia utworów powstałych na kolejnych etapach życia artysty. Zadanie tak postawione może budzić wątpliwość po pierwsze dlatego, że zmierza do uporządkowania przestrzeni pozostającej poza wszelkimi wymiarami za pomocą mierzalnych kategorii czwartego wymiaru. Inaczej mówiąc, ewolucja twórczości przebiegała u poety często w obrębie jednego wiersza, a nie tylko w ramach następujących po sobie, oddalonych od siebie datami publikacji tomów. Dla autorki głównym kryterium pozostaje czas publikacji. Nie jest to czas powstania utworu, nie zawsze przez poetę ujawniany, często za to umowny i niedookreślony; Ryszard Krynicki przecież wielokrotnie, także już po druku, przerabia swoje wiersze. Przykładem choćby *otwierają się stare rany miłości* (wiersz bez tytułu, z tomu *Akt urodzenia*, którego obie wersje znaleźć można w wyborze *Magnetyczny punkt*). Alina Świeściak, niestety, postanawia nie poświęcać zmienionym wersjom szczególnej uwagi (por. *Przemiany poetyki...*, s. 19, przypis 22). A wydawałoby się, że powracanie do siebie i do swoich tekstów sprzed lat to bardzo ciekawy sposób istnienia w czasie i ważna manifestacja stosunku do czasu...

Po drugie, niepokoi jednoznaczne utożsamienie milczenia w poezji z brakiem głosu, zanikiem słów. Zapewne, wieloletnie „milczenie” poety na rynku wydawniczym spowodowało zajmujących się jego twórczością, w tym Alinę Świeściak, do formułowania wniosków o postępującym wycofywaniu się artysty z aktywności pisarskiej. Ukazanie się *Kamienia, szronu* uświadamia najdobitniej, że milczenie może być nie tylko wymowne, ale i pełne słów.

Wędrówkę śladem poety rozpoczynamy razem z pierwszą częścią *Przemian poetyki...*, *W kręgu Peipera i poezji lingwistycznej*.

I, i jesteś, i jesteś ciszy pełna dojrzewając jak żyto,
żyto żrenic, żrenice żyta zasze bielmem już podbiałej krwi,
w skazie między wargami a słowem, rękopisem ciała a wnękami głosu,
między przysłówkiem warg a ciałami słów [...]

(*Odmiana żeńsko-rzeczowa z tomu Pęd pogoni*)

Przykuwa tu uwagę królewski temat twórczości Krynickiego: jak dostać się do środka świata objętego, lecz na zawsze zamkniętego, do środka świata ciszy i milczenia. Intryguje też charakterystyczna forma wiersza. Powyższy fragment został w *Przemianach poetyki...* opisany jako przykład obecności układu rozkwitającego we wczesnych wierszach poety „poszerzania przestrzeni tekstu”, nadmiaru języka, wreszcie „synekdochy rzeczywistości zawłaszczanej przez politykę”... (s. 51). Tymczasem równie zauważalna, co zorientowanie na teraźniejszość i specyficzne

bogactwo poetyckiej frazy, wydaje mi się stałość obrazów zajmujących przez lata wyobraźnię twórcy. W dobudowywaniu kolejnych zdań znać „dojrzewanie” ciszy obecnej w spojrzeniu, w niedopowiedzeniu, wreszcie – w wysłowieniu ciała czy wcieleniu słowa. Cisza okazuje się tajemnicą milczenia, istnienia i obecności. Przestrzeń ciszy zbliża się ku obszarowi modlitwy. Jak pisze Świeściak, dla autora *Pędu pogoni* układ rozkwitający Peipera jest ważny ze względu na „tożsamość momentów granicznych poematu, możliwość – nawet dosłownego – powrotu w ostatniej sekwencji do sekwencji otwierającej. [...] Krynicki widzi w tym chwycie «odwagę powtórzenia początku. Okno na nieskończoność»” (s. 33, 35). Koniec i początek spotykają się w rozkwitających wierszach poety; koniec odnajduje początek, gdy zestawień ostatnią i wczesną jego twórczość.

Oto w *Kamieniu, szronie* znajdujemy wiersze obsesyjnie powracające do dawnego, nigdy niewyczerpanego wątku „pełnej” ciszy czy też spełnionego milczenia:

„Dotknąć istoty rzeczy”.
Śniłem już kiedyś,
że dotkam istoty rzeczy.
Po omacku, od środka,

wewnątrz kamienia.

(*Dotknąć z tomu Kamień, szron*)

Niezwykle ważny dla Krynickiego obraz kamienia wywołuje szereg skojarzeń: z zamkniętością, ale też z doskonałą całością – boską figurą okręgu i kuli, a także z wotywnym milczeniem – hołdem składanym ze czcią (kamień to pomnik, ale również kamyk kładziony na grobie; do kwestii kamienia i milczenia jeszcze wróć). Ukryta, jak się wydaje, za wyborem takiego obrazowania potrzeba dotknięcia początku, odnalezienia źródła, przenika całą twórczość Ryszarda Krynickiego. Sądzę, że ta sama potrzeba pozwala powracać do swoich napisanych już wierszy i czynić je nigdy niedokończonymi, wciąż poszukującymi najwłaściwszej im, „źródłowej” formy.

Peiper jako mistrz Krynickiego jest w interpretacji Świeściak przede wszystkim nauczycielem formy, wzorem robotnika słowa. Badaczka przypomina Peiperowski „wstyd uczuć” i „uścisk z teraźniejszością”, odnajdując ich ślady we wczesnej twórczości nowofalowego poety, w wierszach o konstrukcji zbliżonej do układu rozkwitania i w tych o strukturze kolażu. Peiperowskie rozwiązania u Krynickiego wyłaniają się z tych analiz jako sposób rozrachunku z rzeczywistością. Przełomowy, jak pisze Świeściak, jest tom *Nasze życie rośnie*, w którym zaczynają pojawiać się krótkie teksty. Autorka wyjaśnia: „Ujawnienie kryzysu mowy nie jest jedynym powodem wyboru formy gnomicznej. Druga przyczyna związana jest z poddawaniem się coraz silniejszym wpływom myśli Wschodu, szczególnie buddyzmu zen” (s. 126). Odtąd, postępując wciąż zgodnie z chronologią twórczości artysty, badaczka skupia się na dwóch kręgach tematycznych, jak je nazywa, politycznym i metafizycznym, i dwóch gatunkach, aforyzmie i haiku. Zatem pomiędzy mierze-

niem się z obfitością form istnienia a walką z językiem, który kłamie, pomiędzy teraźniejszością a wiecznością, rozpina Świeściak twórczość swojego poety.

Podróż po tropach poetyki, podążanie za zmianami sposobu pisania kończy się rozdziałem *Od poetyki negatywnej do milczenia* i interpretacją cyklu *Szron*, będącego – zdaniem autorki – wyrazem podwójnej postawy „konsekwentnego mistyka albo konsekwentnego sceptyka”. Ostatni rozdział stanowi uzupełniającą analizę struktury podmiotu, przeprowadzoną w oparciu o starsze (z lat 70. i 80.) i nowsze (z lat 90.) teksty.

Wybrane przez Świeściak kryteria, porządkujące twórczość dotąd nieuporządkowaną, pozwalają na rzetelne przejście większości tekstów. Chronologia zapewnia metodyczność, a skupienie się na sprawach poetyki daje narzędzia do mówienia o każdym wierszu. Czy jednak można dzięki tym kryteriom dotknąć istoty rzeczy? Co mają na myśli krytycy, mówiąc w kontekście poezji Krynickiego o bieli, która istniała przed wszelkimi nazwami (Jacek Gutorow), o przestrzeni trwałości i *continuum sensu*^{2/}? Ostatnie zdanie książki Aliny Świeściak można chyba potraktować jako autokomentarz: „Jakkolwiek z góry wiadomo, że cel jest nieosiągalny, samo dążenie do niego należy traktować jak wartość (tak w sensie epistemologicznym, jak etycznym)”. Wiele z rozpoznań autorki *Przemian poetyki...* jest przekonujących, jednak tym, co zdaje się umykać zaproponowanemu przez nią spojrzeniu, jest poetycki obraz jako miejsce objawienia pozaczasowego porządku i działania wyobraźni symbolicznej, a nie tylko językowej. Po lekturze *Kamienia, szronu* brak ten daje o sobie znać tym mocniej. Okazuje się bowiem, że stała, a jednocześnie najbardziej twórczą siłą wierszy Krynickiego są symbole i obrazy. W najnowszym tomie powracają biel, szron, kamień, rana, podróż, napis, wreszcie ślimak i wizja nicości.

U Krynickiego historia jest okaleczona, świat – dostępny jedynie w okrucinach. Ktoś zmagający się z przeszłością, teraźniejszością, przyszłością stoi „niemy”, „z kamykiem w ustach”. Jaka jest zależność między tym, co było, a tym, co jest – zastanawia się ten ktoś wrzucony w czas. Czy możliwe jest zapisanie obecności? Nieoczywiste i problematyczne zdają się sposoby jej uwiecznienia, takie jak wyryte na ścianie słowa „Kilroy was here” w wierszu *Byłem tutaj*, w interpretacji Mariana Stali, zaproponowanej podczas krakowskiej promocji najnowszego tomu poety (opublikowanej następnie w „Dekadzie Literackiej”, nr 3-4/2005). Nie trwałe okazują się wszelkie ślady przeszłości – nawet nagrobki, stare macewy, o czym Stala pisze w tekście *Niepojęte: jest* („Tygodnik Powszechny” nr 8/2005). Kamień czy kamyk, często wywodzony z żydowskiej tradycji, staje w miejsce czegoś, co było, ale już nie jest. Ta pustka, ślad po czymś, co zostało utracone, boli. A jednocześnie przypomina o innym porządku, który „nie ma początku i końca”, który jest „początkiem i końcem” (por. wiersz *Który jesteś* z tomu *Kamień, szron*). Odpowiedzi na ten inny porządek nie da się udzielić w żadnym ludzkim języku – jedyną słyszalną reakcją może być milczenie (medytacja?). Podob-

nie niewypowiadalne jest doświadczenie grozy... O czym również autor *Szronu* pamięta.

Językowa asceza, którą Świeściak odnotowuje, byłaby więc dopiero efektem szerszego projektu ograniczenia przestrzeni słowa. W projekt ten wpisuje się też, moim zdaniem, powracanie do napisanych tekstów. Milczenie rozumiałabym tu jako symbol postawy wierności temu, co było, zasluchania w to, co jest, cierpliwości wobec przyszłości. Przestrzeń milczenia nie jest dla mnie wymierna; jej wnętrze, jak wnętrze zaczarowanego ogrodu, daleko przekracza kształt zewnętrzny. Perspektywa „ze środka” pozwala „po omacku” – za cenę wzroku, a może i głosu – „dotknąć istoty rzeczy”.

Być może to właśnie ulubione przez Krynickiego poetyckie obrazy są winne nieuniknionemu rozdarciu, jakie musi zauważyć krytyk pomiędzy własnym tekstem a wierszami, które opisuje. A tajemnica sensu, do której odsyła kamień, jest tym, co nie pozwala uznać poetyckiego projektu za zamknięty. Świeściak, powołując się (za Marią Delaperrière) na Maurice’a Blanchota, uznaje fragmentaryczność za fundament późnego dzieła Krynickiego, przeciwstawiając jej hołdującą idei Całości twórczość wczesną. Wydaje mi się, że ani poezja Krynickiego, ani myśl Blanchota nie pozwala na taką interpretację. W *Nieobecności księgi* Maurice’a Blanchot przedstawia zainspirowaną twórczością Stephane’a Mallarmégo wizję dzieła jako absolutu głosu i pisma, który wciąż się staje, ale nigdy nie jest; absolutu niepełnego i dzięki temu nie niweczącego możliwości spełnienia. Dzieło-księgę konstytuuje według Blanchota zasada fragmentaryczności, gdzie fragment rozumiany jest jako część osobna i jednocześnie niesamodzielna, „niepełna pełnia”, „cierpliwa niecierpliwość”. Tym samym poetyka fragmentu nie musi być przejawem „rezygnacji z idei scalania rzeczywistości” (s. 20). Dla Blanchota, a także chyba Krynickiego, zadaniem dzieła sztuki jest zmierzanie ku pełni niemożliwej. We wstępie do swego debiutanckiego tomu autor pisał „żyjąc w świecie pełnym pęknięć, poeta winien scalać” (Ryszard Krynicky, *Pęd pogoni, pęd ucieczki*), deklarując tym zdaniem wierność idei przegranej; świadomość konieczności trwania przy tej idei towarzyszy poecie nadal: „Jego nieliczne słowa docierają do nas w przekładach i tłumaczeniach. Pilnych, wciąż poprawianych, po tylu wojnach nie wiadomo jak wiernych” (*Pośród nich, w środku* z tomu *Kamień, szron*).

Agata KULA

^{2/} M. Stala *Współczesność i rzeczywistość*, „NaGłos” 1991 nr 4.

Interpretacje

Jerzy FRAN CZAK

Sny Marii Dunin Karola Irzykowskiego jako świadectwo nowoczesnego doświadczenia

Bractwo Wielkiego Dzwonu

Bohater *Snów Marii Dunin* opowiada swoją wizję senną. Znajduje się w proscenium teatru, przed próbą nieznanego przedstawienia. Zwabiony urodą dziewczyny, której głowa wyłania się zza kotary – a której ciało, w domyśle graniczącym z pewnością, również jest nagie – podąża za nią w głąb kulis, w labirynt ciemnych korytarzy. Głowa dziewczyny, pozbawiona reszty ciała, sunąca w ciemnościach, zatrzymuje się wreszcie, by wypowiedzieć „słowa zawierające jakąś głęboką myśl”¹. Dzięki temu śpiący uświadamia sobie, że śni – i widzi samego siebie jak gdyby z boku. Wkrótce się budzi. Rankiem śmieje się ze swoich nocnych rojeń; zdrowy rozsądek każe mu zbagatelizować senny majak. Natychmiast zagarniają go codzienne troski; próbuje przypomnieć sobie zasłyszane we śnie słowa – nadaremno. Wkrótce okaże się, że sen był zapowiedzią niezwyklej i niewiarygodnej przygody, która postawi naszego bohatera na granicy światów; rzeczywistość została – by użyć określenia Borgesa – „skażona snem” i od tej pory nic już nie będzie takie, jak się wydaje.

Otwierający nowelę Irzykowskiego opis snu jest metaforycznym streszczeniem i antycypacją całości *Snów Marii Dunin*; te z kolei stanowią swojego rodzaju partyturę *Pałuby* (jak pisze autor, „*Pałuba* jest wykonaniem programu, wypełnieniem ram mglisto zarysowujących się w *Marii Dunin*”; P, s. 466). W tym niepozornym opisie marzenia sennego skupiają się kluczowe wątki myśli Irzykowskiego i jego współczesnych: zwróćmy uwagę na teatralną sztuczność przełamaną wejściem za

Franczak *Sny Marii Dunin* Karola Irzykowskiego jako świadectwo...

kulis, na labiryntowe przestrzenie i dwuznaczny erotyzm, na motyw tajemnej mowy będącej nośnikiem ukrytych, niewysławialnych prawd, wreszcie na samoświadomość, która jest funkcją dystansu. *Sny Marii Dunin* – będące „partyturą” powieści uważanej za jedną z najoryginalniejszych, a zarazem najbardziej charakterystycznych dla początku XX wieku – uznać można zatem za kwintesencję tego, co nazywa się niekiedy horyzontem myślowym epoki. W tym niewielkim opowiadaniu zawiera się, moim zdaniem, zarówno program pewnej utopii poznawczo-estetycznej, jaka ożywiała naszą nowoczesność, jak i zakreślenie jej nieprzekraczalnych granic. Ten bagatelizowany wielokrotnie wstęp o *Pałuby*² jest jednym z pierwszych na gruncie polskim tak wyrazistych świadectw nowoczesnego doświadczenia – zmieniającego się rozumienia świata i człowieka oraz roli literatury.

Splatają się tu ze sobą dwa wątki: historia zaświatowej miłości tytułowej bohaterki i temat Bractwa Wielkiego Dzwonu, tajnej organizacji, odpowiedzialnej za kontrolowanie kontaktów między naszym światem a tym, co wykracza poza jego granice. Gdy bohater-narrator opowiadania podczas spaceru nawiązuje rozmowę z piękną nieznajomą, dochodzi do spotkania dwóch odmiennych światów: świata dziennego – uporządkowanego, zdroworozsądkowego, mieszczącego się w racjonalnych kategoriach i świata nocnego – domeny chaosu i nieświadomości. „Jestem postacią kontrastową do Marii Dunin – stwierdza protagonista – ja jestem życiem, ona śmiercią, ja dniem, ona nocą” (P, s. 23).

Niezwykła choroba Marii polega na odwróceniu porządków jawy i snu: to, co większość ludzi zwykła brać za nieistotne majaki, pierzchające pod naporem twardej rzeczywistości, dla niej jest bardziej realne niż przypadkowy kształt naszego świata. Niezwykła ciągłość i intensywność sennych widziadeł każe jej uznać wszystkie dzienne sprawy za rodzaj fantasmagorii; wszystko, co dla innych jest rzeczywiste, nabiera właściwości iluzji, która pierzcha wraz z końcem dnia. W snach Maria Dunin spotyka się z mężczyzną, który jest zarazem jej kochankiem i przewodnikiem po „światach halucynacji, obłądów i dziwów” (P, s. 12). Ich uczucie, „pełne grozy i szaleństwa”, przekracza wszelkie ograniczenia fizyczne, biologiczne i moralne; przestrzeń i czas pokonują siłą woli, przechodzą zadziwiające metamorfozy – potrafią na przykład „zamieniać swoją pleć dla zabawki” (P, s. 13). Osiągają absolutną pełnię i jedność – są „echem i szukającym głosem, spragnionym podróżnym i źródłem tryskającym nagle na pustyni” (P, s. 13). Ich miłość ma iście kosmiczne wymiary, dlatego wolna jest od fałszu mowy: „rozmawiali zaś o takich rzeczach, o jakich ludzie nawet pojęcia nie mają – Marii brakło słów na ich określenie” (P, s. 12-13).

Zakochany w Marii narrator musi rywalizować z fantasmagorycznym kochankiem; aby zdobyć jej wzajemność, próbuje przeniknąć, zrozumieć i zniszczyć ten

^{1/} K. Irzykowski *Pałuba. Sny Marii Dunin*, BN I 240, Wrocław 1981, s. 3-4. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie P.

^{2/} Najczęściej opisuje się *Sny Marii Dunin* jako utwór „pełen tajemniczości, eksponujący niemal we Freudowski sposób erotyczne wizje senne somnambuliczno-dekadentkiej bohateki tytułowej”. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska *Literatura Młodej Polski*, PWN, Warszawa 2000, s. 222.

drugi, obcy mu wymiar jej życia. Stoi on po stronie zdrowego rozsądku – w s p ó l - n e g o s e n s u (ang. *common sens*, fr. *sense commun*), a więc samonarzucającej się oczywistości i naturalności tego, co w istocie kulturowe, a także – po stronie socjolektu jako społecznie uwarunkowanej ekspresji. Maria zaś przynależy dziedzinie szaleństwa, anarchii metafory i nieprzetłumaczalnego w ł a s n e g o s e n s u, który wyraża się w niepowtarzalnym idiolekcie. „Mając zamiar wkroczyć w labirynt, gdzie Minotaur więził swoją ofiarę, musiałem przede wszystkim wziąć ze sobą nitkę przewodnią – rozsądku” (P, s. 19-20).

Rozsądek podpowiada mu, że trzeba wyjaśnić tajemnicę spirytystycznymi, somnambulicznymi i psychiatrycznymi teoriami; sny Marii są więc albo tworem egzaltowanej fantazji, albo można im przypisać pewną obiektywność – np. telepatycznej korespondencji z rzeczywiście istniejącym kochankiem. Gdy próby te spełniają na niczym, postanawia włączyć ten niepojęty fenomen w obręb kultury; publikuje serię artykułów, w których nagłaśnia p r z y p a d e k Marii Dunin, osławiając tym samym niezwykłość (w ślad za nimi idzie seria innych artykułów i odczytów), a tajemnicę zmieniając w anegdotę (historia ta staje się kanwą komedii). Sytuację odwraca nadesłany egzemplarz dziwnej książki o końcu świata – falsyfikat średniowiecznego manuskryptu, w którym apokalipsa powiązana jest z biciem Wielkiego Dzwonu. Maria – przekonana, że autor książki jest kochankiem z jej snów – odwraca się od świata żywych. Jej dzienny kochanek, a wkrótce już narzeczony, musi odgrywać miłosną farsę. „To nie tak łatwo udawać miłość, jak się zdaje; powoli zapala się serce i w komedii wkłada się, ba, musi się wkładać część kapitału szczerości” (P, s. 27). Granice światów ulegają zatarciu: protagonista nie potrafi już oddzielić odgrywanej roli od naturalności, rywalizuje przy tym z umarłym kochankiem Marii, nawiedzającym ją we śnie, nie mogąc już oprzeć się wrażeniu, „że człowiek jest zamaskowanym trupem” (P, s. 24).

Równoległy wątek wiąże się z osobą ojca Marii, panem Acheronta Movebo. To niezwykle imię i nazwisko zaczerpnął Irzykowski z *Eneidy* Wergiliusza („*flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”, ks. VIII, w. 312; „Gdy niebo mi oporne, p i e k ł o w z r u s z ę do dna”, podkr. J.F.). Warto zauważyć, że właśnie ten wers posłużył za motto w *Traumdeutung* Zygmunta Freuda (P, s. 8 – przypis). Pan Acheronta Movebo jest członkiem Bractwa Wielkiego Dzwonu, czyli poszukiwacz lub nawoływacz ideału. Za uświęcone miejsce spotkań służy im Hala Manometrów, gdzie nasłuchują dźwięku Dzwonu. W głębi ziemi bowiem znajduje się olbrzymi dzwon, którego bicie kiedyś, przed wiekami, było słyszalne; działa się wówczas cuda, a ludzi łączyły tajemne więzi. Ale dziś bicie dzwonu, będącego esencją pierwotności, burzy sztuczny, kulturowy ład naszego świata i powoduje, iż ludzie szaleją i dopuszczają się okrucieństw. Toteż rola członków Bractwa jest wyjątkowo skomplikowana; poszukują oni „takiego dzwonu, którego nie było i nie ma” (P, s. 34) – jak gdyby nie wierzyli w jego istnienie. Nie są przeto „sternikami okrętu, lecz utykaczami szpar” (P, s. 34), przez które statek mógłby pójść na dno; to odwrócenie tradycyjnej topiki wydaje się wymowne. Zatykanie szpar służy utrzymaniu statku na powierzchni; dialektyka powierzchni i głębi odgrywa tutaj kluczo-

wą rolę. Bractwo, wierząc w głębszy porządek, w p o d z i e m n y nurt życia, w p i e r w o t n ą esencję świata pod postacią tajemniczego *fluidum* – stoi zarazem na straży p o w i e r z c h n i o w e g o ładu, p r z y z i e m n y c h spraw i w t ó r n e j, s z t u c z n e j natury rzeczywistości; tym samym swoimi działaniami przeczy istocie tego, w co wierzy.

Zagadkowa rota przysięgi, którą powtórzyć musi każdy nowy członek Bractwa, niewyjawiona w tekście opowiadania, rozszyfrowana zostaje w *Wyjaśnieniu „Snów Marii Dunin”*, autorskim komentarzu, załączonym już do pierwszego książkowego wydania *Patuby* z 1903 roku. Brzmi ona tak: „1) Masz szukać Dzwonu. 2) Nie wierzyć w jego istnienie. 3) Cofać się w ostatniej chwili przed możliwością odszukania go i zatykać szpary, którymi by się mogły przedostać powiewy z tamtej strony” (P, s. 464). Poszukiwanie pierwotnej esencji, absolutnej realności ustępuje miejsca konieczności utrwalania porządku świata ludzkiego. Poszukiwanie Dzwonu przemienia się w parareligijny obrządek; noc Marii Dunin ustąpić musi blaskowi rytualnych pochodni. „Zajmują się oni szukaniem Dzwonu niby na serio – komentuje Irzykowski – ale tak bardzo w istnienie owego Dzwonu przecież nie wierzą. Mimo niewiary jednak miota nimi wciąż obawa: A nuż jest ów Dzwon?” (P, s. 464).

Dwuznaczność i paradoksalność powołania Bractwa łągodzi kultywowana samoświadomość przeradzająca się w karnawałowy śmiech, głęboka ironia, przecho-dząca w beztroską błazenadę. Oto podczas jednej z ceremonii ktoś „ciągnął za długą, gdzieś w górze zaczepioną taśmę, naśladując ruchy kogoś zawzięcie dzwoniącego, a członkowie Bractwa pokładali się ze śmiechu” (P, s. 33). Wszyscy członkowie Bractwa – „Bracia Głuchmani” – mają na sobie błazeńskie czapki z dzwoneczkami, a w oracji pana Acheronta Movebo na pierwszy plan wysuwa się „głęboka ironia tej błazeńskiej przemowy, która swoją śmiesznością uprzedzała śmieszność” (P, s. 34).

Maria Dunin, porzucona przez narzeczonego, zdradzona przez Bractwo, zostaje skazana na śmierć i wkrótce potem umiera. Wszak była ona łącznikiem między światami, co groziło zachwianiem wyrazistego rozdziału, gwarantującego trwałość naszego *Umwelt*, świata życia codziennego. Wyparcie się miłości do niedawnej kochanki związane jest z przystąpieniem do Bractwa i z odrzuceniem wszystkiego, co nie mieści się w przyjętych schematach poznawczych: „W moim umyśle zapisują się tylko te wypadki, które przystają do moich zasad, a wyrobiłem w sobie podziwienia godną zdolność odrzucania wrażeń niewygodnych” (P, s. 41). Ta podziwienia godna skłonność sprawia, iż przejście między światami zamyka się, a doświadczenie kontaktu z inną realnością zastyga ostatecznie w spetryfikowanym kształcie dziwnego rytuału, którego pielęgnowanie ma charakter cyrkowej rozrywki.

O *Snach Marii Dunin* pisano w kontekście prefreudyizmu, oniryzmu i mistycyzmu. Rzeczywiście, otaczająca bohaterów „noc pełna gwiazd, przepaści i skaczących cieni” (P, s. 32), wypełniona zmysłowymi i okrutnymi snami, przywodzi na myśl Freudowskie nieświadome (*Das Unbewusste*), zaś teoria prehistorycznego,

śpiącego w głębi ziemi Dzwonu ma odcień mistyczny. Ale, po pierwsze, opowiadanie Irzykowskiego posiada wydźwięk głęboko ironiczny (sam pomysł Wielkiego Dzwonu – jak przyznaje autor – podsunęło mu ironiczne niemieckie wyrażenie „Die Sache an die gorsse Glocke hängen”; P, s. 462) i lekko parodystyczny (opisy snów Marii Dunin uznać można za parodię młodopolskich egzaltacji). Po drugie, mgławicowość, wewnętrzna niespójność i konturowość snów Marii czy teorii Bractwa każe traktować je jako *pars pro toto* szerszego zagadnienia.

Pamiętamy, że Maria nie była w stanie opowiedzieć swoich snów, nie potrafiła streścić swoich rozmów z fantasmagorycznym kochankiem. Ironiczne i błazeńskie wypowiedzi Poszukiwaczy Ideału maskują nieadekwatność języka, czyniąc zeń przedmiot śmiechu. Ich doświadczenie sprowadza się przeto w pewnym sensie do kontaktu z niewyrażalnym. Znamienne nawiasowe zdanie narratorskiego komentarza – iż w opisanych sytuacjach „działała [...] głupia, brutalna, nadludzka siła” (P, s. 24) – przywołuje na myśl określenie Hofmannsthalowskiego lorda Chandosa, iż świat nasz przenikają siły „bardziej boskie, bardziej zwierzęce”³, a więc tajemne, trudne do nazwania, z pewnością jednak nie-ludzkie. Uczynimy tę refleksję punktem wyjścia naszych rozważań.

To znamienne przekonanie, iż istnieje inny, bardziej realny wymiar świata, czy też pewien rudymmentarny, umotywowany istotą rzeczy porządek, wiąże się ściśle z odkryciem konwencjonalności i umowności tego, co bierzemy za realność. Taką zależność uruchamia dialektyka: jeżeli realność istnieje gdzie indziej, to, co jest nam bezpośrednio dane, musi być nierzeczywiste; jeżeli istnieje język prawdy, mowa rzeczy, to system znaków, którymi się posługujemy, ma charakter czysto arbitralny i alienuje nas z naturalnego porządku świata. Nowoczesność⁴ próbuje na różne sposoby poradzić sobie z tym rozwarstwieniem doświadczenia świata, w którym przecucie jakiegokolwiek absolutnej realności nie pozwala się uzgodnić z danymi empirycznymi; zależnie od rozstawienia akcentów rozmaite szkoły filozoficzne czy kierunki artystyczne kładą nacisk bądź na aspekt umykającej, lecz osiągalnej realności (np. fenomenologia), bądź na konwencjonalność konstruowanego w akcie poznania obrazu świata (np. empiriokrytycyzm). Niemniej żadne ostateczne rozwiązanie nie wydaje się satysfakcjonujące, dlatego, jak słusznie zauważa Adorno, „znamiona rozbicia są dla moderny pieczęcią autentyczności”⁵.

Autentyczność stanowiłaby więc tutaj najwyższą wartość, a tropienie sztuczności, odkrywanie kulturowego charakteru tego, co dotąd uchodziło za naturalne, okazałoby się nadrzędnym imperatywem modernizmu. Irzykowski – nazywany

czcicielem Rzeczywistości – narzucił sobie swoisty dyktat autentyczności: „Czy wszystko to, co piszę, szczerze piszę?” – zapytuje w pamiętniku. Zaś we wspomnieniu Zdzisława Dębickiego jawi się jako „niezmordowany poszukiwacz wewnętrznej prawdy, która w końcu zawsze okazywała się nieprawdą”⁶. Jego teoria bezmienności zjawisk i stanów psychicznych oraz następczego świata zjawisk stanowiła teoretyczną podstawę walki wydanej gotowym pojęciowym schematom rzeczywistości. Jak jednak uniknąć „kontrabandy psychicznej”? Jak ujrzeć absolutną nagość w „garderobie duszy”? Jak dotrzeć do „beziemiennych atomów” zjawisk? Co odsłoni się po „zdarciu ze świata skorupy nomenklatury” i w jaki sposób podda się opisowi? I wreszcie – czy opis nie stanie się początkiem nowej nomenklatury? Skoro niemożliwe jest „niewinne spojrzenie”, oczyszczone z kulturowych za pośrednictwem, czy którekolwiek z tych pytań ma sens? Totalną w swoim maksymalizmie myśl Irzykowskiego przenika zmysł krytyczny, co czyni z niej swego rodzaju samozwrotny mechanizm.

Uwaga Brzozowskiego, poczyniona na marginesie rozważań nad *Pałubą* – iż książka ta przynosi ze sobą „rozkład wszelkich wartości bezwzględnych i wszelkich światopoglądów oraz tęsknotę za czymś wyższym, czystym”⁷ – dałaby się uogólnić i odnieść do kondycji myśli modernistycznej *in toto*. Tęsknota za czymś wyższym grozi bowiem w każdej chwili zastygnięciem w gotowy światopogląd i przez to ona również podlega dialektyce negacji i przyzwolenia. Podobnie jak członkowie Bractwa Wielkiego Dzwonu moderniści poszukują „ideału”, wątpiąc jednocześnie w jego istnienie; jedynie istotny pozostaje dla nich sam ruch myśli, poszukującej granic poznania i granic sztuki. A ponieważ każde wytyczenie takiej granicy byłoby arbitralnym usankcjonowaniem pewnej „wartości bezwzględnej”, unoszą oni granicę w sobie jako pieczęć autentyczności.

Modernizm antyliryczny

„Z pokolenia na pokolenie utrzymuje się tradycja, że w głębi ziemi, na której mieszkamy, znajduje się olbrzymi dzwon” (P, s. 36) – poucza nowego członka Bractwa Acheronta Movebo. Ten dzwon ma przemożny i niedostrzegalny wpływ na nasze zachowania, na to, kim jesteśmy; gdy rozlega się jego (niedostrzeczalne dla ucha) bicie, „hulamy, mordujemy się wzajemnie i podpalamy nasze domy, a kiedy minie chwila szału, wracamy do spokojnego życia i kochamy się jak króliki” (P, s. 36). Dzwon symbolizuje więc pewien ukryty porządek, utajoną przyczynę zmienności naszego świata; założenie jego istnienia sprawia, iż konstelacja pozornie przypadkowych detali, chaos nieprzystających do siebie elementów zdaje się być głęboko umotywowany jakimś nierozpoznanym, a domagającym się rozpoznania sys-

3/ H. von Hofmannsthal *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, wyb., przekł. i noty P. Hertz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 30.

4/ W rozumieniu obejmującym wiek XX i część wieku XIX (zależnie od koncepcji – dwie lub trzy dekady). Por. rozróżnienia między nowoczesnością a nowożytnością, w: W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 92-120.

5/ T.W. Adorno *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 44.

6/ K. Irzykowski *Dziennik*, t. 1: 1891-1897, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 77; B. Winklowska *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 115, 265.

7/ Tamże, s. 288-289.

temem. W *Snach Marii Dunin*, podczas ceremonii przyjęcia w nowicjat, to, co za dnia było niepozornym placem, otoczonym przez przypadkowo porozrzucane domy, okazuje się tajemniczą świątynią o regularnej budowie, a dopiero specjalne różowe okulary pozwalają w szukających Dzwonu robotnikach rozpoznać szacownych członków Bractwa (P, s. 33, 37).

Ta bardzo charakterystyczna postawa, polegająca na interpretowaniu zjawisk jako epifenomenów głębszego porządku, wymaga naszej uwagi. „Głębszy porządek” zostaje radykalnie usunięty ze sfery bezpośredniego doświadczenia, które tym samym nabiera charakteru nieumotywowanej przygodności. Wszystko, co miało społeczną sankcję realności, okazuje się upraszczającym i ograniczającym schematem, zamaskowanym narzędziem dominacji czy godną pogardy „*fable convenue* filistrów”⁸. To fundamentalne doświadczenie nowoczesności bywało opisywane w terminach rozpadu światooobrazu, zniszczenia kodu, czy zerwania kontraktu, a George Steiner pisze nawet o zniszczeniu porządku logocentrycznego i początku epoki *epilogue’u*, czyli „po-Słowia”, w której miejsce świata zajął autoreferencyjny i samoregulujący kosmos dyskursu⁹. Modernistyczne strategie artystyczne i filozoficzne byłyby więc odpowiedzią na doświadczenie rozpadu.

Pierwsza z możliwych odpowiedzi to próba stworzenia nowego kodu, ustanowienia nowego kontraktu między słowem a światem. To odpowiedź udzielona przez Wielką Awangardę, która dążyła do zbliżenia i utożsamienia sztuki i życia. Te „optymistyczne próby wyzwolenie”¹⁰, jak pisał o nich Robert Musil, pogłębiają jedynie sytuację kryzysu. Awangardowy bunt szybko się ustaje, a ruiny starej formy stają się wzorem nowej (wyjątek stanowi dadaizm, którego strategia zakłada celebrowanie momentu anarchicznego w nieskończoność¹¹). Druga odpowiedź czyni rozpad kodu przedmiotem swoich dociekań; utwory głównego nurtu modernistycznego opisują proces dyslokacji sfery znaczeń i świata, badają ograniczenia dyskursu, na plan pierwszy wysuwając własną sztuczność i pośredniość. Dążeniu do oczyszczenia percepcji z naleciałości kulturowych, idei czystego, niezapóźnionego widzenia (pamiętamy postulat futurystów: uwolnić oko, zburzyć Muzeum, nauczyć się naśladować Naturę) przeciwstawiają analizę historycznego uwarunkowania percepcji i odsłanianie zapośredniczeń kulturowych. Dlatego też, miast odcinać się od tradycji, traktują ją jako magazyn struktur i mitów, który

8/ H. von Hofmannsthal *Księga przyjaciół...*, s. 213.

9/ G. Steiner *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 42-66.

10/ R. Musil *Człowiek matematyczny i inne eseje*, przeł. J.S. Buras, wyb. H. Orlowski, wstęp Z. Świątłowski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 84.

11/ „Cały nurt modernistyczny – pisze Steiner – aż po czasy nam współczesne, po sztukę minimalistyczną i *happening*, po «odloty» i muzykę aleatoryczną, to tylko przypis, często bardzo przeciętny i z drugiej ręki, do ruchu Dada”. G. Steiner *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków 2000, s. 274.

należy wykorzystywać na własną rękę (w tym sensie modernizm skutecznie „strategię konserwacji, nadzorowania spuścizny”¹²). Choć nie oznacza to, rzecz jasna, że obcy im jest impuls awangardowy¹³.

Znakiem szczególnym tej formacji jest problematyzacja zagadnień epistemologicznych, poznania literackiego zaś w szczególności. Bada ona – czego *Pałuba* zdaje się być najlepszym przykładem – „nieprzywiedlnosc” języka i świata, inkongruencję między schematem pojęciowym a rzeczywistością, starając się osiągnąć prawdę metodą przybliżeń – stąd samoświadomość i autotematyczna refleksja nad warunkami własnej sensowności. „Do chaosu stawania się należy się tylko przez to, że się temu chaosowi przeciwstawia, a nie przez to, że się chaos naśladuje”¹⁴ – deklaruje Irzykowski. W deklaracji tej odnajdujemy zachowaną opozycję procesualności i stałości, chaosu świata i porządku opowieści, ale przeciwstawienie to zyskuje nowy sens: konstruowania budowli świadomej swojej arbitralności, której zadaniem jest czynienie aluzji do nieuchwytnej materii życia.

Niczym we śnie protagonisty *Snów Marii Dunin*: śniący o tajemnym przejściu za kulisz teatru i rewelacji niewysławialnej prawdy zyskuje świadomość siebie jako śniącego; opuszczenie widowni teatralnej (a zgodnie z odwieczną topiką, życie jest teatrem) i zapuszczenie się w głąb kulis (sferę niejawnych mechanizmów rządzących grą i nadających jej iluzję realności) kontrastuje ze zdystansowanym oglądem, który wszelkie głębokie znaczenia, o d k r y w a n e w tej wędrówce, ukazuje jako projekcje, s t w o r z o n e przez śniącego.

Modernizm rozumiany szeroko, jako wielki paradygmat kulturowy, definowany bywa (jak w teorii Bradbury’ego i McFarlane’a) w kategoriach odrzucenia estetyki opartej na zasadach realizmu, subiektywizmu w postrzeganiu świata oraz

12/ Tamże, s. 621.

13/ A. Eysteinnsson *Awangarda jako/ czy modernizm?*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998 s. 155-199. Ledwie naszkicowane tutaj zagadnienie próbuje na swój sposób rozstrzygnąć koncepcja „drugiej tradycji modernistycznej”, wedle której moderności centralni – świadomi, że dawny obraz świata legł w ruinie i przedstawia się jako „stos pokruszonych obrazów” (Eliot) – próbują go mimo wszystko pojąć w obrębie jakiegoś ogólnego sensu i uniwersalnego porządku, czego dowodzi totalność takich zamierzeń literackich jak *Uliśes* Joyce’a czy *Pieśni* Pounda. Drugi modernizm natomiast podważył ogólnoludzkie sankcje i uniwersalne kategorie, które pozwalałyby wpisać tę katastrofę światooobrazu w jakiś humanistyczny ład. Celebrował on podstawową nieprzywiedlnosc świata do języka, niemożliwość znalezienia ich wspólnego mianownika, konflikt tematu i sposobów jego ujęcia. Jego linia rozwojowa miałaby prowadzić z jednej strony od Nietzschego po Bataille’a i Blanchota, z drugiej – od Hölderlina po Roussela, Jarry’ego i nadrealistów. Zob. M.P. Markowski *Poezja i nowoczesność*, w: „Res Publica Nowa” 2001 nr 8. Zob. też J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004.

14/ K. Irzykowski *Słoń wśród porcelany*, w: tegoż *Wybór pism krytycznoliterackich*, opr. W. Głowała, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1875, s. 369.

kułminacji i kryzysu narastających od czasów romantyzmu radykalnych tendencji artystycznych¹⁵. Teorie redukcjonistyczne (jak te Fokkemy i Ibscha) kojarzą modernizm z określonym typem prozy (Gide, Mann, Proust, Joyce, Woolf, Musil, Huxley, Pirandello), traktującej tekst jako rzecz niedefinitywną, utrzymaną w konwencji epistemologicznej wątpliwości i operującej metajęzykowym komentarzem. Twórcy modernistyczni, widziani w tej optyce, staliby w opozycji względem awangardzistów; wychodząc z założenia, że adekwatna ekspresja jest w ogóle niemożliwa, nie widzą oni powodów, aby włączać się w lingwistyczne eksperymenty futurystów, ekspresjonistów, czy surrealistów¹⁶. Zasadnicza różnica między tymi ujęciami sprowadza się do odmiennego rozumienia istoty awangardy, ułożonej odpowiednio w samym centrum modernizmu lub poza jego głównym nurtem. Tym, co je łączy – i co pozostaje wspólnym mianownikiem awangardowego dzieła zniszczenia i modernistycznej sztuki dystansu – jest nieufność względem języka i form literackich, które niosą ze sobą spetryfikowany światopogląd; nieufność, którą Milan Kundera nazwał „antylyryczną”¹⁷. Antylyryczna bez wątpienia jest sama *Pałuba*, podczas gdy *Sny Marii Dunin* to swoista uwertura, w której liryzm podlega przewartościowaniu.

Odkrycie „smutnej prawdy kultury – prawdy przeładowanego a pustego magazynu”¹⁸, skłania bądź do prób wyzwoleniczych (spalić magazyn, uwolnić się od sztuczności), bądź do postaw krytycznych (ukazać pustkę przepełnionego magazynu, zdemaskować sztuczność). Wiara w „tamtą stronę” dyskursu ożywia próby wyrażenia niewyrażalnego, odkrycia głębszego porządku i uchwycenia tego, co rzeczywiste. Te absolutystyczne dążenia spotykają się jednak raz za razem z rozwiniętą krytyczną świadomością języka i konwencji. Opowieść próbuje osiągnąć życia, ale ilekroć to się udaje, życie okazuje się opowieścią. A to z kolei oznacza, że właściwe życie musi być gdzieś indziej – gdzieś g ł ę b i e j. W ten sposób utopia poznawcza sama się uśmierca i odradza raz za razem.

15/ M. Bradbury, J. McFarlane *The Name and Nature of Modernism*, w: *Modernism 1890-1930*, red. M. Bradbury, J. McFarlane, Penguin, Harmondsworth 1976. Zanegowanie realistycznego iluzjonizmu leży u podstaw wszystkich – wielokrotnie rozbieżnych – kierunków przemian literatury modernistycznej. Realizm rzekomo pokazuje rzeczywistość wolną od aksjologicznych obciążeń w stylu doprowadzonym do przezroczystości; właśnie ta pozorna przezroczystość i neutralność poznawcza stała się głównym zarzutem w modernistycznym akcie oskarżenia. Oskarżono realistyczny iluzjonizm o utrwalanie izolacji człowieka od autentycznego świata. Zakwestionowano uroszczenia języka do transparentności, zanegowano tranzytywność formy, wskazano na mediacyjny charakter słowa i konwencji. Można by rzec, iż w oczach modernistów „dom ze szkła” okazał się gabinetem krzywych luster.

16/ D.W. Fokkema *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszak-Ivanićkova, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 18-25.

17/ M. Kundera *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 1991, s. 13.

18/ K. Irzykowski *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wyb. W. Głowala, Tow. Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996, s. 154.

Jak twierdził Irzykowski, pisarz „organizuje chaos, a dezorganizuje szablon [...] schodzi do źródeł, z których rodzą się teorie”. Zadanie pisarskie ma więc charakter genealogiczny: należy zniszczyć „skorupę nomenklatury”, aby dotrzeć do elementów. Chodzi tutaj, mówiąc krótko, o wyszukiwanie kontaktów z rzeczywistością: trzeba zdeorganizować szablon, aby dotrzeć do rzeczywistego chaosu, ten jednak musi w sposób konieczny podlegać dalszej organizacji. Wypracowujemy sobie „system narzędzi i znaków, za których pomocą ów chaos ujmujemy”; wszystko, co nie daje się ująć przy pomocy tego systemu, nie istnieje dla nas; jedynym twórczym rozwiązaniem jest przekształcanie szablonów, podważanie ich roszczeń do adekwatności i naturalności.

W twórczości Irzykowskiego (chodzi o *Pałubę*) czy Witkacego – twierdzi Brygida Pawłowska-Jądrzyk – widać jeszcze modernistyczne przekonanie o możliwości reprezentacji świata czy w ogóle adekwatnego używania języka, mimo programowego odrzucenia schematów. Granica między tą epistemiczną wiarą a jej przeciwieństwem gdzieś więc istnieje, tym bardziej że są to też utwory akcentujące epistemologiczną niepewność.¹⁹

Przekonanie o możliwości reprezentacji świata i adekwatnego używania języka zostaje tu przypisane Irzykowskiemu (pod pewnymi względami pochopnie) i Witkacemu (nieco na wyrost); wyraźny rozdział epistemicznej wiary i niewiary zmusza do stwierdzenia, że granica między nimi g d z i e ś musi istnieć – np. może ona rozdzielać postawy Irzykowskiego i Jaworskiego, czy Witkacego i Schulza. Lecz istnieje jeszcze inna możliwość: granica takowa istnieje wewnątrz dzieł tych pisarzy. Wiara lub niewiara w dotarcie do niezapośredniczonego poziomu rzeczywistości, do tego, co absolutnie rzeczywiste, splatają się ze sobą, co owocuje utworami wewnątrznie sprzecznymi i dialogicznie rozwarstwionymi. Wspólna im jest epistemologiczna niepewność – świadomość iluzoryczności owych „pałaców utkanych z mgły”, jak pisał Miłosz, które znajdują swoją rację bytu w „dążeniu do wyjścia poza, dokąś na drugą stronę”²⁰. Jednocześnie owa „druga strona” okazuje się równie niepewna, nieostateczna i mglista, co odrzucony świat pozorów. Istotą tego mechanizmu jest dążenie do ostatecznej rzeczywistości, które pociąga za sobą odrealnianie tego, co konwencjonalnie rzeczywiste, i które jakiegokolwiek odnalezionej czy wypracowanej rzeczywistości bezustannie odmawia miana ostatecznej.

Istota tego projektu sprowadza się do jakiegoś niewymiernego pierwiastka lub do samego ruchu myśli. Jego ucieleśnieniem jest tytułowa bohaterka *Snów Marii Dunin*. Jak wyjaśniał Irzykowski, jest ona

symbolem pierwiastka odśrodkowego, przemytnikiem, łącznikiem obu światów. Z pierwiastkiem odśrodkowym walczy jednak pierwiastek dośrodkowy, instynkt samozachowawczy ludzi i świata. [...] W człowieku kłapa bezpieczeństwa działa na dnie jego sumienia, jest to jego *sanctissimum*, w którym szachruje niepostrzeżenie. A zwłaszcza lu-

19/ D. Korwin-Piotrowska *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Universitas, Kraków 2001, s. 51.

20/ Cz. Miłosz *Ziemia nieobjęta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 29.

dzie, którzy najwięcej biją we Wielki Dzwon, więc myśliciele (tacy jak Nietzsche, Ibsen, Schopenhauer) i poeci – u tych funkcjonuje kłapa bezpieczeństwa najwybitniej. W rozstrzygającej chwili cofają się oni przed konsekwencją i mordują Marię Dunin w sobie. (P, s. 462-463)

Z jakiej zewnętrznej pozycji wypowiedzane są te słowa? Z pozycji członka Bractwa Wielkiego Dzwonu, które jest „jakby uświadomionym działaniem tego instynktu samozachowawczego natury ludzkiej, jego hipostazą, najważniejszym centralnym urzędem” (P, s. 463). Członkowie Bractwa wyróżniają się więc świadomością mechanizmów, rządzących naszym postrzeganiem świata, owej szacherki psychicznej, odpowiedzialnej za poznawczą ułomność człowieka. Czy są oni w takim razie w posiadaniu ostatecznej Prawdy? Dlaczego miast spisać ją w Księdze, tworzą zwodnicze Apokryfy?

Palimpsest

W *Snach Marii Dunin*, o czym pisałem wcześniej, spletają się ze sobą wątek zaświatowej miłości tytułowej bohaterki oraz Bractwa Wielkiego Dzwonu. Łączy je bez wątpienia szczególna aura tajemniczości oraz motyw związku z realnością wyższego rzędu. Za klucz interpretacyjny mogą tu posłużyć teorie mistyczne czy wykładnie symboliczne; mogą one wytłumaczyć treść zagadkowych snów Marii, niejasne powołanie Członków Bractwa, ich tajemnicze obrządki i ezoteryczne przemowy. Sam Dzwon symbolizowałby kontakt z wyższym wymiarem, prawibrację bytu, egzystencjalne odbicie potęgi Boga lub bezpośrednią z Nim rozmowę (jak ma to miejsce zarówno w wykładni islamskiej, taoistycznej i chrześcijańskiej). We wszystkich wykładniach konotuje on harmonię dźwięków, która wynosi ponad doczesność ku temu, co absolutnie realne²¹. Zarówno kształt fabularny jak i ogromna część motywów zawierają podtekst o charakterze symbolicznym czy religijnym. Ten niewielki utwór podatny jest na rozmaite odczytania, które zresztą sam sugeruje. Nie podsuwa przy tym żadnej spójnej wykładni, żadnego wspólnego mianownika, do którego sprowadzić by można rozsiane w tekście znaki kulturowe, aluzje i symbole. Ich skrupulatne śledzenie, wierne i dosłowne odczytywanie ich sensów mogłoby zwieść na interpretacyjne manowce, a klucz do rozumienia utworu mógłby okazać się zaledwie wytrychem. To bowiem, co początkowo bierzemy za drogowskazy, okazuje się zastawioną na nas pułapką, głębia – złudzeniem *trompe l'oeil*, a oryginał – palimpsestem.

Wszystkie zawarte w noweli historie opowiadane są przez narratora personalnego, a więc będącego zarazem głównym bohaterem opisywanych przez siebie wydarzeń. Fakt opowiadania jest od początku jawny: narrator ulega namowię towarzystwa zebranego w salonie państwa X-ów i opowiada „szczerze, czyniąc, acz niechętnie, zadość wezwaniu” (P, s. 3). Deklarowana szczerzość każe mu szczegółowo relacjonować nie tylko swoje przygody, ale i sny; wszystko jednak w tej szka-

tułkowej budowie ulega coraz dalszym zapośredniczeniom, rozbija się o bariery sztuczności. Opowiadana historia jest zamierzona i niejako obliczona na zgromadzonych słuchaczy – żądnych „opowieści ze sfer mistycznych”, podlega więc od początku wyraźnej i jawnej konwencjonalizacji. Narrator czerpie ją z „biblioteki swoich wspomnień”; metafora ta sugeruje, jakoby to, co odchodzi w przeszłość, nieuchronnie zmieniał się w anegdotę.

Historia Marii Dunin, przechodząc barierę wystąpienia, krystalizuje się w jakąś opowieść. Jednak kształt tej opowieści jest na tyle niespójny, że do m a g a s i ę dopełnienia: „Aby uniknąć chaotycznych wyrażań mojej kochanki, opowiem sam wszystko” (P, s. 11) – deklaruje narrator z pozycji autorytetu i przechwytyjąc opowieść Marii, przekłada ją na gotowe wyrażenia i wzorce fabularne, a także celowo koloryzuje i przekłamuje „fakty”. Czyni to zgodnie ze wskazaniem Bractwa – wszak sam jest „najznakomitszym z Bractwa Wielkiego Dzwonu” (P, s. 41). Przypomnijmy paradoksalną rotę przysięgi BWD: „1) Masz szukać Dzwonu. 2) Nie wierzyć w jego istnienie. 3) Cofać się w ostatniej chwili przed możliwością odszukania go i zatykać szpary, którymi by się mogły przedostać powiewy z tamtej strony” (P, s. 464).

Czyż rota ta nie jest również metaforycznym wyrażeniem świadomości uwikłania w słowa i niewiary w wierne odwzorowanie rzeczywistości? Bracia Głuchmani paradoksalność swojej misji sprowadzają do swoistej nadświadomości, która przeobraża się w rytualną błazenadę, niczym pisarz odsłaniający swój warsztat w celu zrelatywizowania efektów poznawczych i ujawnienia fikcyjności opowieści. Błazeńskie rytuały tak mają się do absolutnych idei Bractwa, jak groteskowa forma noweli do jej poważnych filozoficznych i artystycznych zamierzeń. Dzwon odsyłałby przeto do nieosiągalnej realności, a jego poszukiwacze – ci, którzy pragną ją odwzorować – miotani są wątpliwościami co do jej istnienia: „Zajmują się oni szukaniem Dzwonu niby na serio, ale tak bardzo w istnienie owego Dzwonu przecież nie wierzą. Mimo niewiary jednak miota nimi wciąż obawa: A nuż jest ów Dzwon?” (P, s. 464).

Sam przedmiot opowieści jest wielokrotnie zapośredniczony: w nieskładnej opowieści Marii, w stronniczej interpretacji narratora, obracającego wszystko na korzyść swego wizerunku, wreszcie – w konwencji, narzuconej przez domyślne oczekiwania słuchaczy, w ramowych konwencjach literackich i mnogości językowych stylów. Absolutnie realny Dzwon okazuje się każdorazowo już opowiedzianym i zinterpretowanym „dzwonem”, przez co oryginał przemienia się w palimpsest:

Maria Dunin jest palimpsestem, to znaczy tyle, co mistyfikacją [...] Autor wypowiada oficjalnie przekonania, pod którymi należy dopatrywać się innych jego przekonań, wręcz przeciwnych tamtym. Ponieważ zaś przy końcu autor nawet i te drugie przekonania ujmuje w cudzysłowy, przeto można powiedzieć, że *Maria Dunin* jest palimpsestem do kwadratu (P, s. 457).

Wszystkie przekonania, uogólnienia i wnioski, wszystkie znaki wartości, jakimi opatrzone są opowiadane zdarzenia, nie mają obiektywnego czy pozaperspektywicznego charakteru, ich kształt zależy od intencji mówiącego. Jeżeli pod o f i -

^{21/} Por. W. Kopaliński *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 87-89.

cja i n y m i, czyli odpowiednio wymodelowanymi przekonaniem i można dopatrywać się innych, w r e c z p r z e c i w n y c h t a m t y m, to również i te ostatnie, rzekomo n i e o f i c j a l n e i prawdziwe, należy ująć w cudzysłów. Każda werbalizacja jest bowiem fikcjonalizacją, każde wysłowienie wprowadza interpretację wraz z presuponowanymi przez nią systemami oraz nadrzędnym porządkiem opowieści. Tak na terenie literatury, jak i w życiu psychicznym – jak sugeruje Irzykowski – posługiwanie się kategoriami prawdy i fałszu prowadzi do paradoksów. W słynnym paradoksie kłamcy zachodzi podstawowa sprzeczność performatywna między treścią zdania a nim samym (zdanie „wszystkie prawdy są względne” odnosi się do niego samego). Mnożenie zastrzeżeń („wszystkie prawdy są względne, z wyjątkiem tej prawdy, że wszystkie prawdy są względne”) przemienia logiczną sprzeczność w *regressus in infinitum*. Drogi wyjścia z paradoksu kłamcy²² nie interesują jednak Irzykowskiego; odrzucenie kategorii prawdy i fałszu jako części składowych „skorupy nomenklatury” ma umożliwić zbliżenie się do niejednoznacznej prawdy o człowieku.

Równocześnie idea palimpsestu – a takie określenie „gatunkowe” widnieje już w podtytule noweli – nasuwa na myśl znacznie późniejsze teorie intertekstualne, zwłaszcza zaś tę Gérarda Genette’a. Palimpsest odsyła w nich do zjawiska intertekstualności, polegającego na tym, iż poszczególne teksty nadpisują się nad hipotekstami, do których nawi  zuj   i nad architekstami gatunkowymi²³. Istnieją rzecz jasna różne stopnie ogólności tej teoretycznoliterackiej refleksji: od kwestii relacji między tekstami, poprzez relacje tekst – system, aż po nawiązania tekstu do nieograniczonego horyzontu kultury. Zależnie od stopnia ogólności palimpsestowo  ci może opisywa  c b  d  z pewną szczególną praktyk   literacką, bazując na technice cytatu, aluzji, pastiszu i parodii, b  d  z kondycj   pisarską, polegając na nieemo  no  ci oddzielenia wlasnego tekstu od intertekstu kultury i utrwalonego w nim doświadczenia j  zykowego²⁴. *Sny Marii Dunin* proponuj   gr   z architekstem, z konwencjami literackimi i stylami językowymi, a zarazem prowadzą ku refleksji nad (nie)mo  liwo   oryginalnością absolutną i koniecznością samej gry. Stosuj   techniki aluzji i parodii, przez co s   z palimpsestem, czyli „tekstem drugiego stopnia”. Zarazem problematyzują   w „drugi stopień” tekstualności – i w tym sensie s   „palimpsestem do kwadratu”.

Oto, jaki opis tytułowej bohaterki proponuje nam narrator:

Była prześliczną. Bardzo młoda osoba. Mniej więcej w tym wieku, kiedy dziewczyna zaczyna dojrzewa  c i poj  mowa  c, co to znaczy być kobiet  . Podziwiałem kształt jej ciała, które widocznie wypełniały si   i pi  knia  y pod wplywem wlasnego jej wzroku, pod wplywem marzeń gorących o rozkosznych ustępstwach miłości. A to jej ciało, w swej niedba-

22/ Znaniecki odnajduje cztery drogi – z po  wieceniem formuły uznającej wlasn   bezwzgl  dno   lub formalnej zasady sprzeczności zda  , zob. F. Znaniecki *Zasada wzg  lno  ci jako podstaw  a filozofii*, s. 258-196.

23/ G. Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, s. 7-25.

24/ S. Balbus *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 38-52.

tej pozycji, przys  n  te krat   g  le  zi zielonych, wciągało mnie od razu w jakiś czar zmysłowy, czar, który jednak raz na zawsze wyklucza prawdziwą mi  o  . Takie by   moje pierwsze wrażenie i dopiero znacznie później, bo po kilku miesiącach zacząłem krytykowa  c t   rzekomą pi  kno  , obserwując skład jej czaszki, form   nosa i po  czenie rysów. Przekonałem się, że poszczególne piękne rysy były jakby stworzone przez natur   do wywołania chwilowej złudy, bo nie było w nich właściwie nic pięknego w prawdziwym znaczeniu tego wyrazu, a fizjognomista, umiejący, że tak powiem, czyta   między liniami, dostrzegłby w twarzy tej damy nawet ogólne t  o brzydoty. (P, s. 5-6)

Pierwsze, co rzuca się w oczy w tym opisie, to wysunięta na plan pierwszy wzgl  dno  : piękna młoda dziewczyna, jaką jest Maria Dunin, okazuje się ostatecznie brzydka. Ta wzgl  dno   jest by   może pochodną ogólnikowości opisu; detale są pomijane albo zacierają się i ton   w ogólnikowych refleksjach. Widzialne kształty przes  lania tu niemal zupełnie narzuconą im wy  kladnia – miast samotnej dziewczyny na   ce widzimy dorastającą kobiet  , marz  c   o „ustępstwach miłości” itd. To, co obserwowane, z du   łatwością dostosowuje się do zestawu obiegowych terminów i wartości, jest natychmiast organizowane przez podręczne porównania i przenośne przenośnie. Drugi akapit przynosi jednak zmianę: odwo  tuje charakterystyk   z akapitu pierwszego, jest natychmiastową palinodi   lirycznego i z lekka egzaltowanego opisu. Wynika to po pierwsze z upływu czasu, który pozwala wypracowa  c narratorowi rzekomo trzeźwe spojrzenie; akapit opisujący pierwsze wrażenie kontrastuje z następnym, przynoszącym beznami  n  , zgoła frenologiczno-fizjognomiczn   analiz   wyglądu Marii.

W twarzy Marii, co znamienne, można dostrzec „ogólne t  o brzydoty”, jeśli czyta  c ją m i    d z y l i n i a m i. Czy chodzi tu o linie (rysy) twarzy? Nieprecyzyjne użycie tego s  wa wskazuje na jego inne znaczenie: to nie twarz Marii czytana jest w drugim akapicie, lecz opis jej twarzy z pierwszego akapitu. Relekturze podlega nie tyle uroda bohaterki, co konwencjonalny sp  s  b jej odwzorowania. Następuje utekstowanie referentu, a druga częśc opisu nabiera charakteru samozwrotnego.   rodk i retoryczne, użyte do opisu Marii są niczym jej rysy: stworzone „do wywołania chwilowej złudy”, pozbawione prawdziwego piękna, w rzeczywistości zadaj   kłam prawdzie. Czy jednak oznacza to, że Maria n a p r a w d    jest brzydka? Czy, analogicznie, drugi akapit zacytowanego fragmentu jest w o l n y od zwodniczej iluzyjności? Odpowied  z twierdzc   wp  dzi  aby pisarza w ślepy za  ulek paradoksu kłamcy. Jedynym wyj  ciem wydaje się porzucenie krępujących swobod   ruchu kategorii: „Nie chc   jednak, aby mnie posądzano o niech  c przeciw Marii Dunin, i dlatego dodaj  , że ta nawiasowa uwaga nie znosi poprzedniego opisu, bo owszem, pierwsze wrażenie było rzeczywście bardzo silne”. Uwaga ta przesuwą tok opowieści poza kategorie prawdy i fałszu – w imię niewymiernej i wewnętrzną sprzecznej prawdy o człowieku.

Tego rodzaju ustawienie głosu stoi w jawnej sprzeczności z regułami realistycznego iluzjonizmu. Sama sprzeczno   stanowi wynik postawy myślowej Irzykowskiego, jej ostentacyjna jawno   jest stawk   literackiej gry. W całej noweli Irzykowski mnoży efekty realności – tylko po to, by następnie je zdyskredytowa  ; kre-

dyt zaufania, zwykle od początku inwestowanego w prawdziwość narratora i iluzyjność świata przedstawionego, zmniejsza się w miarę lektury. Opowieść „podana do wierzenia” obnaża samą tę wiarę jako naiwną. To, co czytelnik bierze za zwierciadło, okazuje się, wywołanym fajerwerkami retoryki.

Pośród najbardziej wyrazistych efektów realności – takich jak skróty, maskujące prawdziwe nazwiska istniejących realnie osób (salon X-ów, okolice N... Q) czy przesadna precyzja opisu („polana szeroka na jakieś 80 metrów kwadratowych”) – rzucają się w oczy czytelne konwencje fabularne (miłość osób o skonstruowanych charakterach), wędrowne motywy (starożytny zamek zamieszany przez ostatnich potomków wymierającego rodu) czy obiegowe odwołania kulturowe (Maria przyrównywana jest kolejno do driady, Brunhildy, Walkirii i Sybilli). Narrator odsyła ponadto do innych, istniejących rzekomo dzieł, dopowiadających pewne szczegóły historii – co stanowi zabieg uwiarygadniający, popularny od czasów romansów rycerskich i pierwszych powieści: „Opisowi jej [świętyni Bractwa] poświęciłem osobny ustęp w moim znanym dziele etnograficznym, do którego odsyłam moich czytelników” (P, s. 33). Postaci są przerysowane, konwencje przejaszkowane i raz za razem konfrontowane z deziluzyjnymi sygnałami. Z pewnością jeden z ważniejszych elementów konstrukcyjnych całości stanowi parodia, której przedmiotem są stylistyczna egzaltacja i tajemniczość, tworząca pozory głębi. Kiedy narrator stanął nocą nad łóżkiem śpiącej Marii

...rzeźby u szczytu łóżka zaczęły się ożywiać, zwiększać i błyszczeć, podłoga zdawała się chwiać pode mną, a łóżko było łodzią płynącą dokąś w przestrzeni...

..... skutkiem działania światła, które padało przez okno w bocznej ścianie naprzeciw łóża Marii Dunin. Okna tego jakoś za dnia nie uwzględniłem. (P, s. 31)

To proste zderzenie emfazy i trzeźwości obrazuje metody parodii stylistycznej. Ezoteryczna symbolika Bractwa również ulega podobnej demaskacji (P, s. 25, 460). Z kolei nagrobek, jaki Bractwo wystosowało Marii, wydaje się kpina z idei mowy adamowej, w którym przyległość słów i rzeczy jest absolutna, a język, działający niczym zaklęcie, posiada moc sprawczą:

Diritto pe blek, fa geniosa ilia,

Usol mi cortu, pajto beni filia.

To znaczy: Oderwana od białości, nie urodzona prawie... (Tu następuje zwrot pogardliwy, nie dający się przetłumaczyć na polskie) ... córka niemego zła. (P, s. 40)

Wykorzystane tutaj rdzenie praindoeuropejskie sugerują znaczenia odmienne od podanych (*blek* – czarna; *beni* – dobro), co rozumieć można jako kompromitację poszukiwań prajęzyka czy „utopii pozakodowej komunikacji, pełnego porozumienia dusz z wyłączeniem alienującej maski słów”²⁵; założone sensy projektowane są na lingwistyczne wynalazki i znaleziska.

^{25/} J. Prokop *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 42. Zob. polemikę Ryszarda Nycza, w: tegoż *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 48-49.

Maria Dunin, jak sugeruje sam autor w *Wyjaśnieniach...*, jest symbolem pierwiastka odśrodkowego, rozsadzającego każdą spójną budowlę światopoglądową. Jej przeciwieństwem byłby pierwiastek dośrodkowy, który utożsamiać by można ze zdrowym rozsądkiem i instynktem samozachowawczym ludzi. Nakazuje on w decydującym momencie zabić Marię Dunin w sobie: „Niektóre ideały, dalej nauki, wreszcie miłość i poezja mają w sobie pierwiastek odśrodkowy, bo wzięte na serio i przeprowadzone aż do końca musiałyby zniszczyć człowieka” (P, s. 461).

Członkowie Bractwa świadomi są istnienia i walki tych dwóch pierwiastków; demaskują oni mechanizmy „szacherki psychicznej” i „klapiarstwa”. Jednakże demaskacja klapiarstwa również jest nim samym:

Pomimo iż demaskuję klapiarstwo, pomimo pozoru największego przemysłnictwa, przecież sam jestem klapiarzem, sam niejako przez to zdradzenie tajemnicy wypraszam dla siebie dyspensę. Przyznaję się tedy, że i ja należę do Bractwa, przed którym w ogóle nie ma ucieczki. (P, s. 464)

Ostatnia fraza – dźwięcząca znajomo w końcowych akapitach *Ferdydurke* – wieńczy misterną konstrukcję *Snów Marii Dunin*. Nadświadomość, którą opisuje, nie pozwala opowiedzieć się po stronie żadnego z pierwiastków: ani po stronie zdrowego rozsądku, ani po stronie absolutu „wziętego na serio i doprowadzonego do końca”. Ani po stronie mimetycznego odwzorowania, ani po stronie wyzwolenczej inwencji formalnej. Pozycja taka oznacza jednocześnie świadomość pustki, jaką niesie ze sobą kultura, zastygła w „skorupie słów” i porażki, na jaką skazany jest absolutyzm poznawczo-estetyczny.

Te dwa pierwiastki niosą ze sobą dwa sprzeczne impulsy: jeden każe zbliżyć się do rzeczywistości absolutnej, pisząc Księgę, drugi – przemienia Księgę w Palimpsest, a metafizykę w metatekst. Droga pośrednia – droga Bractwa – przebiega pomiędzy próbami zbliżenia opowieści do życia, istniejącego niezależnie i uprzednio, a przekonaniem, że nie ma życia nieopowiedzianego; tym samym godzi się na wewnętrzną sprzeczność. Członkowie Bractwa nie są w stanie wyrzec się Snu o Wielkim Dzwonie, ale jednocześnie nie wierzą weń:

Widzieli siebie samych śpiących w jakichś zamknięciach i świadomi byli tego snienia swojego, leżąc jakby w marmurowych trumnach na dwóch krańcach świata i czekając dnia zmartwychwstania, który im miało zwiastować uderzenie wielkiego dzwonu. (P 14)

Nie do przeoczenia wydaje się religijny podtekst tego fragmentu; przynosi on wizję zmartwychwstania, kładącego kres doczesnej alienacji. Wizja ta traci swój charakter absolutny, gdyż pozostaje „tylko snem”, którego świadomi są śniący. Zmartwychwstanie, a więc przejście do ostatecznego wymiaru, można rozumieć wielorako – również jako osiągnięcie absolutnej rzeczywistości, świata samego w sobie (w końcu James ideę rzeczy jako takiej uznawał za symptom myślenia mistycznego).

Podobnie sen narratora, do którego nawiązałem na początku: obrazuje on niewiarę w prawdę powierzchni i poszukiwanie głębszego sensu, zderzone ze świadomością iluzoryczności wszelkiego sensu. Śpiący uświadamia sobie, że śni i budzi

się, aby zbagatelizować ów sen, po czym na jawie spotykają go najbardziej nieprawdopodobne przygody, którym trudno dać wiarę. Przygody te również domagają się jakiegoś wyjaśnienia, a każde wyjaśnienie – będąc niewystarczającym i nieostatecznym – podważa realność jawy. Tak działa mechanizm szukania sensu i nabierania dystansu, któremu nie ma końca na żadnej z jaw. Ryszard Nycz zauważa:

Fikcyjność rejestracji pierwotnego residuum semantycznego iluzja utrwalenia źródłowego chaosu odkrywa mityczny sens poszukiwania genezy jako regresu w nieskończoność – powrotu, który nie przekracza wszelako granic poznawalności, granic kultury.²⁶

Poszukiwanie źródłowego chaosu i odkrywanie jego iluzyjności – ów regres w nieskończoność – to esencja ruchu myśli nowoczesnej. Upartemu dążeniu do tego co przed-słowne towarzyszy intuicja zamknięcia w granicach kultury. Wszak – by powołać się na słowa Steinera – „nie potrafimy inaczej, niż tylko metaforycznie, spytać słowami o to, co może poprzedzać słowa”²⁷. Świadomość nieprzekraczalności granic poznawalności i (czyli) granic kultury narasta począwszy od końca XIX wieku i znajduje swój coraz pełniejszy wyraz: fakty obracają się w fikcję, a prawdy w armię metafor.

Jak pisał Irzykowski, każdy pisarz w swoim dziele dokonuje jakiegoś odkrycia; grafoman z oznakami zdumienia i z gestami triumfu odkopuje to, co sam wcześniej zakopał²⁸; prawdziwy pisarz próbuje przemienić swoje dzieło w autentyczne narzędzie poznania. Owocem poszukiwań Irzykowskiego i innych członków Bractwa Wielkiego Dzwonu była zarówno realność, jak i świadomość jej fikcyjności. Poszukiwania te tworzą dzieje nie tyle następujących po sobie odkryć, co walczących ze sobą i tworzących wewnętrznie sprzeczne konstrukcje „pierwiastków”, przeświadczeń czy intuicji: że opowieść nie przylega do życia – i że „życie” jest częścią opowieści. Że opowieść wyobcowuje nas z realności – i że jesteśmy skazani na opowieść i tylko to, co opowiedziane, nabiera cech realności. I żadna inna realność nie jest nam pisana.

^{26/} R. Nycz *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 27.

^{27/} G. Steiner *Zerwany kontakt*, s. 14.

^{28/} K. Irzykowski *Niezrozumialcy*, w: tegoż *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 467-468.

Jakub MUCHOWSKI

Figury czasowości w *Tworach* Marka Bieńczyka

Próg tekstu

Skoro historia nie jest nauczycielką życia i jeżeli wpatrując się w przeszłość nie dowiem się niczego o przyszłości, lecz przeciwnie, zwracając się ku niej, ujrzę jedynie dymy i zgłiszczą, i usłyszę niepojęte krzyki cierpiących, to po co pisać/czytać o przeszłości? Czym może być dla mnie myślenie historyczne, gdy jestem przekonany, że dziejami rządzi *Tyche* wraz z nieuchronnie wszystko pochłaniającym *Kronosem*? Co mogę powiedzieć o sytuacji opowiadania o przeszłości, a więc o sposobie narracji, postawie narratora, miejscu słuchacza, gdy zgadzam się z Arturem Sammlerem, bohaterem powieści Saula Bellowa, mówiącym, że to właśnie pisarze i historycy „wbazgrali” jednostkę ludzką w Historię¹? Czy jednak krzyk ofiar ciągłej katastrofy” nie żąda ode mnie odpowiedzi, nie domaga się mowy żałoby? W powyższych pytaniach streszcza się doświadczenie czasu, będące udziałem człowieka późnej nowoczesności. Tę perspektywę czynię punktem wyjścia dla ćwiczenia z krytyki tematycznej, której przedmiotem jest powieść o Zagładzie – *Tworki* autorstwa Marka Bieńczyka.

Co jest dla Marka Bieńczyka tym pierwotnym doświadczeniem egzystencjalnym, gdzie znajdują się źródła *Tworek*, co stanowi początek wszystkiego? To pytanie o Pouletowską „myśl nieokreśloną, o pierwotną myślową rzeczywistość, [...] ukrytą i dość niewyraźną, od której twórczy poryw autora musiał uwolnić się po to, by ujawnić się na zewnątrz i spełnić ostatecznie w mniej lub bardziej określonych tekstach”². To zarazem pytanie o doświadczenie, którego *Tworki* są przepracowaniem, aktywnością interpretacyjną i konstrukcyjną; dla którego tekst jest sce-

^{1/} S. Bellow *Planeta Pana Sammlera*, przeł. L. Czyżewski, Warszawa 1999, s. 279.

^{2/} G. Poulet *Myśl nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2004, s. 278.

na, gdzie rozgrywa się przeżycie i pragnienie. Zatem wszystko rozpoczyna się od „na początku było pismo”³ – od list S., o którym w wywiadzie Bieńczyk mówi: „Nosilem ten list w sobie przez może 20 lat; znałem go od dawna, czułem się jego mimowolnym adresatem, przypadkowym dłużnikiem”⁴. U źródeł opowieści jest mający zobowiązujący charakter krzyk. Krzyk jest wezwaniem, zaś narastająca świadomość wołającego z przeszłości głosu doświadczeniem pojedynczym, bardzo intymnym i osobistym, nakładającym na pisarza brzemię, zadającym ranę. Jest Celanowskim „Powiedz także i Ty”. Gest Innego wywołuje anamnezę, przypominanie w przypadku autora *Tworek* z konieczności zapośredniczone; jednocześnie niszczy tożsamość Ja, oczyszcza z dyskursów i socjolektów, z wszelkiej formy i zakorzenienia, pozbawia miejsca w świecie i umieszcza w przestrzeni pierwotnej, nieokreślonej. Jest to miejsce pomiędzy wezwaniem i odpowiedzią, pustką i formą, opowiadaniem i Historią. Przywoływany umieszczony zostaje na progu nieobecnego i obecnego, między nieusuwalną pustką, a dyskursem holokustowym. Bieńczyk jest pisarzem świadomym, krytykiem i literaturoznawcą; zna problematykę sporów filozoficzno-estetycznych dotyczących reprezentacji Zagłady, które wraz z artystycznymi reprezentacjami Shoa są horyzontem dla jego wspominania. Przechwycenie myśli nieokreślonej to miejsce wyboru, w którym Bieńczyk, na chwilę przed tym, zanim zacznie pisać, jeszcze przed wyborem języka i stosownego sposobu figuralizacji, nim zdecyduje się być autorem mowy żałoby, uznaje siebie za adresata wezwania⁵.

Rozpoznaję *Tworki* jako przestrzeń pracy interpretacyjnej i inwencyjnej Bieńczyka nad przeżyciem utraty. Moim zadaniem – by uściślić przedmiot tego tekstu – będzie „ujawnić w konstrukcji literackiej punkty skupienia, figury, nieoczekiwane miejsca, które sygnalizują jednocześnie działanie osobistego doświadczenia i artyzmu”⁶; będzie odkrycie zasadniczych momentów struktury narracji, w których rozgrywa się akt zapisu przeżycia nieobecności; miejsca węzłowe dla przeformułowania porządku rzeczywistości w porządek opowieści. Odczytując *Tworki*, podążając za autorem w jego przepracowywaniu przeżycia, poszukuję odpowiedzi na pytanie o jego doświadczenie czasu, o sposób egzystencji w Historii i o pisanie o przeszłości.

Mowa żałoby

„Przychodzę więc nawoływany, przesyłkę odbieram, własnym podpisem ten nieproszony, nieadresowany dar na tyłu stronach kwituję” (T, s. 194). Książka Bie-

3/ M. Bieńczyk *Tworki*, Warszawa 1999, s. 7. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście po skrócie T.

4/ *Słowo w akcji. Rozmowa Mai Wolny z Markiem Bieńczykiem*, Polityka” 2000 nr 5.

5/ Por. E. Rewers *Pustka i forma*, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3.

6/ J. Rousset *O czytaniu form*, przeł. M. Żurowski, w: *Szkoła Geneńska w krytyce. Antologia*, red. J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 265.

czyka to odpowiedź na krzyk Innego, którego już nie ma. Pisarz stoi tu wobec śmierci Innego, wobec nieobecności Żydów polskich, która go poprzedza i domaga się, by coś napisał, by wygłosił mowę żałoby. Słowom wezwania, powiada Bieńczyk, „trzeba dać wreszcie szansę wypełnienia całej linii, pełnego oddechu od marginesu do marginesu, teraz kiedy już po wszystkim albo i wszystko jedno” (T, s. 7). Stronice *Tworek* są owego krzyku rozpisanie, rozsnuciem w historię Jurka i Soni, tragiczną opowieść o grupce Żydów ukrywających się podczas wojny w szpitalu psychiatrycznym w *Tworkach*.

Tekst *Tworek* jest odpowiedzią na nawoływanie nieobecnego: „Toteż myślę, że właśnie po tych wykrzyknicach mogę pojechać niczym po szynach, po magicznych torach w tamte okolice [...] po nich na tamtą stronę” (T, s. 9). Pisanie będące opłakiwaniem straty Innego, staje się pewnym sposobem bycia. W jednym z wywiadów Bieńczyk powiada: „mówiąc o rzeczach ostatecznych [...] nie mogę nie angażować w to mówienie całości siebie, całości mego doświadczenia”⁷. Aby dokonać egzystencjalnej lektury *Tworek*: zapytać o pisanie o utracie, o postać mowy żałoby i nowoczesne doświadczenie czasu, sięgam po inny tekst Bieńczyka *Rue des Ecoles*⁸, będący mową żałoby po Rolandzie Barthesie. W artykule tym Bieńczyk opowiada historię nigdy przez Barthes’a nienapisanej powieści, której tworzenie miało być opłakiwaniem śmierci matki pisarza. Wynikłe z takiego poprowadzenia procesu interpretacji porównanie Barthes’a i Bieńczyka wydaje się celowe, lecz ma ono charakter praktyczny, niewartościujący.

Barthes, który wiedział o powieści wiele, nigdy żadnej nie napisał. Właśnie owa wiedza, samoświadomość, pewna hiperrefleksyjność nie pozwalała mu wyjść poza pisanie, które nazywał powieściowością bez powieści. Ta ostatnia forma, autoreferencjalna i posługująca się nieuchronnym dla dyskursu ironicznego fragmentem, pozwalała na formalną i tematyczną naiwność i niewiedzę. Bieńczyk cytując wypowiedź Barthes’a o książce *Roland Barthes par lui-même*: „To nie podmiot intelektualny utożsamia się z tym, co wypowiada, lecz inny podmiot, podmiot powieściowy, który zgadza się wygłaszać idee czy sądy uznane przezeń za nieco głupie...” (R, s. 422). Píše teksty, które „nie chcą być rozumiane”: postępuje tu zgodnie z własną tezą, że istotą pisania jest „ukrycie odpowiedzi na pytanie: kto mówi?”⁹.

Przełom nastąpił po śmierci matki pisarza. Po tym zdarzeniu pisanie nabiera dla Barthes’a nowego znaczenia, staje się pisaniem ze względu na śmierć ukochanego Innego. Używa on wtedy sformułowania „przeskoczyć siebie”, a więc obejść siebie jako krytyka, literaturoznawcę, zawiesić świadomość i wiedzę. Pragnie dokonać skoku-w-powieść: odejść od fragmentu, eseju, od destrukcyjnej dla powie-

7/ *Imię Soni. Rozmowa Marka Bieńczyka z Wojciechem Chmielewskim*, „Rzeczpospolita” 1999 nr 159.

8/ „Literatura na Świecie” 2004 nr 1/2. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście po skrócie R.

9/ Patrz R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 35.

ściowej ciągłości ironii: „Porzucić grę w głupstwo, cudzysłowy, przestać ustosunkowywać się do charakteru wypowiedzi (alibi powieściowości, różnorodności mego ja). Bez wyrozumiałości. Bez udawania” (R, s. 418). Jednocześnie horyzontem dla jego myślenia o pisaniu jest ambiwalentność mowy żałoby: z jednej strony powieść dialektyczna, prowadząca do syntezy, powrotu do świata, ale i powtórnej utraty Innego, zaś z drugiej strony narracja fragmentaryczna, zanikająca, zmierzająca ku zamknięciu, posługująca się anakolutem i ironią, figurami momentu i zdarzenia, czasowości niedialektycznej, która odrzuca rzeczywistość i życie bez innego¹⁰. Barthes nigdy nie napisał powieści – jego praca żałoby została przerwana przez śmierć.

W następujących później rozważaniach Bieńczyka nad tym, dlaczego Barthes nie napisał powieści, pytanie o pisanie jest jednocześnie pytaniem o doświadczenie czasu i świata: „czy anakolut nie jest pokusą nicości, nie jest jedyną, prawdziwą miarą czasu, czy krzyk cierpiącego jest wyłącznie niepojętym skowyt, bezdenną skargą, otchłannym dźwiękiem samotnej chwili” (R, s. 433). Pierwszą odpowiedzią jest paradoks: pisanie nie może istnieć bez rany, bez nieobecności, zarazem jednak ból utraty uniemożliwia jego trwanie. W wywiadzie dla „Rzeczpospolitej” Bieńczyk powie: „Nie może być literatury bez Innego, bez pragnienia, bez tęsknoty za nieosiągalną obecnością”¹¹, natomiast w innym miejscu, omawiając pracę żałoby Barthes’a, pisze: „Z tej śmierci, z tego po niej bólu nie może zrodzić się żadna «składniowa» więź ani z własnym ja, ani ze światem; synteza nie nadchodzi; czasu zawsze brak, gdyż w chwili, która jest, nie pojawia się żadne oczekiwanie, wypierana jest wszelka przyszłość” (R, s. 432). Piszący mowę żałoby doświadcza czasu jako nieciągłego, jako momentu. Jest „mizochronikiem”, odrzuca wieczność i trwanie, odwraca się od historiozofii oraz odnosi się z pogardą i wstrętem do historii. Posługuje się określonym sposobem pisania: narracjami z nieliniowym lub zredukowanym do minimum czasem opowiadania, formami niedialektycznymi: skrawkami, okruciami, aforyzmem, parabazą, anakolutem, parataksą.

Inaczej na potrzebę pisania o utracie innego odpowiada Bieńczyk. Komentując pracę żałoby Barthes’a, sformułował on, jak sądzę, pewien własny projekt pisania mowy żałoby. Nie ma on charakteru określonej i spójnej koncepcji, jednak uzupełniony o wypowiedzi pochodzące z innych tekstów krytycznoliterackich pisarza może stanowić podstawę dla interpretacji *Tworek*. W *Rue des Ecoles* Bień-

10/ W książce *Chambre claire* Barthes pisze: „Mówi się, że żałoba w swym postępującym trudzie zaciera powoli ból. Nie mogłem i nie mogę w to uwierzyć. Gdyż dla mnie Czas eliminuje tylko bezpośrednie uczucie utraty (nie płaczę), to wszystko. Jeśli jednak chodzi o całą resztę, wszystko trwa bez zmiany. Przecież utraciłem nie obraz (Matki), ale istotę, i nawet nie istotę, lecz jakość (duszę), nie niezbędną, lecz niezastąpioną. Mogłem żyć bez Matki (wszyscy to czynimy, wcześniej czy później), ale to życie, które mi pozostało, będzie na pewno do końca nie-do-pojęcia (bez wartości)” (R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 128).

11/ *Imię Soni...*

czyk mówi o pisaniu, w którym „zderza się cierpienie chwili i konieczność trwania” (R, s. 432). Wyjaśnia ten paradoks za pomocą emblematu: раннего w stopę mężczyzny, który krzycząc z bólu jednocześnie wykonuje precyzyjne ruchy pozwalające mu poruszać się po ulicy i następnie wsiąść do taksówki: „spotykała się w nim nieograniczona siła bólu i ograniczona konieczność [...] cierpiąc i wykrzykując rozpacz, mężczyzna wykonywał gesty życia, które miało trwać dalej, musiało trwać dalej [...] układać się w jakąś, choćby najstraszniejszą całość” (R, s. 415). W tym przypadku Żałobnik, zwracając się ku światu, starając się nie „zrywać” swych więzi z rzeczywistością tworzy precyzyjny tekst:

Powieść jest próbą składniowej weryfikacji świata, odnalezienia jego składni, znalezienia czy raczej dorzucenia czasu tam, gdzie go „zawsze braknie”. Jakkolwiek wewnętrznie niejednolita, zapożyczająca u innych gatunków [...], odpowiada swą rozciągłością na rozciągłość świata. [...] usiłuje wyrwać krzyk i żałobę z niepowtarzalnego, jednorazowego, samotnego, bezpańskiego ujawnienia i wprowadzić je w ciąg zdarzeń spojonych, ułożonych w czasie. (R, s. 432)

Uzupełnieniem dla tych wypowiedzi jest fragment z innej książki Bieńczyka *Oczy Dürera*, mówiący o powieści „powieściowej”, formie nieodmknętej, niedialektycznej, która „pozostawiałaaby jeszcze przestrzeń do wypełnienia, [...] zostawiała wciąż dźwięczące, może słabnące, ale może też nieznużone echo”¹². Tak sformułowany program nigdy niekończącej się mowy żałoby poprzez „perfekcyjne pisanie” pozwala łączyć teraźniejszość z przeszłością i uczynić nieobecnego obecnym. Ów zawsze otwarty charakter pracy oplakującego znajduje swoją realizację w końcowych fragmentach *Tworek*: „Tim tam, tim tam, ti ti tam, tam Sonia i tu Sonia, ti tam, tam nie żyje Sonia, tu trwa dźwięk, tu Sonia nie Sonia podpisana literką imienia woła i woła, nieustannie coś przesyła” (T, s. 194), opowiada narrator, dodając: „wołam, tak, przyjdźcie najlepiej wszyscy w dowolnym czasie, który będzie się stawał, przyjdźcie ze wszechstron, [...] potwierdźcie, pokwitujcie [...], dorzućcie” (T, s. 194). Mowa żałoby jest tu powtórzeniem, powrotem, opowiedzeniem na nowo i nawoływaniem, otwarciem czasu na nowe powtórzenia, by inni, czytelnicy, również odpowiedzieli raz jeszcze. Oplakiwanie – powieść, nie jest końcem pracy żałoby: Jurek adresat listu musi „już zawsze [...] obracać te zdania w snach jak młyński kamień, żuć jak cierpką witaminę i własną łzę po przebudzeniu” (T, s. 166), przepracowanie, strawienie utraty innego jest niemożliwe.

Pisanie mowy żałoby, jako „powtarzanie” nie jest tu rozumiane w duchu nauk Zygmunta Freuda. Bardziej niż za psychoanalitykiem Bieńczyk podąża za Sørenem Kierkegaardem. O ile dla Freuda powtarzanie, jeżeli było poddane kontroli, służyło terapii prowadzącej do zakończenia żałoby, o tyle dla Kierkegaarda powtarzanie było nie tylko środkiem, ale zarazem celem; było nieskończone, każdego

12/ M. Bieńczyk *Oczy Dürera*, Warszawa 2002, s. 379-380.

dnia rozpoczynane od nowa¹³. Ten sposób myślenia o mowie żałoby odtworzony jest w kolistej kompozycji *Tworek*. Początkiem tekstu jest list S., który stanowi źródło opowieści, wezwanie dla oplakującego, z niego wychodzi mowa żałobnika i do niego też na powrót dociera, od niego zaczyna swą lekturę czytelnik i na nim też kończy. List jest miejscem, w którym cykl narracji się otwiera i zamyka, ale i znów otwiera w wezwaniu do powtórzenia. Nawołuje czytelnika do niekończącej się lektury, ale i do odpowiedzi o charakterze konstrukcyjnym – do opowiedzenia historii Soni na nowo. Takim wezwaniem jest, sygnujący list, inicjał nieobecnego: „Bo przecież te dwie podkowy jednej litery, choćby były najtwardsze, choćby każdy dzień na nowo osłabiał arcyłudzkie dłonie, pozwalają się rozpisnąć; rozprostować w jedną linię od S do a” (T, s. 193).

W opowieści odpowiadającej na nawoływanie, S. znów może być nazwana Sonią. Imię własne, które wraz ze śmiercią Innego straciło sens, znów sens ów posiada: „Inicjał powtórzony dał znów początek, bo Soni już nie było, już jej nie starczyło [...] czy nie wzmocniła, nie wydrżała tego powtórzenia jakimś ostatnim tchem [...] dwie linijki niżej powtórzyła «S», w postscriptum wprawiła swoje imię w rezonans, w ciche, ciche echo” (T, s. 193).

Dyskurs afektywny

W *Tworkach* kropka nie jest równoznaczna ze śmiercią. Cykl, powrót, ciągle odtwarzanie zostało wpisane w tekst Bieńczyka po to, by wymknąć się kresowi, by opóźnić moment odejścia drugiego. Jak pisze Barthes: „Językowa inscenizacja oddala śmierć innego”¹⁴. Celem pisania o przeszłości staje się jej uobecnianie. Bieńczyk powie „chcę, by to zobowiązywało – bo, po co dzisiaj inna wobec przeszłości literatura”¹⁵. Uczynienie zasadniczym celem dyskursu o przeszłości uobecniania, spotkanie z Innym z przeszłości, oplakiwanie jego utraty, jest wprowadzaniem doń afektów: dyskurs o przeszłości staje się dyskursem afektywnym.

Komentując swą książkę, Bieńczyk powiada: „Ja z moimi bohaterami, z tymi ludźmi, którzy zginęli, nawiązuję relację miłosną”¹⁶. Podmiot zakochany i podmiot oplakujący łączą się tu we wspólnym pragnieniu nieobecnego. Jak pisze Barthes, podmiot zakochany, nie mogąc znieść nieobecności drugiego, manipuluje ją, tworzy fikcję, w rolach bohaterów obsadza siebie i Innego; posługuje się językiem, by „przedłużyć tę chwilę, opóźnić jak tylko się da moment, w którym inny mógł-

by przesunąć się nagle z nieobecności w śmierć”¹⁷. To pragnienie uobecniania i lęk ponownej utraty najbardziej uwidacznia się we fragmencie, w którym narrator bezpośrednio zwraca się do Soni, składając jej urodzinowe życzenia:

Życzę Ci przeto, a nawet proszę, byś została tu na zawsze, nie odchodziła dalej niż na długość ścieżki od bramy do łąki i za żadne skarby nie szła za tory. Żebyś zawsze była pod ręką jak litery pod piórem i jak rymy żeńskie. Jeśli chcesz, jak Mefisto dam Ci wieczną młodość i zupełnie nie jak Mefisto sam za nią zapłacę, życiem, śmiesznością, stanowiskiem, gotówką, bylebyś tylko Tworek nie opuszczała, wydeptywała wciąż ich żwirowe alejki. (T, s. 93)

Bieńczyk tworzy tekstową przestrzeń spotkania z Sonią, ustanawia arenę dramatu, rozdziela role: jest narratorem, który uobecnia i Jurkiem, który pragnie – kocha i opowiada. W mowie żałoby dla Barthes’a powiada: „Tak właśnie głupio, głupawo [...] myślę: prawdziwa powieść, to taka, po której lekturze czuję, że ma formę namacalną i trójwymiarową, że mogę uchwycić ją niczym przedmiot lub wkroczyć w nią jak do komnaty” (R, s. 430). Pisząc „głupią”, posiadającą narracyjną ciągłość powieści, Bieńczyk tworzy miejsce, w którym nieobecny może zamieszkać, znaleźć schronienie. Zarazem, stając się podmiotem dyskursu afektywnego – banalnego, „nieco głupiego” i obscenicznego, odsłania się, naraża się na „śmieszność”. Wchodząc w przestrzeń powieści miłosnej, Bieńczyk dokonuje skoku, „przeskakuje siebie” jako krytyka i literaturoznawcę. Zawiesza swoją wiedzę, refleksję, zdziwienie, by wkroczyć w tamten świat, „po magicznych torach w tamte okolice [...] po nich na tamtą stronę” (T, s. 9), i przeżywać tamte wydarzenia.

Projekt wkroczenia w dyskurs afektywny jest jednak projektem podwójnie niemożliwym. Uobecnienie jest utopią, gdyż wymaga języka pierwotnego, rajskiego, w którym *signifiant* jest tożsamy z *signifié* „czystego języka” Waltera Benjamina, w którym nazwa i rzecz stanowią jedność. Taki język jednak wskutek „zerwanego kontraktu”, którego nieodwracalny charakter zatwierdził „drugi upadek” – Holocaust, jest współczesnym niedostępny. Obok niemożliwości medium uobecniania, aporetyczny charakter ma sytuacja podmiotu wypowiedzi, gdyż nie można pogodzić roli żałobnika i pisarza, jednocześnie oplakiwać i zapisywać utratę. Barthes opowiada o Mallarmé, który, aby napisać mowę żałoby po śmierci swojego dziecka, dokonuje rozdzielenia rodziców: „Matko, płacz / Ja będę myślał”¹⁸, lecz tym samym umiejscawia się poza dyskursem afektywnym.

Precyzyjne pisanie

Splecone ze sobą pisanie i cierpienie, uobecnianie i świadomość zawodności języka, opór wobec akceptacji utraty i konieczność dalszego życia, chwila i trwanie – te wzajemnie znoszące się przeciwieństwa istnieć mogą, jednocześnie razem

13/ Z. Freud *Przypominanie, powtarzanie, przepracowanie*, w: T. Pospiszył *Zygmunt Freud. Dzieło i człowiek*, Warszawa 1991; S. Kierkegaard *O równowadze między tym, co estetyczne i tym, co etyczne, w kształtowaniu się osobowości*, przekł. K. Toeplitz, w: tegoż *Albo, albo*, t. 2, Warszawa 1976, s. 303.

14/ R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 56.

15/ *Imię Soni...*

16/ Tamże.

17/ R. Barthes *Fragmenty...*, s. 56.

18/ Por. tamże, s. 152.

i oddzielnie, w obrębie retoryki. Praca w materii języka, perfekcyjne pisanie pozwala skonstruować podwójną wypowiedź. Emblematem takiego pisania jest ów, przywoływany przez Bieńczyka, obraz kalekiego mężczyzny na *Rue des Ecoles*, który doświadczając niehumanitarnego bólu, jednocześnie wykonuje perfekcyjne ruchy umożliwiające dalsze trwanie życia. Podwójna kondycja mowy żałoby znajduje swoją realizację w tekstach o strukturze figur myśli – ironii i alegorii. Odczytując znaczenie tych tropów dla konstrukcji *Tworek*, ich rolę w artykulacji doświadczenia przeszłości, posługuję się koncepcją figuratywnej reprezentacji czasu Paula de Mana z tekstu *Retoryka czasowości*¹⁹.

Ironiczna wypowiedź posiada dwa niezgodne ze sobą znaczenia, literalne i ukryte, przy czym w procesie rozpoznania znaczenia ukrytego znaczenie dosłowne ulega rozbiciu w eksplozji śmiechu. De Man, idąc za Charlesem Baudelaire'em²⁰, powiada, że najbardziej kunsztowna realizacja tej figury, komizm absolutny, pojawia się wtedy, gdy śmiech skierowany jest na samego ironistę. Komizm wynika tu z klęski, jakiej doznaje człowiek w konflikcie ze światem, gdy bezpodstawnie wierząc we własne siły, sądząc, że w jego możliwościach leży zmiana niehumanitarności rzeczywistości, upada i uświadamia sobie skalę bezsensowności swych wysiłków. Ironista śmieje się z błędnego mniemania, jakie na swój temat poczynił. W mowie żałoby autoironia służy reprezentacji podwójnej kondycji opłakującego: pragnąc jak najdłużej odwlekać utratę Innego, zatrzymać czas, staje się pisarzem tworzącym tekstowe uobecnienie i zarazem demaskatorem odsłaniającym pozorność tych zabiegów; narratorem konstruującym spójne opowiadanie i jednocześnie wskazującym na jego nieadekwatność w relacji ze składającą się z odizolowanych od siebie chwil i bezsensowną materią przeszłości. W tym ironicznym podwojeniu człowiek odróżnia się, dystansuje od niehumanitarności rzeczywistości: „rozdzielenie [...] wyprowadza «ja» ze świata empirycznego i umieszcza je w świecie utworzonym z języka i w języku [który] stanowi [...] jedyny środek, za którego sprawą «ja» zdolne jest odróżnić się od świata” (RCz, s. 176). Praca żałoby ulega rozdzieleniu pomiędzy ironiczny podmiot tekstowy i będący ofiarą śmiechu podmiot empiryczny. Realizacja figury następuje w punkcie przecięcia dwupoziomowego tekstu, dwóch podmiotów i rzeczywistości. Ma charakter mgnieniowy, momentalny, jest eksplozją, w której zniszczeniu ulega jeden z poziomów dwuelementowej figury – dosłowny, przy czym cały tekst, teraz już autentyczny, zostaje przerwany. Wypowiedź ulega zerwaniu, gdyż działaniu ironii demistyfikującej niewłaściwy sposób reprezentacji żałoby i w ten sposób znoszącej podwójność sytuacji wypowiedzi nie towarzyszy oczyszczenie i pojednanie. Praca żałoby zostaje przerwana, a raz uruchomiony mechanizm ironii demaskuje pozorną autentyczność dotychczasowego podmiotu tekstowego, wikłając go w kolejną ironiczną wypowiedź, i w ten sposób

^{19/} P. de Man *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnkowski, w: *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie RCz.

^{20/} Ch. Baudelaire *O istocie śmiechu oraz komizmie w sztukach plastycznych*, w: tenże *Różności estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.

podważa każdą kolejną próbę kontynuacji mowy o utracie. Kierkegaard powiada, że ironia „jest nieskończona, ponieważ neguje nie tylko to czy inne zjawisko; ona jest absolutna, ponieważ to, w imię czego neguje, jest czymś wyższym, którego jednak nie ma”²¹. De Man rekapitułuje:

Ironia może wprawdzie nieautentyczność poznać, lecz nie może jej przewyciężyć. Może ją tylko po wielokroć formułować i powtarzać na coraz bardziej świadomym poziomie, pozostając nieskończenie zapętloną w niemożliwości uczynienia tej wiedzy czymś, co dałoby się zastosować do empirycznego świata. (RCz, s. 187)

Ironia jest figurą zerwania, gdyż jej realizacja rozpoznaje iluzoryczność wszelkich zabiegów wokół językowej rearanżacji niehumanitarności rzeczywistości, skonstruowania, w miejsce kontyngentnej i pokawałkowanej czasoprzestrzeni, świata tekstualnego, w którym możliwe są ciągłość i sens. „Ironia dzieli przepływ czasowego doświadczenia na przeszłość, która jest czystą mistyfikacją oraz przyszłość, której nigdy nie przestaje nękać groźba ponownego upadku w nieautentyczność” (RCz, s. 187).

Wypowiedź ironiczna jest fragmentem, aforyzmem, reprezentacją mgnięcia, momentu uobecnienia, chwili intensywnego migotliwego szczęścia, którego fałszywy pozór odsłania eksplozja ironii; niczego nie może opowiedzieć i dekonstruując każde trwanie w czasie, zrywa wszelką narrację, która mogłaby stać się schronieniem dla nieobecnego. Czy nie jest jednak możliwe pogodzenie dwóch sposobów doświadczenia czasu, dwóch porządków temporalnych: czasu ludzkiego – trwania i czasu świata – momentu? Jak przedstawić jednocześnie moment cierpienia, chwilę uobecnienia oraz trwanie, powtórzenie, ciągłość, które przynoszą zbawienie, tworząc przestrzeń uobecnienia, kontaktu z innym? Czy można spojrzeć na przeszłość okiem antologisty?

De Man powiada, że istnieją techniki retoryczne, za pomocą których możliwe jest przedstawienie rozciągniętego w czasie współlistnienia dwóch wykluczających się sensów. Pisanie takie realizuje się w figurze alegorii. Figura owa nie jest tu pojmowana na sposób tradycyjny, jako obrazująca określony sens odczytywany w odniesieniu do zamkniętego systemu znaczeń metasemantycznych, gdyż w procesie narastania modernistycznej świadomości językowej kod ten uległ rozbiciu, pozostawiając – jako pamiątki przeszłości – znaki, które odsyłają jedynie do innych znaków. Przestrzeń współczesnej alegorii ma charakter horyzontalny. Inaczej niż ironia, która w momencie rozpoznania dwóch przeciwnych sobie znaczeń tekstu, momentalnie doprowadza do ich konfrontacji, alegoria „rozpościera się wzdłuż osi czasu, aby nadać trwanie temu, co faktycznie jest jednocześnie w obrębie podmiotu” (RCz, s. 192). Jej niedialektyczność polega na aporetycznym charakterze relacji pomiędzy obydwu jej elementami, które trwają w dynamicznym starciu i w nim, żaden z nich nie zdobywa pierwszeństwa. Alegoryk wie, że sens

^{21/} S. Kierkegaard *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*, w: K. Toeplitz *Kierkegaard*, Warszawa 1975, s. 201.

i pełnia „istnieją w obrębie idealnego czasu, którego nigdy nie ma tu i teraz” (RCz, s. 193), a jego pisanie rozciąga się pomiędzy utraconym rajem, a apokatastazą, która nigdy nie nastąpi. Takie rozumienie czasowego charakteru owej figury czyni ją „zdolną do wytwarzania trwania jako ułudy ciągłości, której iluzoryczność alegoria dobrze zna” (RCz, s. 193).

Podsumowując swoją koncepcję, de Man zaznacza, że obydwa omawiane modele figuralizacji mogą się spotkać w przestrzeni powieści, by przedstawić „obecność ironicznych chwil w trakcie alegorycznego trwania” (RCz 194). Tak sformułowaną strategię reprezentacji umieszczam w perspektywie dotychczasowych wniosków płynących z lektury tekstu Bieńczyka. Pisarz będący zarazem ironistą i alegorystą tworzy dyskurs o przeszłości, który, jednocześnie i w równym stopniu, ukazuje nierozdzielne współistnienie dwóch rodzajów doświadczenia czasu. Pierwszym z nich jest doświadczenie synchronii, jednoczesności, zachodzące przy intensywnym przeżyciu bólu lub/i rozkoszy; w mgnieniu fantazmatycznego uobecnienia, przynoszącym chwilowe zaspokojenie nostalgicznego pragnienia oraz cierpienie związane z ponownym doświadczaniem utraty Innego; uobecnienie, które po chwili szczęścia, ironia demaskuje, gdyż to, co inne nie może dziać się na sposób obecności. Doświadczenie owo ma miejsce w chwili pojednania, dotarcia do pełni, gdy odkryty zostaje autentyczny” sposób pisania mowy żałoby i świat po katastrofie zostaje odbudowany, aby w następnym momencie ich iluzoryczność została ujawniona w spazmie ironicznego śmiechu. Dokonuje się ono w konfrontacji opowiadania i rzeczywistości, z których zderzenia nie może zrodzić się żadna powieść. Drugie zaś – doświadczenie czasu jako trwania, ciągłości dokonuje się w alegorycznej narracji, w której to, co jednoczesne w ironii rozsnute, rozpisane jest w diachronii spójnego ciągu zdarzeń. W formie tej współistnieją, trwają obok siebie czas opowieści o utracie i czas rzeczywisty – doświadczania utraty, nigdy się ze sobą nie przecinając. Czasem opowieści jest porządek temporalny oparty na linearności, teleologicznym uporządkowaniu, zamkniętej strukturze, czas bezpieczny, sensowny, możliwy do zamieszkania. W nim możliwe jest życie i obecność. Równoległe do niego rozgrywa się to, co właściwe wymiarowi czasu rzeczywistego, a czemu nie można nadać sensu, czego nie można opowiedzieć: doświadczenie inności, śmierci, traumy, zerwania.

Struktury alegorii i ironii oraz korelatu alegorii ironii w teście *Tworek* rozpoznaję, analizując podwójność świata przedstawionego. Pierwsza z jego dwóch części skonstruowana została z semiotycznych pozostałości, pamiątek po utraconym raj: Poezji, Ogrodu, Beztroski, Miłości, Nadziei²², Goethego, Rembrandta, Schil-

22/ „Objęli się jak cztery alegorie [...] Pierwsza po prawej Miłość macha wolną ręką w takt jakiejś melodii i przez chwilę poprawia pastelową spódniczkę, która wysunęła się spod paska; jej twarz rozjaśnia uśmiech na widok sąsiednich oczu, niebieskich i amerykańskich [...] Obok kroczy Beztroska [...] śmieje się do każdej ze swych nielicznych myśli i cieszy się na jutrzejszy dzień i noc, zresztą co tam. Ta dłoń pod jej łokciem z drugiej strony należy do Nadziei [...] twarz ma pogodną,

lera²³, Napoleona, Newtona, Kleopatry, Vivaldiego, połączonych w arkadyjską, zamkniętą, szczęśliwą i spokojną „jak u Pana Boga za piecem” (T, s. 18) czasoprzestrzeń *Tworek*: „miejsce jest dziwnie ciepłe, od środka bezpieczne, niby dolina wśród gór, i wkrótce, wraz z kwietniem, ulubioną przez poetów rośliną, szczelnie zasłonięte” (T, s. 13).

Drugą natomiast jest – przedstawiona jedynie przy użyciu eufemizmów i przemilczeń – zewsząd *Tworki* otaczająca, pozbawiona sensu, groźna i nieludzka rzeczywistość Shoa. Sytuację umiejscowionego w tej przestrzeni Innego obrazuje wahadłowy ruch huśtawki – jednego z elementów *tworkowego „raju”* – ukazując stale powtarzające się przemieszczanie się Innego pomiędzy obydwu światami, zarazem jego oddalanie się i przybliżanie. Ruchowi temu towarzyszy lęk żałobnika przed chwilą, kiedy po którymś z kolejnych wycofań inny nie wynurzy się z „czarnego potoku” *Historii*²⁴.

Droga „z huśtawki na szubienicę” jest tutaj alegorią ironii. Jest figurą, która, za pomocą ruchu huśtawki obrazuje pracę ironii w przestrzeni alegorycznego przedstawienia utraty Innego. Emblemata wskazuje na zawiązującą się ironiczną relację pomiędzy światem Zagłady a jego śladami misternie wplecionymi w tkaninę narracji rozgrywającej się w *Tworach*, rozciąga działanie ironii na osi czasu: częstotliwość pojawiania się tropów Zagłady narasta aż do momentu, gdy w zakończeniu powieści materia arkadyjskiego świata rozsnuje się i w eksplozji ironii odsłoni rzeczywistość Zagłady – śmierć Soni na szubienicy. Tropy Zagłady to na początku tylko „na czystym niebie żadnych dziś [...] pierzastych ozdóbek, żadnej łuny i dymów rozchodzących się w, powiedzmy, nicości” (T, s. 12) i „urocza składnia Soni, to znaczy czasownik lepiej na końcu, i akcent, nieduży” (T, s. 19), u końca zaś mowy żałoby zamordowanie Soni:

Niebo gwieździste nad Sonią, stara sukienka na Soni. Rozwiewała swe niebieskie i żółte plamy w lekkich podmuchach wiatru, i wraz z nią, jakby z przymusu, kiwała się i falowała Sonia. Śmierć nastąpiła i Sonia huśtała się z lewa w prawo, z prawa w lewo, przesuwała się nad ziemią jak metronom ludzkości, jak wahadło istnienia, jak kroki w ostatnim tańcu. (T, s. 169-170)

Sonia, gdy zostaje powieszona, jest jeszcze ubrana w niebiesko-żółtą sukienkę, w kolory stroju Wertera – trop „raju”; jeszcze przebrana za alegorię Miłości. Lecz

wyspaną i doprawdy ładną nawet bez pudru, który się skończył. Szeregu domyka, spleciona z Nadzieją rękami i dodatkowo serdecznymi palcami, Błogość” (T, s. 119-120).

23/ „Za ławką coś się poruszyło i Sonia szybko szepnęła do Janki: – Uwaga, skrada się Schiller, znów z rękawiczkami. Rzeczywiście, dwie sparciłe, brudne rękawiczki spadły z wysoka na ich sukienki i rozległ się tupot uciekających kroków” (T, s. 139).

24/ Znaczenie figury huśtawki w *Tworach* rozpoznał Marek Zaleski: *Jedna instancja. O Tworach Marka Bieńczyka*, w: *Narracja i tożsamość*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.

później, już złożona w ziemi, nieobecna, pozostaje całkowicie zanurzona w bezsensownym „czarnym potoku” Szoa:

Wreszcie ukazała się twarz w swym zniknięciu, w najdalszym oddaleniu, w negatywie opcji życie i trzeba by wszystko odwrócić, narodziny nazwać śmiercią, pustkę okiem, szczelnie uśmiechem, aby tę twarz opisać, ująć w dłonie i nazwać, żeby miała imię. (T, s. 173)

Punkt dojścia, który jest punktem wyjścia

Alegoria i ironia ustanawiają nieprzekraczalny dystans, „czasową otchłan” pomiędzy „tu” żałobnika, a „tam” utraconego. De Man powiada, że „oba te tryby, pomimo głębokich różnic nastroju i struktury, stanowią dwie strony tego samego fundamentalnego doświadczenia czasu” (RCz, s. 193). Tym doświadczeniem jest opisywane przez Emila Ciorana „wypadnięcie z czasu”²⁵. Wysunięcie się z czasu następuje w momencie rozpoznania Historii jako przestrzeni Tego Samego, gdy postęp zostanie zanegowany, iluzja sensu dziejów rozwiana, wszelkie skutki ludzkich wysiłków okażą się nietrwałe, cierpienie nieznaczące, a pojednanie, spełnienie niemożliwe. W chwili, gdy przeszłość zostanie ujrzana jako zbiór odizolowanych od siebie, nietworzących żadnej całości, elementów, człowiek ze wstrętem odwraca się od Historii i wypada poza czas. Jednak wypaść z czasu oznacza znaleźć się w sferze znieruchomiałej i posępnej, w sferze „absolutnej stagnacji”²⁶. Jest to przestrzeń, w której nie można ani żyć, ani umrzeć, gdyż dla jednego i drugiego konieczne jest istnienie czasu. Ponadto dla wypadającego z czasu nie ma drogi powrotu; raz podważywszy sens i ciągłość czasu nie można ich odbudować i ponownie zamieszkać w czasie: „Choćbyśmy byli blisko raju, ironia nas od niego oddala”²⁷. Takie doświadczenie jest udziałem autora *Tworek*. Jest świadomy swej bezsilności, otchłani czasu dzielącej go od ofiar Zagłady, która czyni niemożliwym spotkanie, zbliżenie dwóch egzystencji: żałobnika i utraconego. Wie o niewspółmierności empatii, której moc „nigdy nie dorasta do tragiczności i absurdalności zdarzeń”²⁸. Nie może ani zmienić nieludzkiej rzeczywistości, ani przeżyć śmierci drugiego.

Tak rozpoznana sytuacja podmiotu mowy żałoby *Tworek*, jako oddzielnego od nieobecnego nieprzekraczalnym dystansem, w przypadku Bieńczyka nie prowadzi do pogodzenia się z utratą, wygaśnięcia pragnienia obecności, wyrzeczenia się nostalgii i rezygnacji pisania opowieści o Innym, którego już nie ma. Żałobnik przeżywa swoją bezsilność i słabość wobec doświadczenia śmierci, aby w pracy

^{25/} E. Cioran *Upadek w czas*, przekł. I. Kania, Kraków 1994.

^{26/} Tamże, s. 100.

^{27/} E. Cioran *Pokusa istnienia*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2003, s. 161

^{28/} *Słowo w akcji...*

żałoby, uobecniając utraconego, mimo wszystko połączyć przeszłość z teraźniejszością, ustanowić choćby najkruchszą ciągłość. Ten niemożliwy projekt żałobnik realizuje dzięki retoryce, która ujawnia swoją podwójną strukturę *pharmakonu*, gdy okazują się być zarazem narzędziem dekompozycji czasu, jak i jego scalania, rozgrywających się w dwóch jednocześnie wypowiedzianych tekstach alegorii ironii.

Jak już wspomniałem, struktura *Tworek* ma postać koła. „Figura koła – powie Bieńczyk w *Oczach Dürera* – jest typową dla melancholijnej estetyki”, zaś opowieść o tej konstrukcji „kończy się tam, gdzie się zaczynała; nie dociera do żadnego celu, jest raczej – pełną cierpienia – *flânerie*, przygodną włóczęgą niż drogą wiodącą do przeobrażenia, przemiany, wiary”²⁹. Na końcu tekstu żałobnik po rozpaczliwych poszukiwaniach utraconego wrócił na jego próg, z powrotem w przestrzeń myśli nieokreślonej, skąd jeszcze raz opowie, powtórzy historię Soni. W tym miejscu Mallarmé rozdzielił pracę żałoby pomiędzy Matkę i Ojca, zaś Bieńczyk swoją mowę żałoby na dwa teksty współistniejące jednocześnie razem i oddzielnie. Jeden z nich opowiada o cierpieniu i niemożliwości uobecnienia Innego, drugi zaś o uczynieniu wszystkiego, co jest w mocy żałobnika w trosce o jak najdłuższe podtrzymywanie jego obecności.

^{29/} M. Bieńczyk *Oczy Dürera*, s. 23.

Dariusz SKÓRCZEWSKI

Dlaczego Paweł Huelle napisał *Castorpa*?

O powieści Pawła Huellego mówi się zwykle, zestawiając ją z arcydziełem Manna i identyfikując w niej załączki Mannowskich pramotyów, jak czas, narrator, filozofia etc. Proponuję wyprawę w innym kierunku: dlaczego Huelle napisał *Castorpa*? Nie – po co, jak chciał krytyk¹, lecz – dlaczego? Pytanie to można odwrócić, z lekka je modyfikując: dlaczego Tomasz Mann nie mógł napisać *Castorpa*? Oba uznaję za równoważne, zanim jednak spróbuję udzielić na nie odpowiedzi, spieszę z wyjaśnieniem. Nie zamierzam powiększać rejestru krytycznoliterackich komunałów, porównując rzecz gdańskiego pisarza z *Czarodziejską górą*, ani też doszukiwać się w *Castorpie* elementów powieści inicjacyjnej, filozoficznej, „pocztówki z mitologicznego Gdańska” itp., co już robili recenzenci Huellego. Nie jestem też zainteresowany penetrowaniem rejonów psychologii czy biografii autora, czego być może spodziewałby się zbyt dosłownie interpretujący tytuł tego szkicu czytelnik. Odpowiedź, którą proponuję, będzie miała charakter czysto tekstualny: będzie wywiedziona z samego utworu, ale oglądanego ze szczególnej perspektywy.

Istnieje w literaturze moda na pisanie ciągów dalszych bądź antecedenencji fabuł istniejących, kanonicznych. Jest to swego rodzaju tradycja apokryficzna i powieść Huellego zapewne się w tę tradycję wpisuje. Istnieje jednak – w moim przekonaniu – również inny kontekst, w którym można tę powieść rozpatrywać. Sytuacja *Castorpa* przypomina nieco tę, która popchnęła Jean Rhys do napisania *Szerokiego Morza Sargassowego*², powieści będącej repliką na fabułę opowiedzianą przez Jane Eyre w słynnym romansie Charlotty Brontë. Przypomnijmy: u Rhys spoty-

1/ M. Zaleski *Niedoszła miłość Hansa C.*, „Tygodnik Powszechny” 2004 nr 24.

2/ J. Rhys *Szerokie Morze Sargassowe*, przeł. M. Topczewska-Metelska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987 (ang. oryginał *Wide Sargasso Sea* ukazał się w 1966 r.).

Skórczewski Dlaczego Paweł Huelle napisał *Castorpa*?

kamy oryginalną, kontrapunktową w stosunku do pierwowzoru, rekonstrukcję, a raczej dekonstrukcję losów Berthy Rochester, postaci odrażającej, pozbawionej ludzkich rysów i kształtów. W *Szerokim Morzu Sargassowym* Antoinette Cosway (tak bowiem brzmi „właściwe” imię i nazwisko dziewczyny w powieści Rhys) zyskuje status bohatera, który opowiada w formie kontrapunktu swoją biografię z własnego, tj. niebrytyjskiego punktu widzenia. Nie trzeba dodawać, że choć finał obu fabuł jest identyczny – szaleństwo i samobójcza śmierć Antoinette vel Berthy w płomieniach Thornfield Hall – to, co rozgrywa się przed nim, wygląda zgoła odmiennie. Rhys „odpisuje” (od-pisuje) Brontë – odpisywanie rozumiem tu nie tylko w kategoriach repliki, ale jako własny, samodzielny głos³, zgodnie z wprowadzoną przez krytyków postkolonialnych formułą „Empire writes back” – czyli „Imperium odpisuje” (w tle pobrzmiewa oczywiście odniesienie do tytułu popularnego filmu *Imperium kontratakuję* – *Empire strikes back*). Chodzi, ujmując samą istotę rzeczy, o twórczość pisarzy z byłych kolonii, która bywa często polemiczną repliką wobec dominującego wizerunku peryferii utrwalonego w literaturze metropolitalnego centrum. Na nieco podobne zjawisko, jak się zdaje, napotyka czytelnik *Castorpa*. Wprawdzie u Huellego narracja prowadzona jest w sposób do złudzenia mannowski, przez co nie mamy tu do czynienia z tak jaskrawą kontrapunktualizacją, jak w *Wide Sargasso Sea*, niemniej jednak gdański epizod z życia bohatera *Czarodziejskiej góry* zastanawia szczególną perspektywą, z jakiej zaprezentowana jest tytułowa postać. Perspektywę tę określiłbym jako postkolonialną i w tym właśnie dostrzegam podobieństwo relacji, jaka zachodzi pomiędzy powieściami Rhys i Huellego a ich archetekstami. Sensy, które z *Castorpa* wyczytuję, ujawniają się poprzez serię przekroczeń, jakich dokonuje autor w stosunku do modelowej narracji kolonialnej. Proponuję przyjrzenie się trzem obszarom, w których transgresje te się rozgrywają: przestrzeni, językowi i tożsamości powieściowych postaci.

O specyfice przestrzeni zawłaszczanej przez imperium pisał Frantz Fanon:

Obszar zamieszkiwany przez skolonizowanych i obszar zamieszkiwany przez kolonistów to nie dwie uzupełniające się strefy. W tym przypadku podział nie służy jednoci wyższego rzędu. Według zasad logiki arystotelesowskiej są to strefy wzajemnie się wykluczające: pojednanie jest niemożliwe, o jedną z nich jest za dużo. Miasto skolonizowane [...] to miejsce podejrzane, zamieszkane przez podejrzanych osobników. [...] Skolonizowany jest zawistny. Kolonizator o tym wie; przyłapuje jego ukradkowe spojrzenia i rozglądając się bacznie dookoła stwierdza cierpko: „Oni chcą zająć nasze miejsce”.⁴

Rzeczywiście, Gdańsk w *Castorpie* to więcej niż „kulturowy tygiel, prowincjonalny już i żyjący resztkami swej hanzeatyckiej świetności, podminowany coraz bardziej ujawniającymi się sprzecznościami”⁵. Oglądane oczyma powieściowego

3/ W ten sposób interpretuje powieść Rhys m.in. Gayatri Chakravorty Spivak w eseju *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, „Critical Inquiry” 1985 nr 12 (1).

4/ F. Fanon *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, przedm. E. Reklajtis, posł. J.P. Sartre, PIW, Warszawa 1985, s. 22.

5/ M. Zaleski *Niedoszła...*

bohatera miasto zdaje się raczej odpowiadać kryteriom literackiej reprezentacji przestrzeni skolonizowanej zdefiniowanym przez Fanona. Jest obszarem, w którym dominuje niemieckość: pruskie koszary, niemiecka uczelnia, niemieccy studenci, w każdym zakątku miasta i budynku unosi się niemiecki język. Obserwowana oczyma Castorpa-cyklisty ludność miejscowa stanowi enklawę zepchniętą na margines powieściowego świata – zajmuje rejony ściśle określone i nie miesza się z populacją dominującą: „Kaszubi i Polacy, których rozróżnić jednych od drugich zresztą nie potrafił po języku, byli dla niego jak szara warstwa ziemi: dawno przykryta kostką bruku, czasami tylko ujawniająca swe istnienie w miejscach do tego wyznaczonych...”⁶. Optyka to typowo kolonialna. Miasto stanowi w niej obszar niejednorodny, o strefach zasadniczo się nieprzenikających. Castorp ze swoimi rodakami przynależy do terytorium dominacji, w którego obręb wchodzi również (nieliczni) wykształceni przedstawiciele ludności podporządkowanej (dr Ankewitz vel Anke), podczas gdy populacja polsko-kaszubska lokuje się na peryferiach powieściowego świata – i jego przestrzennej reprezentacji.

Bohater nie poprzestaje na eksploracji miasta. Najsilniejszą podniętą estetyczną czerpie z wypadów poza Gdańsk, gdzie z rozkoszą oddaje się kontemplacji obcego sobie pejzażu, którego opisu dokonuje narrator odwołując się do specyficznej, doskonale jednak znanej polskiemu czytelnikowi, topiki. Sztafaż ów tworzą motywy dobrze zdomowione w rodzimym, tj. polskim dyskursie: wierzba płacząca, bocian na łące, brzozowy lassek. Włączone one jednak zostają w powieści w konfigurację przełamującą ich standardowe funkcje – identyfikującą i emocjonalną. Perspektywa, z jakiej Castorp podziwiał obcy sobie krajobraz, bliska jest tej, którą Edward Said określił jako orientalistyczna⁷. Stosunek podmiotu do obserwowanego przedmiotu nosi znamiona fascynacji, lecz jest to fascynacja zdobywcy, który poprzez akt epistemologiczny dokonuje symbolicznego zawłaszczenia egzotycznego, oddziałującego na wyobraźnię, regionu. Obszar poddawany penetracji przez Castorpa, jak również przez jego rówieśników z zastępu Wędrownych Ptaków, istnieje jakby specjalnie po to, by dostarczać ekscytujących wrażeń przybyzom z metropolii, by mogli oni przemierzać jego dzikie, niezniszczone cywilizacją połacie. Pieśń Schuberta *Das Wandern* (s.162), śpiewana przez bohatera podczas jednej z takich wypraw, przypieczętowała ów akt zawłaszczenia. Dzieło niemieckiego romantyka staje się najbardziej adekwatnym tekstualnym narzędziem opisu doznań Castorpa wynikłych z kontaktu z polską przyrodą. Natura jest domeną kolonii, kultura należy do metropolii.

To, jak istotna dla postkolonialnego wydźwięku utworu Huellego jest przestrzeń, ujawnia się już w ekspozycji. Poglądy wuja Tienappla na temat Wschodu,

wyrażone w otwierającym powieść dialogu z tytułowym bohaterem, demonstrują przekonania znamienne dla dyskursu imperium. Naturalnie, jest tu pisarz dłużnikiem Manna, w którego dziełach wielokrotnie spotykamy klasyczny czy też, jak by rzekł Said, orientalistyczny obraz Wschodu (dość wspomnieć enigmatyczną postać Klawdii Chauchat w *Czarodziejskiej Górze*). Podobnie i w *Castorpie*: Wschód jest obszarem groźnym i nieprzewidywalnym dla człowieka Zachodu, obszarem, w którym „wypracowane z takim trudem formy mogą pograżyć się w chaosie” (s. 8). Ostrzeżenie udzielone bohaterowi powiela mity na temat pokus i niebezpieczeństw Orientu, czyhających na nieświadomego niczego przybysza – mity, w jakie obfitują literatury potęg imperialnych: „Zważ, proszę, jak łatwo zboczyć z raz obranej drogi. Nic nieznaczące słowo, chwila słabości, moment zapomnienia, mogą obrócić wniwecz starania wielu lat. Na Wschodzie takie rzeczy zdarzają się po prostu częściej, choć racjonalnie nie da się tego uzasadnić” (s. 10).

Dodajmy, że proroctwo zawarte w powyższej przestrodze wypełnia się w życiu bohatera co do joty. Castorp, jak wiemy, ulegnie Wschodowi w jego najbardziej reprezentatywnej i jakże eksploatowanej w narracjach imperiów postaci – kuszącej i pachnącej zmysłowym piżmem kobiety, która po pierwszym przypadkowym spotkaniu w kurhausie stanęła przed bohaterem we śnie, a jej „delikatne wypukłe kości policzkowe w połączeniu ze szczególnym, lekko kapryśnym wyrazem ust, nadawały jej twarzy e g z o t y c z n e g o powabu, jakiejś dwuznacznej, pociągającej o b c o ś c i” (s. 95; podkr. moje – D.S.).

O tym, że na powieściowej rzeczywistości odcisnęła swe piętno era kolonizacji, nie pozwalają zapomnieć takie kreacje jak pastor Gropius, który „po dwudziestu latach spędzonych wśród najczarniejszych plemion bantustanu” (s. 14) otrzymuje propozycję objęcia parafii w bliższej metropolii części imperium, czyli pod Gdańskiem, a także holenderski kupiec Kiekiernix, który – popijając podczas wspólnego rejsu wódkę ryżową sprowadzoną z Chin penetrowanych przez potęgę kolonialne Zachodu – życzliwie informuje współpasażerów o peryferyjnym statusie grodu nad Motławą („zapyzała i prowincjonalna dziura, czego dowodem mógł być fakt, że nie ma teatru na poziomie” – s. 15). Kiekiernix, ten sam, który Europę lokalnych konfliktów i rywalizacji o wpływy w zamorskich terytoriach nazywa „kloaką”, wprowadza Castorpa w tajniki prawdziwego, czyli kolonialnego źródła bogactwa narodów, którym są „miliony niewolników” (s. 22). Natomiast wspomniany protestancki duchowny wygłasza mowę w obronie niemieckiego imperializmu, usprawiedliwiając go misją cywilizacyjną, uniwersalnym argumentem w ustach rzeczników przedsięwzięcia kolonialnego. Retoryka owej misji powiela tropy obecne w wypowiedziach pisarzy i polityków brytyjskich czy francuskich XIX i pierwszej połowy XX wieku:

Spóźniliśmy się w Azji i Afryce, prawda. Ale na wschodzie Europy? Od setek lat niesiemy prawo, ład, harmonię sztuki i technikę. Gdyby nie my, Słowianie dawno popadliby w anarchię. To dzięki naszym dobrodziejstwom znajdują swoje miejsce w rodzinie, której na imię cywilizacja i kultura. (s. 23)

6/ P. Huelle *Castorp*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 160. Cytaty lokalizuję w tekście.

7/ Zob. E. Said *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski jun., PIW, Warszawa 1991.

Riposta Kiekernixa do złudzenia przypomina argumenty niektórych wojujących krytyków postkolonialnych. Warto przytoczyć ją *in extenso*, bowiem w płaszczyźnie idei wytycza ona kierunek, w którym autor poprowadzi dalej swoją narrację.

Niech państwo sobie wyobrażą, któregoś dnia do Amsterdamu zawija armada obcych, indiańskich albo chińskich statków. [...] Każą nam wielbić swojego Boga, zabijają naszego króla, gwałcą kobiety, a mężczyźni pędzą do kopalni lub na plantacje. Syfilis, ospa, angina, tania wódka i opium dopełnią reszty. Potem ich kaznodzieja każe nam podziękować za opiekę, dzięki której znaleźliśmy się w rodzinie cywilizacji i kultury. [...] To jest dokładnie to, co czują dziś Indianie, Azjaci, Czarni. (s. 23)

Można by dodać: Kaszubi i Polacy. Wprowadzenie przez autora tak wyraźnej perspektywy postkolonialnej do wnętrza powieści udziela silnego poparcia zaproponowanemu tu kierunkowi interpretacji. Nie wybiegamy jednak jeszcze zανάdo ku konkluzji. Na razie potraktujmy głos Kiekernixa jako mocne osadzenie fabuły *Castorpa* w polityczno-społecznych realiach początku XX w. Realia te włączają powieściową przestrzeń w szerszą całość, zaprezentowaną zgodnie z konwencjami literackimi obowiązującymi w pisarstwie niemieckim, brytyjskim czy francuskim epoki, a wyczerpująco opisanymi przez Saida w *Orientalizmie*. Dotąd też sięga respekt autora dla reguł odwzorowania przestrzeni w dyskursie kolonialnym. Czytelnik ma zarazem w *Castorpie* do czynienia z przekroczeniem orientalizujących klisz spacji konstrukcji powieściowego świata. Pruska obecność w mieście stanowi dla głównego bohatera przykry ciężar, którego ucieleśnieniem jest postać pani Wybe, wdowy po pruskim oficerze. Próba przekroczenia granic przestrzeni miejskiej podczas wspomnianej wycieczki Castorpa kończy się tylko połowicznym sukcesem wskutek przypadkowego, niechcianego spotkania z Niemcami rówieśnikami. Outsiderska postawa bohatera nie do końca tłumaczy tryb, w jakim w specyficznie ukształtowanej scenarii funkcjonują postaci Niemców. Castorp, który staje się ostatecznie „rozumiejącym” łącznikiem między obiema odseparowanymi od siebie strefami, dystansuje się od własnych rodaków, a zwłaszcza tych spośród nich, którzy reprezentują szowinistyczną pruską mentalność. Dystans ten ujawnia się z całą mocą m.in. właśnie na tle powieściowej scenarii.

Castorp Pawła Huellego przechadza się ulicami Gdańska i Sopotu; jest to typowa sytuacja poznawcza. Jednakże pomimo młodego wieku i pewnej, rzeklibyśmy, filozoficznej niedojrzałości (nie spotkał się jeszcze z Naphtą, który wyzwolił w nim chęć poszukiwania odpowiedzi na ważne pytania), jest bogatszy od swego Mannowskiego wcielenia o doświadczenie kontaktu z kulturą podbitego narodu, którą poznaje oczami Niemca – kolonizatora nieświadomego swej kolonizacyjnej roli. Nabywanie wiedzy o własnej tożsamości, dorastanie do świadomości, iż należy się do narodu, który sprawuje hegemonię imperialną w tej części kontynentu, stanowi – w moim przekonaniu – istotny, choć nader subtelnie wpleciony w tkanke powieści, wątek.

Dekolonizacja przestrzeni dokonuje się również za pośrednictwem toponimii. Niemieckie nazwy zastąpione są polskimi odpowiednikami (Gdańsk zamiast Dan-

zig; Sopot, nie Soppot jak w *Hanemannie*), dzielnic i osiedli (Oliwa, Orunia) i ulic (Kasztanowa zamiast Kastanienstrasse). To przestrzeń, która z jednej strony jest i chce być niemiecka (niemieckie nazwy hoteli, statków itd. umacniają te roszczenia) – z drugiej zaś manifestuje przed Castorpem swą inherentną obcość, niedostępność poznaniu, zagadkowość, której kulminację stanowi niepewna, niemożliwa do zidentyfikowania lokalizacja budynku goszczącego uczestników narkotyczno-erotycznej orgii Stowarzyszenia Miłośników Kultury Antycznej „Omphalos”. Przestrzeń ta rozszerza się, rozciągając się na inne obszary nieistniejącej Polski, w związku z intrygą, w jaką angażuje się bohater, zlecając śledzenie tajemniczej nieznajomej. Wspomina więc narrator Warszawę oraz Lublin, którego Castorp szuka w swoim atlasie na mapie Rosji (s. 152).

Zdanie „Tutaj mówimy tylko po niemiecku!” (s. 108) w świetle powyższych uwag można uznać za emblemat języka, którym posługują się postaci powieści. Niemiecki pełni w *Castorpie* funkcję analogiczną do tej, jaka przypisana jest angielskiemu w dziełach Conrada czy Kiplinga: stanowi symboliczną reprezentację hegemonii (w rozumieniu Gramsciego przyjętym przez Saida), zgodnie z tezą Fanona, iż ten, kto posiada język, posiada świat tym językiem sugerowany⁸. Jest językiem urzędowym i językiem komunikacji pomiędzy uczestnikami zdarzeń, niezależnie od regionalnych odmian, które skrzętnie wyławia czułe ucho bohatera. Jest też językiem władzy: jego kontaminacja musi spotkać się z odporem, motywowanym troską o zachowanie jego czystości. Z tego powodu polski akcent kancelisty, wyśmiewany przez otoczenie, popycha tę budzącą litość postać do samobójstwa, a doktor Ankewitz, polski wygnaniec z zaboru rosyjskiego, podjąć może praktykę psychiatryczną nie tylko dzięki wpływom polskich ziemian „rozsianych pomiędzy trzy monarchie” (s. 117), lecz także, a może przede wszystkim, dzięki studiom odbytym w metropolii oraz doskonałej znajomości niemieckiego.

Hegemonia demonstrowana za pośrednictwem języka bywa jednak w powieści podważana. Pierwsza uderzająca transgresja ma miejsce w epizodzie spotkania Castorpa z chłopcem, ukazany zresztą początkowo przez narratora w zgodzie z dyrektywą imperialnej prezentacji: dziecko jest obdarte, ma obowiązkowo „bose stopy obute w liche sandały” (s. 50) – jest bowiem typowym przedstawicielem części miasta zamieszkałej przez „tubylców” – i pozostaje bezimienne, o niepewnej tożsamości, podobnie jak Arabowie w powieściach Camusa⁹. Pomimo swej immanentnej niższości chłopiec jednak góruje nad Castorpem językową kompetencją, której brak w rozmowie z nim bohater boleśnie odczuwa. W powieści imperialnej Castorp spointowałby zapewne tę konfrontację komentarzem o cywilizacyjnym niedorozwoju lub barbarzyństwie niezrozumiałej dla siebie, „szeleszczącej polskiej mowy” bądź pochwałą pruskiego systemu edukacji, narzucającego podbitej ludności język kolonizatora i wypełniającego tym samym „misję cywilizacyjną”,

8/ F. Fanon *Black Skin, White Masks*, Pluto, London 1986, s. 18.

9/ Por. E. Said *Culture and Imperialism*, Vintage, New York 1994, s. 175.

o czym pisał swego czasu Lord Macaulay¹⁰. Bohater Huellego jednak nie uderza w nutę triumfalizmu; przeciwnie, oddaje się refleksji nad dziwnym uczuciem: „nie mieć dostępu do czegoś, co innym wydaje się oczywiste jak powietrze” (s. 51).

Po raz drugi zauważalne przełamanie językowej supremacji ujawnia się w stosunkach, jakie łączą panią Wybe z jej kaszubską gospożą. Interesująca skądinąd postać Kaszibke przełamuje stereotyp niższej nie tylko społecznie, lecz również etnicznie służącej, milczącej i pozbawionej własnego głosu, od jakich roją się świadectwa literackie imperiów. Wydaje się być wprowadzona wyłącznie w jednym celu: by odwrócić tradycyjną relację dominacji i ukazać zależność kolonizatora od skolonizowanego. Hildegarda Wybe uczy wprawdzie dziewczynę gry na fortepianie, spełnia więc wobec niej misję edukacyjną, realizując tym samym jeden z celów kolonialnego przedsięwzięcia, lecz zarazem – czego nie omieszką ze zdumieniem odnotować Castorp – ulega jej w codziennych czynnościach związanych z prowadzeniem domu. Kaszibke pozwala sobie mówić podniesionym głosem, a jej prosty, lecz dobitny język oraz pewne siebie gesty znamionują faktyczną władzę, jaką sprawuje nad swoją panią. W ten sposób ponownie podważona zostaje hegemonia metropolii nad peryferiami. Konkluzja usprawiedliwiającej się przed Castorpem pani Wybe, iż „w Berlinie wszystko było inaczej” (s. 58), nabiera w tej perspektywie charakteru symbolicznego. Postać Kaszibke ukazuje ambiwalentny efekt kolonizacji: służąca jest jakby lustrzanym odbiciem kolonizatora, lecz odbiciem karykaturalnym, skażonym. Zjawisko to opisane zostało przez Homi Bhabhę jako „mimikra”¹¹ – skolonizowany powiela zachowanie kolonizatora, powielanie to jednak nigdy nie jest zupełne; niesie w sobie prześmiewczość, a także zagrożenie. Mimikra bowiem ujawnia nieuchronne ograniczenie, na jakie napotyka dyskurs kolonialny, obnaża wewnętrzne pęknięcie idei kolonizacji i rzuca wyzwanie kolonialnemu autorytetowi, przez co oddziałuje destabilizująco na imperialną dominację.

Trzecie przekroczenie reguł narracji kolonialnej, konsekwentnie odmawiającej ludności podporządkowanej prawa do własnego głosu, wiąże się z postacią Wandy Pileckiej. Tajemnicza Polka istnieje w powieści *par excellence* podmiotowo, jako partnerka rozmów prowadzonych swobodnie w różnych językach. Siedzi przy wspólnym stole *vis-à-vis* bohatera, wprowadzając go nawet swoim komentarzem w zakłopotanie. Rozmawia z kochankiem po francusku, lecz subtelne ucho Castorpa i tu wylawia obcą nutę, co utrudnia mu początkowo rozpoznanie tożsamości Pileckiej i prowadzi do błędnego wniosku, iż ma do czynienia z Rosjanką. W bezpośrednim kontakcie podczas posiłku oboje mówią po niemiecku; i w tym przypadku bohater wyczuwa „gdzieś na samym dnie wyrazów” obcy akcent, lecz jak sam przyznaje, akcent „niekoniecznie polski” (s. 183). Dochodzimy w ten sposób do kolejnej kwestii – tożsamości.

10/ T.B. Macaulay *Minute on Indian Education*, w: *Selected Writings*, eds. J. Clive and Th. Pinney, University of Chicago Press, Chicago 1972, s. 237-251.

11/ H.K. Bhabha *The Location of Culture*, Routledge, London–New York 1994, s. 86.

Odkrycie przez wynajętego detektywa polskość Wandy jest dla Castorpa szokiem. Tym większym, iż kochanek kobiety okazuje się rosyjskim oficerem, co burzy szablonowy obraz stosunków polsko-rosyjskich oparty na wyniesionej z niemieckiej szkoły znajomości dziejów Polski. Znajomości, dodajmy, powielającej klisze imperialnej edukacji:

W gimnazjum na historii miał kiedyś tylko jedną lekcję dotyczącą Polski: anarchia i pijaństwo szlachty doprowadziły do rozbiorów, bo wrzód ten, w środku Europy, trzeba było czym prędzej wyciąć ze względów higienicznych. (s. 184)

Profesor geografii Stelling wykladał w jego gimnazjum wiedzę o wielu lądach i egzotycznych ludach, nigdy jednak nie wspominał choćby słowem o tym, że na wschodnim obrzeżu państwa istnieją jacyś tam Kaszubi. (s. 29)

Wiedza o podbitych grupach etnicznych jest w powieści elementem dyskursu władzy. Obejmuje wiadomości z zakresu historiografii, antropologii i etnologii i zbliżona jest do tej, którą zbierali i przekazywali o podbitych ludach brytyjscy, francuscy czy niemieccy naukowcy, pisarze i podróżnicy. Jak stwierdził Said, wiedza taka nie pozostaje nigdy neutralnym, bezinteresownym opisem. Poznanie wprzęgnięte w sytuację skolonizowania służy bowiem utrwaleniu władzy nad badanym przedmiotem. Podobnie jest w *Castorpie*. Parafrazując autora *Orientalizmu*, w powieści Huellego Niemcy znają Polaków, Polacy są tym, co znają Niemcy¹² i istnieją w powieściowym świecie do takiego stopnia, do jakiego są o p o w i e d z i a n i. Dlatego tak ważna dla postkolonialnej wymowy utworu jest ewolucja świadomości głównego bohatera: głębsze poznanie przezeń Polaków prowadzi do ich usamodzielnienia się, uzyskania podmiotowości.

W ten oto sposób Wanda Pilecka, przedstawicielka narodu, którego kolonizacja wydawała się Castorpowi, w świetle zdobytego w metropolii wykształcenia, usprawiedliwiona, więcej nawet – pożyteczna, zyskuje w powieści status partnerki w stosunku do bohatera. Wtajemnicza go częściowo we własną biografię, a dzięki temu za ofiarowane alibi, nie traci godności ani nie popada w relację zależności od Castorpa. Przeciwnie, zyskuje nad nim dominację, najpierw jako ukryty obiekt pożądań dezorganizując mu ustabilizowane, mieszczańskie życie, a następnie jako dojrzała kobieta kończąca znajomość eleganckim, lecz stanowczym gestem. Wątek erotyczny, jaki zawiązuje się pomiędzy powieściową Wandą a Niemcem, zamyka się niejednoznacznie: z jednej strony zmierza ku przełamaniu stereotypu wzajemnego postrzegania się obu narodów, z drugiej zaś – podtrzymuje jeden z fundatorów mitów polskość.

Istotne dla postkolonialnej interpretacji powieści jest prześledzenie ewolucji świadomości Castorpa. Bohater wyposażony został przez Huellego w biografię, która podkreśla jego przynależność do metropolii. Wykradziona Wandzie powieść Theodora Fontane *Effi Briest* budzi w nim wspomnienia, w których dochodzi do głosu mit imperialny: „Jego własne życie, wzrastające w cieniu portowych dźwię-

12/ Por. E. Said *Orientalizm*, s. 65.

gów i oceanicznych statków, giełdy, światowych interesów i kolonialnych towarów, nagle wydało mu się pełne blasku w porównaniu z koleinami piaszczystej drogi na Pomorzu” (s. 113).

Castorp przybywa zatem z obszaru, gdzie cywilizacja, władza, kapitał i dobrobyt tworzą harmonijny alians, na peryferia, gdzie wartości te skonfrontowane zostają z innymi, nieznanymi mu dotąd wartościami, które bohater odkrywa m.in. dzięki spotkaniu z tajemniczą nieznajomą.

Do chwili pojawienia się Pileckiej na fabularnym horyzoncie Polacy w powieści Huellego niemal nie występują. Traktowani są incydentalnie: główny bohater i jego bezpośrednie otoczenie to Niemcy, a egzotyczne ludy Wschodu, choć budzą obawy mechanika statku, którym Castorp płynie do Gdańska, nie stanowią zagrożenia dla niemieckiej obecności w tym regionie. Jeśli zaś już ukazują się na powieściowej scenie, to raczej w sposób zgodny z celem dyskursu kolonialnego, którym według Bhabhy jest takie „skonstruowanie obrazu skolonizowanych jako populacji zdegenerowanych typów [...], by usprawiedliwić dokonany podbój”¹³. Opisane w lokalnej prasie drastyczne zabójstwo, dokonane przez polskiego czeladnika i jego narzeczoną na niemieckim złotniku, doskonale się w ten paradygmat wpisuje.

Postać Polki i jej równie zagadkowego rosyjskiego kochanka wprowadza do powieściowej fabuły „polsko-rosyjski węzeł” (s.185), który rozszerza horyzont poznawczy bohatera i przenosi narrację na poziom postkolonialny. Castorp zostaje przez autora postawiony w sytuacji przybysza z metropolii, który dociera do peryferii imperium, by tam zdekonstruować imperialny mit i odkryć rzeczywistą tożsamość skolonizowanych, a także – na tym tle – ujrzeć własną tożsamość. Huelle umieszcza swojego bohatera w relacji do osób i sytuacji, które zakwestionują jego urobiony, kanoniczny obraz Niemiec i imperialnej Europy wyniesiony ze szkoły i rodzinnego domu. Castorp uświadamia sobie, że należy do narodu kolonizatorów – i to odkrycie budzi w nim raczej niesmak niż dumę. Proces nabywania tej świadomości stanowi istotną warstwę fabularnej konstrukcji. Jego zwieńczeniem jest symboliczny gest odrzucenia zarówno niemieckiego, jak również rosyjskiego imperializmu na ostatnich kartach powieści, kiedy to Castorp, napotkawszy oba dyskursy, wplecione odpowiednio w podręcznik do nauki języka Puszkina oraz wykład o Goethem, dokonuje ich demystyfikacji i ostentacyjnie odmawia uczestnictwa w sygnowanym nimi projekcie.

Omówione tu składniki powieściowego świata, jak widać, nie lokują się bynajmniej na obrzeżach głębszego sensu utworu. Przeciwnie, okazują się dla wymowy dzieła nader istotne, nie przekreślając, rzecz jasna, innych możliwych kierunków jego odczytań. Powieść Huellego – mimo że poetyką oraz stylem nawiązuje do arcydzieła Manna, jak również troskliwie odtwarza atmosferę Gdańska i Europy sprzed stulecia włącznie z ówczesnymi modami intelektualnymi i klimatem społeczno-obyczajowym – jest *par excellence* produktem świadomości literackiej końca XX czy początku XXI wieku. Pisarz zręcznie eksploatuje strategie narracyjne

dyskursu kolonialnego – lecz ponieważ utwór jedynie do pewnego stopnia ten dyskurs imituje, by następnie wejść z nim w polemikę, dochodzi w *Castorpie* do ich przezwyciężenia. Otrzymaliśmy w rezultacie powieść postkolonialną, powieść, która dekonstruuje narrację kolonialną i która mogła narodzić się jedynie w erze dekolonizacji, a także, być może, z inspiracji krytyki postkolonialnej. Wskazane przeze mnie strategie narracyjne Huellego przeczą tezie, iż Castorp „w stosunku do Mannowskiego pierwowzoru, raczej idzie w jego ślady: utrwała i uzupełnia jego portret sanatoryjny [...], niż cokolwiek przepowiada wiekowi XX na przyszłość”¹⁴. Finalna *Nachgeschichte*, podkreślając suwerenną władzę twórcy nad artystyczną kreacją, przez migawkowe odśłony, w jakich przywołuje dwudziestowieczne dzieje Gdańska z jego okupacjami i traumami, potwierdza wniosek, iż opowieść o gdańskim epizodzie z życia Hansa Castorpa snuta jest ze specyficznego punktu widzenia, dostępnego wyłącznie pisarzowi epoki, która nastąpiła po demontażu niemieckiej, a następnie sowieckiej kolonii w naszej części globu. W obliczu takiej konkluzji, a także na tle innych literatur postkolonialnych, które posługują się językiem byłych imperiów (myślę choćby o takich pisarzach jak V.S. Naipaul czy wspomniana J. Rhys), niezmiernie interesujące wydaje się to, iż powieść ta wyszła spod pióra polskiego pisarza. Wypada mieć nadzieję, że wśród entuzjazmu nad językiem powieści, a także odtworzonym przez Huellego klimatem Gdańska i Sopotu przełomu wieków, krytyka niemiecka dostrzeże również ten wymiar *Castorpa*, przełamując tym samym milczenie wokół niemieckiego „białego kolonializmu”¹⁵.

14/ T. Drewnowski *Czarodziejski brzeg*, „Europa” 2004 nr 32 (s. 264).

15/ Dotychczasowe, przychylne *Castorpowi* recenzje przekładu powieści Huellego, zamieszczane w niemieckiej prasie, wydzwięk postkolonialny utworu przemilczają. Bezpośrednich przyczyn szukać należy, jak się zdaje, przede wszystkim w (nie)świadomości metodologicznej. Metodologia postkolonialna w Niemczech ogranicza się do analizy niemieckiego dyskursu imperialnego związanego z Afryką (zob. R.A. Berman *Enlightenment or Empire: Colonial Discourse in German Culture*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1998), nie rozpatrując zagadnień związanych z „białym kolonializmem”, zjawiskiem równie destrukcyjnym dla grup etnicznych sąsiadujących z Niemcami, co klasyczny zamorski kolonializm, a opisanym przez krytyków postkolonialnych np. w odniesieniu do brytyjskiego kolonializmu wobec Irlandii (por. D. Lloyd *Anomalous States. Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Duke University Press, Durham 1993).

13/ H. Bhabha *The Location*, s. 70.

Małgorzata MIKOŁAJCZAK

„Wierność ziemi”. Inspiracje nietzscheańskie w poezji Zbigniewa Herberta

Trudno zaprzeczyć doświadczeniu, które zapisane zostało już na początku drogi poetyckiej Zbigniewa Herberta – rozbicia ładu opartego na platońsko-chrześcijańskim porządku świata oraz zachwiania tradycyjnych wartości. Konfrontacja tego, co było, z sytuacją aktualną, zaprezentowaną w debiutanckiej *Strunie światła*, nie niesie alternatywy: zamiast poznawczej pewności – nieufność i zwątpienie, w miejsce religijnego światoodczucia – sceptyczny ogląd rzeczy; dystans i ironia. Diagnozę „pustego nieba” (którą przed ponad dziesięcioma laty wystawił poezji Herberta Paweł Lisicki¹ i którą zwykło się opatrywać przekonanie o agnostycyzmie autora) należałoby jednak zrewidować i zastąpić formułą inną – „nieba martwego”. Zmiana, z pozoru nieistotna, nie sprowadza się tylko do rozróżnień terminologicznych, lecz uwydatnia odmienną ujęcie. W jej świetle zarówno kontestacja religijna poety, jak i jego wybory etyczne, i estetyczne zyskują nowe znaczenie – w odniesieniu do ogłoszonej przez Fryderyka Nietzschego „śmierci Boga”².

1/ Zob. P. Lisicki *Puste niebo Pana Cogito* („Res Publica” 1992/1993 nr 24/1), przedruk w: *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 241-263.

2/ Także Lisicki zalicza Herberta do „potomków Nietzschego” i pisze o nim jako o jednym z „pisarzy wydziejczonych”, którzy „zmagają się z upadkiem religijnego pojmowania świata, to znaczy z radykalnie nowym doświadczeniem nicości, odrealnienia i wyjałowienia rzeczywistości” (*Puste niebo Pana Cogito*, s. 241). Zdaniem badacza, w poezji Herberta owo zmaganie skazane zostało na porażkę: poeta rejestruje rozpad eschatologicznego świata i opisuje tragizm egzystencji.

Mikołajczak „Wierność ziemi”

„Ofiara krwi i myśli”

Herbert już dosyć wcześniej znał i czytał Nietzschego. Pierwszym i wyraźnym śladem fascynacji jest list pisany do Elzenberga w lutym 1952 roku. Komentując odpowiedź profesora na ankietę „Znak”, poeta wymienia niemieckiego filozofa jako tego, któremu (obok Renana i Ibsena) w młodości „złożył ofiarę krwi i myśli” (HE 28)³. W późniejszym o rok liście wyznaje: „Jestem pod świeżym wpływem Nietzschego. Doznałem bardzo wielu zapładniających i olśniewających myśli na temat «wiecznego powrotu»” (HZ 55). I choć dyskusja Herberta z niemieckim myślicielem w dużym stopniu kształtuje się w nawiązaniu i pod wpływem Elzenberga, jest to oddziaływanie złożone i wielostronne⁴, a przy tym – co warto podkreślić – wyraźnie słabnące w późniejszym okresie. O ile bowiem szacunek dla myśli Elzenberga jest u poety rysem trwałym, o tyle ocena Nietzschego zmienia się i dewaluuje. W wierszu powstałym po śmierci profesora obok hołdu i podziękowania złożonego mistrzowi usłyszeć można tyleż echa Nietzschego, co polemikę z jego poglądami. Po tej samej stronie, w gronie adwersarzy swego nauczyciela stawia Herbert m.in. „myślących młotem” i wyznawców nicości:

Krażyli wokół ciebie sofiści i ci którzy myślą młotem
dialektyczni szalbierze wyznawcy nicości

Do Henryka Elzenberga w stulecie urodzin (R)

Podobnym śladem niechęci wobec poglądów niemieckiego filozofa jest wspomnienie „młotów nocy”, o których pisze autor *Elegii na odejście* (EO), a także pochodzące z tego samego tomiku zestawienie „nietzscheańskiego ducha” z „szaloną kruczają rzezią niewiniątek ponurą selekcją” (*Dęby* EO). W tym ostatnim wypadku za pomocą mortalnej enumeracji, wykorzystującej popularne ujęcie myśli Nie-

W podobnym kontekście religijną kontestację Herberta umieszcza A. Franaszek w pracy *Udręczony pięknem świata*, w: *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*. Pamiętać jednak trzeba, że wypowiedzi badaczy pochodzą sprzed roku 1998 i nie uwzględniają całego dorobku poety.

3/ W artykule stosuję następujące skróty dla książek Zbigniewa Herberta: SŚ – *Struna światła*, Warszawa 1956; HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957; SP – *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961; N – *Napis*, Warszawa 1969; PC – *Pan Cogito*, Warszawa 1974; ROM – *Raport z obłąkanego miasta*, Paryż 1983; EO – *Elegia na odejście*, Paryż 1990; R – *Rovigo*, Wrocław 1992; EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998; HZ – Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949-1967*, wstęp J. Łukasiewicz, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2002; KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001.

4/ Zob. L. Kleszcz *Nietzsche – Elzenberg – Herbert*, w: *Nietzsche i pisarze polscy*, Poznań 2002. „W myśli Herberta – zauważa autor – z jednej strony wyraźnie widoczne są wpływy Elzenberga i to «tego drugiego Elzenberga» – atynietzscheanisty, moralisty, twórcy perfekcjonizmu, twierdzącego, że obiektywne wartości domagają się realizacji. A z drugiej strony Herbert jest sceptykiem, wątpiącym w możliwość poznania prawdy, ironistą z dystansem podchodzącym zarówno do filozofii, jak i do poezji” (s. 263).

tzschego, Herbert próbuje nazwać (oraz pojąć) niezrozumiałe okrucieństwo przyrody, pęd śmierci. W parze z „duchem nietzscheańskim” idzie tu egzystencjalny pesymizm, ujęcie istnienia w kategoriach walki o przetrwanie oraz negacja Opatrzności, karykaturalnie uosobionej w kreacji Boga-buchaltera. Recepcja Nietzschego idzie przy tym od początku podwójnym torem – wyborom i zachowaniom podmiotu, świadczącym o głębszym przemyśleniu myśli filozofa, towarzyszy w wierszach Herberta eksploatowanie formuł istniejących w obiegowej recepcji. W wierszu *Pana Cogito przygody z muzyką* (PC) mowa jest o „karnawale wysp i gajów / poza dobrem i złem”, w prozie *pan Cogito a perła* (PC) przywołane zostaje hasło *amor fati*. W tym ostatnim wyrazem dystansu jest żartobliwy kontekst, w którym poeta umieszcza nietzscheańską zasadę „umiłowania losu”. Narrator prozy *Pan Cogito a perła* (PC) przypomina sytuację z lat młodości Pana Cogito: „Otóż zdarzyło mu się pewnego razu, gdy śpieszył na wykłady, że wpadł mu do buta mały kamyczek. Umieścił się złośliwie między żywym ciałem a skarpetką. Rozsądek – komentuje narrator – nakazywał pozbyć się intruza, ale zasada *amor fati* – przeciwnie, znoszenie go. Wybrał drugie, heroiczne rozwiązanie”. Patrząc z perspektywy Pana Cogito rzecz można, że miarą oddalenia od Nietzschego jest odejście od wczesnych, młodzieńczych ideałów i porzucenie, obecnego jeszcze w *Hermesie, psie i gwiazdach*, stylu patetycznego na rzecz ironii i autoironii. Trzeba jednak pamiętać, że tak prozę *Pan Cogito a perła* (PC), jak i przywołane wcześniej wiersze pochodzą z dojrzałego okresu twórczości i od debiutu dzieli je sporo lat. Zanim ostygł młodzieńczy entuzjazm dla autora *Zaratustry*, zanim poglądy Herberta wykrystalizowały się i zyskały samodzielny wyraz, „ofiara krwi i myśli” wywarła znaczące piętno na poetyckiej refleksji i znalazła wyraz w warstwie intertekstualnych nawiązań – zarówno bezpośrednich, odnoszących się do konkretnych hipotez, jak i – częściej – na pierwszy rzut oka nierozpoznawalnych, sytuujących się w głębokim nurcie oddziaływań, których wpływy odnaleźć można także w późnych utworach. Rejestr „miejsc wspólnych” zasygnalizował niedawno Leszek Kleszcz w artykule poświęconym „podobieństwu rodzinnym” Nietzschego, Elzenberga i Herberta⁵. Zarówno wskazane przez niego powinowactwa, jak i zagadnienia, którym

5/ Kleszcz podkreśla, że ślady wspomnianej „ofiary krwi i myśli” nie są u Herberta wyraźne, trzeba je „tropić, odszyfrowywać niczym palimpsest”. Najwyraźniejsze z nich pozostawiła – jego zdaniem – lektura *Narodzin tragedii*. Badacz pisze o wspólnej (z czym jednak trudno się zgodzić) filozofowi i poecie pesymistycznej ocenie życia, zwraca uwagę na podobny sposób obrony przed bezsenssem (Nietzsche wzywa do kruszenia starych tablic i wykuwania nowych, Herbert ceniąc dziedzictwo przeszłości, dowartościowuje zarazem to, co przyziemne i proste), pisze o podobnym poczuciu ironii przechodzącej w autoironię, o przyjęciu stoickiej zasady *amor fati* oraz idei wiecznego powrotu i pokazuje obecność niemal dosłownych przytoczeń z *Narodzin tragedii* w wierszu *Przypowieść o królu Midasie*” (tamże, s. 262-266). Na związki twórczości Herberta z myślą Nietzschego zwracają uwagę także inni badacze, m.in. K. Dedecius (*Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, w: *Poznanie Herberta...*, s. 149) oraz J. Pluciennik

chciałbym przyjrzeć się w tym szkicu, ująć można w perspektywie zdawałoby się oczywistej, a jednak najpełniej oddającej charakter nietzscheańskich inspiracji. Jest nią rozpisana na poszczególne utwory i rozsiana w całej poezji Herberta – idea „śmierci Boga”.

Nie przypadkiem wśród spraw, które Pan Cogito „chciał pojąć do końca” znalazło się „długie konanie Nietzschego” (*Pan Cogito i wyobrażenia*, ROM). Na tle wymienionych w wierszu elementów (m.in. nocy Pascala, gniewu Achillesa, strachu neandertalskiego i rozpacz ostatnich Azteków) rozciągnięta w czasie śmierć filozofa ma znaczenie metaforyczne i zdaje się być emblematem Nietzschego, rodzajem *pars pro toto* jego myśli. Słynny passus z *Wiedzy radosnej* zapowiada: „Największe z nowych zdarzeń – że «Bóg umarł», że wiara w boga chrześcijańskiego niewiarygodna się stała – poczyną już na Europę swe pierwsze rzucać cienie. Nie licznym przynajmniej, których p o d e j r z l i w e spojrzenie jest dość silne i bystre na to widowisko, zdaje się, że właśnie zaszło jakie słońce, że jakaś stara głęboka ufność zmieniła się w wątpliwość: stary nasz świat musi zdać się im z dnia na dzień bardziej wieczorny, nieufniejszy, bardziej obcy, «starszy»”⁶. Można założyć, że u Herberta długość „konania Nietzschego” przekracza kontekst biograficznych odwołań do choroby i śmierci filozofa; mierzyć ją można siłą oddziaływania „śmierci Boga”. Ów bogaty w konsekwencje fakt przenika do poezji Herberta podwójnie: w zakresie diagnozy związanej z aktualną sytuacją religii i kultury, oraz w sferze dotyczącej postawy podmiotu, jego wyborów etycznych i estetycznych.

Krytyczna analiza procesów przenikających cywilizację jest charakterystyczna dla wielu autorów współczesnych i wiąże się z upadkiem kultury, z degradacją sztuki i duchowym karłowaceniem człowieka. Herbert, podobnie jak inni postnietzscheańscy twórcy, pokazuje więc erozję religii (zwłaszcza utratę roli społecznej chrześcijaństwa, zanik duchowego oddziaływania jego tradycji), pisze o „umarłych religiach” (*Kapłan SS*), odchodzących czy też opuszczanych przez ludzi bogach, demaskuje mechanizmy kultury masowej, krytykuje sztukę, która rozprzeczkuje wartości, a przy tym – podobnie jak niemiecki filozof – broni elity twórców kultury i ich autonomii⁷. Wyrazem tych poglądów i potwierdzeniem ich związków z myślą Nietzschego jest kreacja postaci o nietzscheańskim rodowodzie – należą do nich m.in. tytułowy *Ostatni* (z wczesnego niepublikowanego wiersza), będący nawiązaniem do „ostatniego człowieka” jako symptomu kryzysu kultury, bezsilny kapłan z debiutanckiego zbioru (*Kapłan SS*) oraz „artysta z kozią sto-

(*Figury niewyobrażalnego*, Kraków 2001, s. 186). Obaj sytuują poezję Herberta w kontekście Nietzscheańskich pojęć apollińskości i dionizyjskości.

6/ F. Nietzsche *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1991, s. 287. Kolejne pochodzące z tego dzieła cytaty oznaczone są skrótem WR, obok – numer strony.

7/ Tymi zagadnieniami i ich związkiem z myślą Nietzschego oraz refleksją innych poetów współczesnych, przede wszystkim Tadeusza Różewicza, zajmuję się w przyjętym do druku szkicu „Umarłe religie”. *Religijna i kulturowa kontestacja w wierszach Zbigniewa Herberta*.

pa”, „karzełek naszych czasów” z późnego wiersza kreślącego pesymistyczny „portret końca wieku” (*Portret końca wieku* EB). Nietzscheańską proveniencję posiada filozof, który zdaje się uosabiać krytykowany przez Nietzschego scjentystyczny model nauki nie pytającej po co? skąd? dokąd? (*Uprawa filozofii* SŚ). Jak widać, już u samych początków swej twórczości Herbert wzorem niemieckiego filozofa dystansuje się wobec postawy intelektualisty, który „uprawiając filozofię” bawi się w układanki z abstrakcyjnych idei niemających związku z rzeczywistością; w *Uprawie filozofii* (SŚ) chełpliwość bohatera, jego przekonanie o własnej wielkości podkreśla groteskowość ujęcia (filozof „zaciera ręce”, śmieje się głośno i „machając małymi rączkami”)⁸.

Nurt drugi sięga w głąb doświadczeń podmiotu i jego duchowych poszukiwań. Wyraźne ślady fascynacji nietzscheańską filozofią przynosi zwłaszcza debiutancki tomik. Poecie, któremu przyszło żyć pod martwym niebem w świecie bez pewników, który wybrał odpowiedzialność, twórczą niezależność i imperatyw rozpoczynania. Od początku bliska mu była, można sądzić, duchowa przemiana, symbolizowana postaciami wielbłąda, lwa i dziecka, o której pisał autor *Zaratustry*. W Nietzschem, podobnie jak w Elzenbergu, znajduje Herbert sojusznika dla przekonania o nieuchronności cierpienia i konieczności samodoskonalenia. Z niego (nie bez pośrednictwa i udziału Elzenberga) czerpie uzasadnienie dla imperatywu odpowiedzialności oraz dla etyki bez nagrody, która zakłada akceptację klęski. W siatkę podobieństw wpisują się ponadto: dochodzące do głosu odczucie nihilizmu, postawa osamotnienia, radykalizm w demaskowaniu wszelkich przejawów fałszu. Śmiało wreszcie postawić można tezę, że preferencje etyczne i estetyczne poety wyrastają z postawy, którą Nietzsche wiązał z „wiernością ziemi”.

Wskazane nurty trudno rozdzielić, trudno też w wyczerpujący sposób opisać ich przebieg i kształt na różnych etapach rozwoju poetyckiej refleksji Herberta – zasilanej w równym bądź większym stopniu także innymi myślowymi projektami, a przy tym, o czym warto pamiętać, nawiązującej do Nietzschego głównie w początkowym okresie twórczości, często za pośrednictwem Elzenberga oraz innych czytanych pisarzy. Autor *Struny światła*, co trafnie zauważył Edward Balcerzan, należy do tych poetów, u których obrazy źródeł inspiracji bywają ukryte, który „korzysta z dorobku poprzedników oszczędnie, dyskretnie”, a swój dialog z tradycją prowadzi w postawie konfrontacyjnej⁹. Taki też, wolno sądzić, typ relacji łączący go z poglądami Nietzschego, z którego Herbert-poeta wybiera pewne elementy, nie powtarza, lecz przetwarza, i – co trzeba zaznaczyć wyraźnie – nie komentuje jego poglądów. Mimo to „podobieństwa rodzinne” są tu silniejsze niż mogłoby się zdawać i dotyczą problemów znajdujących się w samym centrum poetyckiego namysłu.

8/ Osobną grupę bohaterów, których rysy zdradzają nietzscheańską proveniencję, stanowią postaci antyczne: Dionizos, Apollo, Sokrates.

9/ E. Balcerzan *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* (Zbigniew Herbert), w: *Poezja polska w latach 1939-1965*, Warszawa 1988, s. 234-235.

Lekcja Zaratustry

Zapewne, o czym pisze Kleszcz, wyraźne ślady w poezji Herberta pozostawiła lektura pierwszej książki Nietzschego, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Można przypuszczać, że między innymi z tego dzieła – dotyczącego kultury greckiej i mitów (oba autorzy byli z nimi świetnie obeznani) oraz pokazującego dynamikę żywiołów apollinijskiego i dionizyjskiego – czerpał Herbert inspiracje kreując sylwetki Apollina¹⁰, Dionizosa, Sokratesa; stamtąd przeniósł do swojej poezji dialog między Sylenem i Midasem (*Przypowieść o królu Midasie* SŚ). Jednak równie silne, o ile nie silniejsze, wydają się wpływy niedokończonego testamentu filozofa i zawartego w nim przesłania. Fragment *Tako rzecze Zaratustra* posłużył jako motto wczesnego, niepublikowanego wiersza, który poeta przesłał Elzenbergowi¹¹. Bezpośrednie intertekstualne sygnały stylistycznego oddziaływania *Zaratustry* rozpoznąć można w patetycznych frazach debiutanckiego zbioru, gdy autor *Struny światła* przemawia retorycznie, gdy ponawia koturnowe gesty. I jeśli w zakończeniu wiersza *Struna* powtarza: „zaprawdę zaprawdę powiadam wam / wielka jest przepaść między nami i światłem” – to nawiązuje tyleż do Nowego Testamentu, co do ironicznie wzorowanego na Nowym Testamencie dzieła Nietzschego, w którym jak refren wraca podniosłe „zaprawdę” (można założyć, że tę samą intertekstualną atrybucję, wpisaną jednak w ramy ironii i sfunkcjonalizowaną odmiennie, posiada dwukrotne powtórzenie słowa „zaprawdę” w późnym wierszu *Dwaj prorocy. Próba głosu* EB).

Nietzsche chciał, by *Zaratustra* stała się piątą ewangelią i biblią nowego przymierza, by formowała przyszłe pokolenia nauczając nowego życia. Utwór ten, zauważa Ewa Bienkowska „jak żadne z dzieł Nietzschego [...] wypełniony jest myślami o słowie, o twórcy i twórczości. Sprawa pierwsza to poczucie, że nastąpiła epoka przełomowa, schyłek starych form i wyłanianie się nowych. [...] Świat przeżył się, przeżyły się wartości i prawa. Zdewaluował się też język”¹². Postać Zaratustry uosabia najważniejsze dylematy losu współczesnego człowieka-artysty i człowieka-mędrca, a jego lekcja

zdaje się najbardziej radykalnym sformułowaniem dylematów stanowienia sensu losu człowieka w świecie znieprawionym, ale też pozbawionym łatwej, bo traktowanej jako dana, wiary w transcendentne uzasadnienia znaczeń i moralności. [...] Kluczem do kon-

10/ Podobieństwa uchwytne są zwłaszcza w wierszu *Do Apollina*. W portrecie nakreślonym przez autora *Narodziny tragedii a z ducha muzyki* („Wspaniały boski obraz «princypium individuationis», z którego gestów i spojrzeń przemawia do nas cała rozkosz i mądrość «pozoru» i jego piękna”) rozpoznać można rysy, które nadaje Herbert swojemu bohaterowi.

11/ Rękopis tego wiersza, zatytułowanego *Ostatni* znajduje się w archiwum Elzenberga w Toruniu; jego faksymilie znaleźć można w opracowanej przez B. Toruńczyk korespondencji poety i Elzenberga (HE 117-118).

12/ E. Bienkowska *Taniec Zaratustry*, w: *Dwie twarze losu...*, s. 52.

cepcji nowego człowieka jest nakaz przełamania skostniałych wartości i powiedzenie, że sens wszystkiego jest zadaniem, wyzwaniem, które nigdy nie zostanie wypełnione do końca. Wędrujący mędrzec sam staje się figurą swojego losu: stałego, odnawiającego się dążenia.¹³

Bohater autobiografii i zarazem automistyfikacji niemieckiego filozofa określa się jako wygnaniec wszystkich ojczyzn, bierze na siebie ciężar „zabicia Boga”, a swoje powołanie łączy z misją kapłana. W tę rolę wciela się również podmiot *Struny światła*. Bezpośrednią kreację poety-kapłana odnaleźć można w wierszach *Kapłan i Zimowy ogród*¹⁴, do tej postawy nawiązują liczne „ocalające” gesty, podejmowane w dwóch pierwszych tomikach Herberta. Sytuacja wyjściowa obu bohaterów wygląda bardzo podobnie. Ich „tu” i „teraz” oceniane jest w kategoriach devaluacji i rozpadu. „Oto siedzę tu i czekam, wokół mnie stare potrzaskane tablice, zarówno jak i nowe na poły zapisane” – oświadcza Zaratustra (TZ, 176). Postawę tego najbardziej chyba reprezentatywnego bohatera Nietzschego określa zaniegowanie wszystkiego, co dotąd darzone było czcią; „potrzaskane stare tablice” implikują konieczność niszczenia fałszywych posągów, niesprawdzonych idei, wielkich słów. Podobny bunt każe bohaterowi *Struny światła* zerwać z Apollinem i wśród obalonych posągów młodości oraz rozbitych naczyń na nowo wznosić „porty kruchemu trwaniu” (*Drży i faluje* SŚ). W tym wypadku postawa odpowiedzialności przekłada się na powołanie artysty i wyraża w niesieniu „formingi pewnej jak ramiona zmarłej”, to z nią wyrusza w podróż poeta-kapłan z *Zimowego ogrodu* (SŚ) – „Północny Orfeusz”.

Herbert – piszący o „skrzydle spalonej siostry”, „liściu umarłego drzewa” (*Dom* SŚ), „żałobnych skorupach miasta” czy „ostygłych puchach popiołów” (*Trzy wiersze z pamięci* SŚ) – mógłby się podpisać pod kontestację Nietzschego i to nie tylko jako autor wierszy debiutanckich, ale też jako poeta już dojrzały. „Tabliczki w proch się rozpadły” – przeczytać można w pochodzącym z lat 90. wierszu *Podróż* (EO). Równie trwałe okazuje się w poezji autora *Struny światła* wizerunek kapłana. Przywołany po raz pierwszy w debiutanckim zbiorze (jako ten, który w rozwalonej świątyni próbuje wskrzesić martwy rytuał) powraca w *Elegii na odejście*, by celebrować „mszę za uwięzionych” (*Msza za uwięzionych* EO). Lektura późnego, elegijnego zbioru zaświadcza o aktualności ocalających gestów autora *Struny*. Zwracając się do przyjaciół z lat dawnych – pióra, lampy, atramentu – poeta wyznaje: „jeżeli o was mówię / to chciałbym tak mówić / jakbym wieszał *ex voto* / na straskanym ołtarzu” (*Elegia na odejście* EO). Dodać trzeba, że właśnie tu otwierającemu wypowiedź, podniosłemu „zaprawdę”, towarzyszy wspomnienie „młotów nocy”.

13/ P. Kowalski *Wędrowanie: droga (ku) wolności*, w: *Odyseje nasze były jakie*, Wrocław 2003, s. 164.

14/ Zaznaczyć jednak trzeba, że *Zaratustra* nie jest tu jedynym odniesieniem – kreacja kapłana w poezji Herberta posiada również inne konotacje, m.in. dotyczące mitu Orfeusza.

Rola obdarzonego misją kapłana wiąże się z losem samotnika, z wystawieniem na pośmiewisko i razy „płaskiej dłoni naśmiewcy” (*Kapłan* SŚ). Tę sytuację rozpoznać można w wierszu *Co będzie* (N), w którym mowa o „opuszczeniu stołu” i zejściu w dolinę „gdzie huczy nowy śmiech / pod ciemnym lasem”. U Herberta, podobnie jak u Nietzschego, romantyczny (najbliższy może Cyprianowi Norwidowi) topos mędrca samotnego wobec tłumu znajduje nowy wyraz – akcentujący oddalenie od tego, co głośnie, wrzaskliwe: „Z dala od rynku i sławy dzieje się wszystko, co wielkie; z dala od rynku i sławy mieszkają z dawien dawna odkrywcy nowych wartości” (TZ 45) – pisał Nietzsche i radził: „Uciekaj bracie do samotni swej i tam, gdzie wieją ostre i surowe tchnienia” (TZ 47). Poeta, który nie jest w stanie osiągnąć porozumienia z innymi ludźmi i światem (a pokazują to wyraźnie takie wiersze, jak *Napis* SŚ, *Epizod* HPG, *Głos* HPG), pragnie jednak ów świat ocalić. Nietzsche przypisywał Zaratustrze prometejską misję niesienia ludziom ognia, który zapali dusze. „To, czego was uczę, bierze się z mojego ognia, z ognia, którym sam płonę, z mojego ognia, który chcę wlać w ducha” – pisał nawiązując do Biblii i mistyków głoszących, że Bóg jest ogniem. Według niemieckiego filozofa, „mędrzec jest jak wielki ognisty żar, co wywołuje swój własny wiatr – wiatr, który go jeszcze bardziej rozpala i niesie dalej”. Echa tego myślenia odnaleźć można u wczesnego Herberta, który formułuje program poezji czynu. W wierszu *Napis* (SŚ) bierności i uśpieniu przeciwstawiony zostaje imperatyw heroicznego działania. Towarzyszy mu zapewnienie:

We mnie jest płomień który myśli
i wiatr na ogień na żagle

mogę głowę przyjaciela ulepić z powietrza...

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić: podmiot Herberta nie szuka porządku opartego na nowej religii. Jego stosunek do tradycji umotywowany jest inaczej – nie postawą anarchisty, lecz klasyka, który wobec dwudziestowiecznego bankructwa idei poszukuje systemu znaczeń i wartości nadających na nowo sens zmienionemu światu. Próbą wskrzeszenia dawnej wiary jest szereg wspomnianych wcześniej „ocalających” zachowań podmiotu – powtarzanie „zetlałych wersetów”, wznoszenie rąk, śpiewu i głosu, „podtrzymanie świętego i wygasłego ognia”. W takim duchu interpretować można ofiarowanie zdradzonemu światu róży (*Pięciu* HPG) oraz gesty bohatera wiersza *Zimowy ogród*. Podobnemu celowi służą liczne (podejmowane także w późniejszych utworach) próby rozpoczynania na nowo i powracania do początków (wyraża je bogata symbolika – źródło, kołyska, pępek, powrót do kolan matki, do miasta dzieciństwa).

Związki autora *Struny światła* z *Zaratustrą* zdają się sięgać głęboko, trudno jednak rozdzielić je od wpływów innych myślicieli i od oddziaływania „całej mądrości / dwu testamentów / astrologów proroków / filozofów z ogrodu / i filozofów klasztornych” (*Epizod* HPG), która przenika do wierszy poety. Z poglądami Nietzschego – ale też w tym samym stopniu św. Augustyna i Pascala (a można powie-

dzieć, że i wywodzącego z myśli augustiańskiej dualistyczne ujęcie świata, Kartezjusza) – współbrzmie Herbertowy projekt człowieka jako bytu istniejącego w połowie drogi między zwierzęciem i nadczłowiekiem (czy – w wersji augustiańskiej – między bytem zwierzęcym i boskim), rozdartego między niebem i ziemią, między „ziarnem absolutu” i „ziarnem gliny”. W swoim niedokończonym testamencie Nietzsche przyrównuje dolę człowieka do drzewa: „im bardziej garnie się ku górze i ku jasności, tym gwałtowniej zapuszczają się jego korzenie w ziemię, w dół, w ciemnię, w głęb, w zło” (TZ 36). Natomiast autor *Testamentu* formułując swoje pośmiertne zadanie zakłada, że część tego, co zostanie po nim, krążyć będzie między niebem i ziemią.

niech nie doszedłszy nigdy nieba
ku łez dolinie mojej ziemi
powraca wiernie czystą rosą
cierpliwie krusząc twardą glebę

Legatem poety będzie zatem nie zrodzona z romantycznych marzeń o wielkości siła fatalna, która „zjadaczy chleba w aniołów przerobi” (Juliusz Słowacki, *Testament mój*), nie „przeanielenie”, lecz nieśmiała nadzieja zwrócona ku ziemi – łez dolinie. Poeta odwraca romantyczny projekt. Zanegowanie płynie z koncepcji świata, w którym wartością jest to, co zwyczajne. „Przerabianie” dokonuje się tu przez cierpliwe kruszenie, rozmiękczenie, niejako wzruszanie (o którym mówi też poeta w wierszu *Napis*: „gdy skamienieje wiatr będziemy wzruszać powietrze”), bliżej nam bowiem do tego, co ziemskie. I tylko w snach niekiedy udaje się śmiertelnikom zbłądzić w podniebne rejony. Zakończenie wiersza *Chciałbym opisać* (HPG) przynosi znamienity obrazek: „Zasypiamy / z jedną ręką pod głowę / a drugą w kopcu planet / a stopy opuszczają nas / i smakują ziemię / małymi korzonkami / które rano / odrywamy boleśnie”.

Projekt odwrócony

Napięcie między niebem i ziemią, a przy tym nie tyle zanegowanie dualizmu¹⁵, co odwrócenie tradycyjnego nacechowania góry-dółu, zdaje się być jednym z filarów Herbertowej koncepcji człowieka. Uzasadnia je poeta w wierszu *Dedał i Ikar* (SS)¹⁶. Imiona bohaterów zapowiadają dwa projekty świata. Dedał reprezentuje porządek platońsko-plotyński. Ikar – pokonujący drogę z nieba na ziemię – wybiera „projekt odwrócony”. Młody bohater nie chce przystać na koncepcję świata jako harmonii. Ciągnie go do kołców, ostrych kamieni. A jego wzrok koncentruje

się na ciężko pracującym rolniku i robaku, który niweczy jego pracę, „przecina związek rośliny z ziemią”. Chrześcijańska symbolika robaka widzi w nim to, co przyziemne i to, co grzeszne. „Przebyliście drogę od robaka do człowieka, i wiele jest w was jeszcze z robaka” (TZ 10) – przypominał Zaratustra swoim słuchaczom. Sytuację przedstawioną w wierszu interpretować można w nawiązaniu do koncepcji filozofa, który negował metafizykę przeciwstawiającą świat idealny – jako sferę godną aprobaty – światu ludzkiemu, pozbawionemu godności, zasługującemu na niską ocenę. Nietzscheańska krytyka dualistycznej wizji świata zakładała wyczerpanie się żywotności tradycji platońskiej. „Trwający przez wiele stuleci eksperyment myślowy, projekt świata jako «wielkiego łańcucha bytów» dobiegł końca, a Platoński schemat wszechświata odwrócony został do góry nogami”¹⁷ – komentuje Kleszcz. Konsekwencją tego założenia jest odrzucenie świata idei i dowartościowanie powierzchni oraz tego, co bliskie; uznanie, że świat zjawisk jest pierwotny. W wierszu *Dedał i Ikar* Herberta „najszlachetniejszym atomom” przeciwstawione zostają „kolce i ostre kamienie”, słońcu – ciemne promienie ziemi, a przestrzeni wszechświata – ewokująca pustkę próżnia. Perspektywa „przyziemna” przewartościowuje propozycję Dedała. A w tym „odwróceniu” ziemia zyskuje walor pozytywny dzięki oksymoronicznemu określeniu „ciemnych promieni”, które czynią zeń ikaryjski ekwiwalent słońca.

Postawa wierności ziemi jest chyba najwyraźniejszym śladem związków poety z filozofią Nietzschego. Dowartościowanie spraw ziemskich finał znalazło w *Zaratustrze*. „Zaklinam was, bracia, p o z o s t a ń c i e w i e r n i ziemi – głosi Zaratustra – i nie dawajcie posłuchu tym, co wam o nadziemskich mówią nadziejach!” (TZ 10). I w innych miejscach: „Pozostańcie wierni ziemi, bracia moi, wierni potęgą cnoty! Wasza miłość darząca i wasze poznanie niechaj służą ziemskiej treści! Tako proszę i zaklinam was. Nie pozwalajcie jej odlatywać od ziemi i skrzydłami o ściany wieczności łopotać! (TZ 67); „Zaprawdę siedliskiem uzdrowienia stać się jeszcze winna ziemia!” (TZ 68). „Wierność ziemi” jest wezwaniem do trzeźwej drogi bez patosu papierowych ideałów, bez „moralnego boga”, będącego wrogą człowiekowi projekcją *superego*. Może dlatego Bóg, który rozmawia ze Spinozą i który daje filozofowi rady bardzo przyziemne, po skończonej rozmowie nie wspina się po szczeblach do nieba, ale schodzi w dół. A Spinoza „nie widzi złotego obłoku / światła na wysokościach / widzi ciemność / słyszy skrzypienie schodów / kroki schodzące w dół” (*Kuszenie Spinozy* PC). „Kuszenie” wydaje się tu w istocie zachętą do zgody na to, co zwyczajne i proste, zatrzymujące się na poziomie życiowych potrzeb, zwykłych, „ziemskich” spraw.

Błędem jest, pisał Nietzsche, poszukiwanie tego, co wartościowe, poza realną rzeczywistością. Błędem jest, uważał również Herbert, poszukiwanie wartości poza tym, co nas otacza. Tu można znaleźć uzasadnienie postawy, która sprawia, że poeta zwraca się ku rzeczom. Wierność wobec tego, co zwyczajne, każe mu złożyć miłosne wyznanie:

15/ Co przypisuje poecie J. Abramowska (*Wiersze z aniołami*, w: *Czytanie Herberta*, Poznań 1995, s. 65-79).

16/ Szczegółowe omówienie tego wiersza przedstawiam w książce „*W ciemni heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 104-123 (rozdział zatytułowany *Wybór Ikara*).

17/ L. Kleszcz *Nietzsche – Elzenberg – Herbert*, s. 255.

W końcu nie można ukryć tej miłości
mały czworonóg na dębowych nogach
o skórze szorstkiej i chłodnej nad podziw
przedmiot codzienny...

Z podobnych powodów, wolno przypuszczać, Herbert przedkłada „skrzypiącą podłogę” nad „przeźrażliwie przezroczystą doskonałość” (w wierszu *Żeby tylko nie anioł* SP), wybiera nieporadnego Janioła i Madonnę z lwem (*Madonna z lwem* HPG), niepozornego i nie pasującego do anielskiej gromady Szemkela (*Siódmy anioł* HPG) czy „brudne domy przedmieścia” (*Domy przedmieścia* PC). Te same racje każą mu przepraszać zwyczajne balkony, za to, że zamiast nich cenniejsze wydawały się mu „prawdziwe ogrody / i wyspy prawdziwe w grzmocie fal” (*Balkony* HPG). Powtórzony epitet „prawdziwe” ma tu wydźwięk ironiczny. W utworze sąsiadującym z *Balkonami*, poeta wyjaśnia: „odrapane tapety / meble nie oswojone / bielma luster na ścianach / to są wnętrza prawdziwe” (*Pokój umeblowany* HPG). Nie idealny świat platońskich idei, lecz ułomna i niedoskonała codzienność posiada walor „prawdziwości”.

Istotne są przy tym konsekwencje estetyczne wierności ziemi – niechęć do wszelkich doskonałych istnień i odrzucenie tego, co wysokie, wydumane, nadmierne wygórowane. Także w tej kwestii preferencjom Herberta, jego rozliczeniem z tradycyjnymi gustami patronuje Nietzscheańskie przewartościowanie i wybór Ikara. W wierszu *Wyobraźnia Pana Cogito* (PC) sytuacja upadku przeniesiona zostaje w sferę poetyki: „Unosił się rzadko na skrzydłach m e t a f o r y (podkr. – M.M.), potem spadał jak Ikar w objęcia Wielkiej Matki”. To dlatego wysławia poeta „proste tautologie”, a jego ironia kieruje się przeciwko „ogniom sztucznym” poezji (*Pan Cogito. Ars longa* EB), „ekstazom nawiedzonym” (*Zwierciadło wędruje po gościńcu* R). W wierszu *Pan Cogito. Ars longa* (EB) poeta z nieukrywaną drwiną pisze o tych, którzy „wysilają umysły i ciało / by wyrazić to co / poza – / to co / ponad – –”. Jego bohater kocha „przyciąganie ziemi” (*Wyobraźnia Pana Cogito* PC) i decyduje się na „to co podlega / z i e m s k i m miarom i sądom (*Pana Cogito przegody z muzyką* EO; podkr. – M.M.). „Wybór Ikara” wraz z charakterystyczną odwróconą perspektywą i zmienioną waloryzacją góry–dołu jest jednym z najtrwalszych w poezji Herberta; posiada wielorakie i ważne implikacje. To przede wszystkim stąd wypływa odrzucenie religii zinstytucjonalizowanej oraz doskonale nie-ludzkich bogów. Nie bez znaczenia jest fakt, że bóstwem, którego autorytet nie zostaje ani razu zakwestionowany, o którym poeta pisze z szacunkiem, a nierzadko z czułością, jest Matka Ziemia. W wierszach ze *Struny światła* poeta nazywa ją Ziemią Łaskawą, Tellus (*Oltarz*) oraz ziemią, „którą kochał za bardzo” (*Testament*); tej ostatniej autor *Testamentu* ofiarowuje rzecz najcenniejszą – „ziarno swego ciała” (*Testament* SS). W tomiku kolejnym „Synami ziemi” nazwani zostaną „śmieszni karbonariusze”, polityczni spiskowcy (*17 września* HPG). Podkreśleniu łączności z ziemią służy akcentowanie „ziemskiego rodowodu”: „ja urodzony z gliny” – określa swą genealogię podmiot wiersza *Do rzeki* (ROM), „my urodzeni z gliny” – przed-

stawia się Pan Cogito posążkowi Wielkiej Matki (*Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki* ROM). Nieprzypadkowo, odwiedzając Muzeum w Luwr, podmiot zatrzymuje się dłużej właśnie przed tym eksponatem. Zapomniana przez współczesnych patronka barbarzyńców, „Matka opuszczona” zasługuje na coś więcej niż tylko miejsce w muzealnej gablotce. To jej – w imieniu swoim i sobie podobnych – składa poeta deklarację:

nie chcemy innych bogów nasz kruchy dom z powietrza
wystarczy kamień drzewo proste imiona rzeczy

Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki (ROM)

Jest jednak znamienne, że zwalczając metafizyczne uzurpacje Herbert ostatecznie zwraca się właśnie ku nim, wydobywając – jak zauważa Wojciech Gutowski – „perspektywę transcendencji z obszaru wydziedziczenia, upadku, osamotnienia” i przywołując „szare numinosum”¹⁸. W tej poezji – paradoksalnie – proces odwrócenia projektu platońskiego zwieńczony zostaje w akcie sakralizacji ziemi, która za sprawą metafory konfrontacyjnej jest zestawiona z całunem. I jeśli w wierszu *Wstyd* (R) peryfrazą pogrzebania jest „całun ziemi troskliwie zasunięty / na oczy”¹⁹, mówić można już nie tylko o dowartościowaniu ziemskiej perspektywy, lecz – w równej mierze – o zaakceptowaniu „górnej sfery” *sacrum*.

Śladem Czechowicza

Motyw „przymierza z ziemią” ukazuje związki Herberta z poezją Czechowicza i żagarystów. Czechowicz, pozostający pod wpływem Nietzschego, wielokrotnie deklarował wierność ziemi, a jego poglądy silnie oddziaływały tak na Miłosza (który zresztą chętnie przyznaje się do terminowania u starszego kolegi, a w wierszu *Hymn* z tomu *Trzy zimy* 1936 nazywa siebie „wiernym synem czarnoziemiu” i zapowiada „powrót do czarnoziemiu”), jak i – wolno przypuszczać – na Herberta, który uważnie czytał starszego poetę (wymownym świadectwem lektury są *Uwagi po śmierci Józefa Czechowicza* WG).

Swoista fascynacja ziemią przenika całą poezję autora *nuty człowieczej*²⁰. W wierszu *legenda*, nazwanym przez Herberta „naturalistycznym wyznaniem wiary” (*Uwagi po śmierci Józefa Czechowicza* WG 431), poeta wzywa: „przybywaj ziemio”, a to zawołanie łączy się u niego z odrzuceniem perspektywy transcendentnej. „Nie będę twoim świerszczem”, słynne słowa z wiersza *legenda*, to jeszcze jeden wyraz buntu wobec platońsko-chrześcijańskiej koncepcji twórcy grającego na chwałę porządku

18/ W. Gutowski *Świadek odbóstwionej wyobraźni...*, s. 98.

19/ Podobną funkcję, związaną z uświęceniem śmierci pełni motyw całunu w innych wierszach poety (*Piosenka* EB, *In memoriam Nagy Lászl? R*).

20/ Niedawno zjawisko to i jego związki z myślą Nietzschego wnikliwie opisała E. Kołodziejczyk w artykule *Poezja Józefa Czechowicza wobec tradycji chrześcijańskiej* („Kresy” 2004 nr 1-2, s. 24-39).

wszechświata. Ewa Kołodziejczyk, która pokazuje eschatologiczny wymiar przy-
mierza człowieka z ziemią w poezji Czechowicza, zauważa:

Wybór ziemi, tak dla Czechowicza charakterystyczny, będzie się w jego wierszach powta-
rzał i znaczył to samo, co w *legendzie*: przyznanie racji nietrwałemu istnieniu biologicz-
nemu, odrzucenie porządku historii, a także mądrości Alfy i Omegi, która dla człowieka
jest za trudna, przyznanie racji alfie i omedze „ja” [...], będącemu bytem skończonym.²¹

Poezja Czechowicza staje się, zwłaszcza w pierwszym okresie, zanim autor *bal-
lady z tamtej strony* zaakcentuje inną perspektywę, „manifestacją przyjaźni z zie-
mią przeciw niebu”²². W postawie podmiotu elementy mitu Terra Mater splatają
się z wątkami eschatologicznymi i z inspiracjami myślą Nietzschego. Poeta pisze
o „sile człowieczej gliny (*hymn z tomu w błyskawicy*), nazywa ziemię „ukochaną”
(*lato na wołyniu z tomu ballada z tamtej strony*), zwraca się do niej: „Ziemio wonna
winna i łunna / bita mrokiem nocy szklanej (*sen z tomu nic więcej*), a w wierszu
więzienie (z tomu *ballada z tamtej strony*) twierdzi: „wszystko wszystko jest na ziemi
/ tak wiele / wszystko / tak mało”. Podobne deklaracje znaleźć można w wypowie-
dziach eseistycznych. I tak jak u autora *Dedala i Ikara*, u twórcy wiersza *hildur*,
baldur i czas bieguny nieba i ziemi wyznaczają postawy krańcowe: poczucie przy-
należności do ziemi, synostwa wobec niej, przekonanie o jedności i wyłączności
ziemskiego świata z jednej strony, a niewystarczalności tego świata – z drugiej.
Bohater Czechowicza sytuuje się na niemożliwym obszarze „między niebem i zie-
mią jedno jest tylko głowa / człowieczy kwiat” (*synteza z tomu nic więcej*). W wier-
szu *obłoki* (z tomu *nuta człowiecza*) współczucie i szacunek dla człowieczego losu
uosabia staruszka, która w spracowanej ręce niesie tobolek. Przestrzenią, w której
osadza poetę swą bohaterkę, jest „droga pod olbrzymim niebem nisko na którym
obłoki obłoki obłoki”. Wolno przypuszczać, że właśnie stamtąd postać staruszki
przywędrowała do poezji Herberta – spotkać ją można w wierszu, w którym już
tytuł odsyła do tellurycznej symboliki (*Sól ziemi* SS).

Również dla Czechowicza ważne są estetyczne konsekwencje wyboru. „W zie-
mi – twierdził poeta w jednym z esejów krytycznych – jest piękno. Ziemia ma
dziwną moc, której świadectwem jest nie tylko mit o Anteuszu. Ta nasza plane-
ta, ciało niebieskie, zawieszone w przepaściach przestrzeni i lecące z potworną
energiją przez czarny firmament – ona miałaby być czymś poza pięknem? Tylko
bardzo niewybredni w pomysłach ludzie mogli sprawę najgorsze chrzcić mia-
nem «przyziemnych». Piękno jest kategorią osiągalną dla nas niemal wyłącznie
poprzez materię, poprzez takie dzieci ziemi, jak kształt, dźwięk, barwa. Ba, na-
wet harmonia, nawet pojęcie są pochodnymi materii. Tam, nie gdzie indziej,
tkwi korzeń wszystkiego”²³. Przyjęciu perspektywy „przyziemnej” towarzyszy

nowy sposób uzasadnienia preferencji estetycznych i przewartościowanie „gór-
nej”, związanej z tradycyjnym autorytetem sfery. Poeta odrzuca te oznaki wła-
dzy i dostojęstwa, które – w planie estetycznym – symbolizują purpura, prze-
pnych, bogactwo formy. Nietrudno zauważyć, że i w tym wypadku odrzucenie
odbywa się pod patronatem Nietzschego – do niego nawiązuje motyw „fałdowa-
nia młotem”: „Wyprowadzam królów szeregi / mają szaty zorzanozłote / ja nad
falą ładogi oniegi / złote szaty fałduję młotem” (*moje zaduszki z tomu nuta czło-
wiecza*). Podobny gest powtarza autor *Studium przedmiotu* nie włączając do swego
estetycznego manifestu aniołów, królów, którzy „zachwalają purpurę i każą trę-
baczom wyłaczać”. Ów świat nieprawdziwy i sztuczny pozostać musi na zewnątrz
idealnego przedstawienia – ascetycznego w formie „przedmiotu którego nie ma”.
W obu wypadkach – tak u Czechowicza, jak i Herberta – estetyczna deklaracja
wiąże się nie tylko z wiernością ziemi, ale i pogrzebanymi (przyjętymi przez zie-
mię!) zmarłymi, z odwróceniem się od wieczności w stronę śmiertelnego wymia-
ru egzystencji. „Przeznaczenie moje to umarli” – zapowiada autor *moich zadu-
szek*, natomiast autor *Studium przedmiotu* umieszcza w tle swego manifestu „pro-
sty tren o pięknym nieobecny”.

Wybór ziemi motywowany jest współczuciem i solidarnością z innymi. Poczuci-
ciem „wspólnoty z ludźmi” objaśniał Czechowicz tytuł zbioru poetyckiego zatytu-
łowanego *nuta człowiecza*. Podobny typ wrażliwości znaleźć można u Miłosza, któ-
ry wspominając twórcze początki wyznaje: „Jakże znam tę największą gorycz scho-
dzenia na ziemię: samobójczą wolę, aby wytepić w sobie, pominąć, zepchnąć na
plan dalszy to, co nas od innych ludzi odróżnia!”²⁴. W poezji Czechowicza jednak
rys samobójczy wysuwa się na plan pierwszy. Poeta był przekonany o nieuchron-
ności zagłady; katastrofa – uważał – jest konieczna, gdyż tylko w ten sposób może
dokonać się regeneracja wartości, oczyszczenie świata i człowieka. Myślenie kata-
stroficzne łączy się z przekonaniem o konieczności ofiary. Motyw ofiary odsyłają-
cej do chrystianizmu rozproszony jest w całym zbiorze *nuta człowiecza*. Dlatego
przesłanie tego tomu, zauważa Jerzy Kryszak, trzeba czytać w aurze zbliżonej do
Golgoty – jako współczesną wersję ofiary krzyża²⁵. Jej kulminacją jest słynna fra-
za wiersza *żał*: „rozmnożony cudownie na wszystkich nas / będę strzelał do siebie
i marł wielokrotnie”. Także u Herberta – spadkobiercy przedwojennych katastro-
fistów – symbolika ofiary okaże się jednym z najtrwalszych rysów wypowiedzi
poetyckiej. Ofiara przybiera tu różne formy, a jej najpełniejszym symbolicznym
zapisem jest odkupienie przez mękę. Temat Męki bezpośrednio przywołany zo-
staje dopiero w tomiku *Napis*, jednak Herbert sygnalizuje go już dużo wcześniej.
I jeszcze zanim podmiot wiersza *Rovigo* samookreśli się w kategoriach mesjań-
skich – jako „Ukrzyżowany wielokrotnie przez miejsce i czas / jednak ufający że
ofiara nie pójdzie na marne” (*Rovigo* R), znaleźć można w wierszach poety motyw

21/ E. Kołodziejczyk *Poezja Józefa Czechowicza...*, s. 29.

22/ T. Kłak *Czechowicz. Mity i magia*, Kraków 1973, s. 49.

23/ J. Czechowicz *Ziemia i poezja*, w: *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp,
wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 222.

24/ Cz. Miłosz *Zejszcie na ziemię, „Pióro”* (Warszawa) 1938, nr 1.

25/ Por. *Dylematy obywatelskie*, w: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw.*
„Drugiej Awangardy”, Bydgoszcz 1985, s. 87.

„przebitych dłoni” (*Poległym poetom* SŚ) oraz inne aluzyjne nawiązania do ofiary Chrystusa. Zarówno Ikar z wiersza *Dedal i Ikar* (SŚ), jak i Dionizosa z prozy *Ofiara* (KM) uznać można za prefigurację Mesjasza.

Chrzest ziemi

Z wątkiem ofiary wiąże się zaczerpnięta z poezji katastroficznej symbolika chrztu ziemi. Pisał Miłosz: „Ziemia usta rozewrze, w jej dudniącej katedrze / chrzest odbiorą ostatni poganie” (*Do księdza*, z tomu *Utwory poetyckie – Poems*, Michigan Slavic Publications Ann Arbor 1976, s. 7). Do tego motywu odwołuje się Herbert bezpośrednio w wierszu *Chrzest* (HPG). Tych, którzy przeszli chrzest wody i ognia, przeciwstawia ludziom poddanym chrztowi ziemi. I nieprzypadkowo ustawienie się w szeregu tych ostatnich połączone jest z krytyką religii reprezentowanej przez „ojców kościoła” i ich dzieła:

i tylko nas przeciwko którym
ojcowie kościoła pisaliby broszury
contra academicos
tylko nas spotka los straszny:
płomień i lament
bowiem przyjąwszy chrzest ziemi
zbyt mężni byliśmy w niepewności
(*Chrzest* HPG)

Symbolika cytowanego wiersza nawiązuje do biblijnej tradycji potopu: ocaleni z wojennego kataklizmu ukazani zostali jako „weterani czterdziestodniowych potopów”. „Odtąd ich wiara jest mocna jak gołębnik” – zapowiada podmiot. Gołąb, którym posłużył się Noe, by się przekonać, czy wody potopu opadły, symbolizuje ocalenie. Podobne znaczenie przypisać można tęczy, która dla Greków łączyła się z wyobrażeniem wysłanniczki bogów, Iris, natomiast dla Żydów i chrześcijan – symbolizowała przymierza z Bogiem po potopie. W tym kontekście interpretować można neologizm służący autocharakterystyce: „my z tęczę grudek ziemi pod powieką”. Określenie „tęczująca” może więc być znakiem przymierza nowego; jako symbol odwrócony przynależy do tego samego pola semantycznego, co „ciemne promienie ziemi” z wiersza *Dedal i Ikar* (SŚ). Śladów potwierdzających tę paralelę znaleźć można więcej. W utworze *Chrzest* podobnie jak w wierszu *Dedal i Ikar* przywołane zostaje wertykalne obrazowanie przestrzenne. Ruch w górę – „wznoszenie się ofiar” nawiązuje do sytuacji, w której „pył się unosi znad morza dymy idą ku niebu” (*Dedal i Ikar*), natomiast ruch w dół – „opuszczanie powiek”, przywodzi na myśl perspektywę Dedala. Pisząc o „tęczującej grudce ziemi” (będącej odwróceniem Dedalowej tęczy, zbudowanej „z najszlachetniejszych atomów”) poeta – wolno przypuszczać – umieszcza się w tym samym, co Ikar gronie – wśród reprezentantów ziemskiej sfery. I także w tym wypadku jednym z patronów zdaje się być Czechowicz piszący o „lepie-

niu tęczy na rudej darni” (*moje zaduszki* z tomu *nuta człowiecza*). Całkiem prawdopodobne, że od niego przejął Herbert neologizm „tęczująca”²⁶.

Warto zatrzymać się dłużej przy motywie tytułowym wiersza *Chrzest* (HPG). W tradycji chrześcijańskiej, do której odwołuje się autor wiersza, chrzest jest rodzajem nowego przymierza i można go porównać do nowych narodzin. Te jednak wiąże się z warunkiem wcześniejszej śmierci i pogrzebania. W *Liście do Kolosan* św. Paweł tak określa kondycję chrześcijan: „razem z nim [Chrystusem] pogrzebani w chrzcie, w którym też razem z nim wskrzeszeni” (Kol 2, 12). Takie znaczenie posiada motyw pogrzebania w tradycji wcześniejszej, w micie eleuzyjskim i myśli rabinackiej. Martin Buber pisze: „Zapytano rabiego Pincheasa: «dlaczego, jak głosi tradycja, mesjasz ma się narodzić w rocznicę zniszczenia świątyni?» Ziarno zasiane w ziemi – odparł – musi obumrzeć, aby weszły nowe kłosa. Moc nie może zmartwychwstać, jeżeli nie będzie w ukryciu. Utrata kształtu i uzyskanie kształtu następują w oka mgnieniu całkowitego Nic. W łupinie zapomnienia wzrasta moc pamięci. To jest moc wybawienia. W dniu zniszczenia świątyni moc leży na samym dnie i wzrasta”. W tym sensie mówić można o „soterycznej mocy pustki”, o „nicowaniu nicości”, pojętym jako wyraz zasady mesjańskiej”²⁷. Do tego myślenia odwołuje się tradycja romantyczna (dość przypomnieć znaną opowieść z Mickiewiczowskich *Dziadów*). Herbertowy gest złożenia w ziemi, ponawiany w wierszu *Testament* (SŚ), *Oltarz* (SŚ) wpisuje się zatem we wcześniejszą topikę, okazuje się jeszcze jednym wariantem mitu regeneracji²⁸. I nie bez powodu opisany wyżej wątek Ziemi-Matki jest tak ważny w twórczości poety i łączy się z motywem ziarna²⁹. Przyjęcie przez „ziemię łaskawą” symbolizuje ocalenie i bezpieczeństwo.

26/ „Blask lamp tęczę” (*Preludium*), w: *Poezje wybrane*, zebrał i wstępem opatrzył B. Zadura, Lublin 1981, s. 270.

27/ Zob. T. Sikora *Zamiast wstępu: Nihilologia rediwiwa*, w: *Wokół nihilizmu*, red. G. Sowiński, Kraków 2001, s. 18. Stamtąd też pochodzi przytoczony wyżej przykład wypowiedzi przypisywanej rabiemu Pinchasowi z Korca.

28/ Jego odmianą jest w poezji Herberta mit prometejski, związany z symboliką kamienia. Kamień, o czym mówi Herbert, podobny jest człowiekowi: żyły przypominają pęknięte naczynia krwionośne rzymskich niewolników (*Klasyk*, HPG). Dlatego pewnie bohater Herberta „jeśli miał poczucie głębokiego związku to właśnie z kamieniem” (*Poczucie tożsamości* PC). Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* dowodzi, że „kamień był nie tylko materiałem, ale posiadał znaczenie symboliczne, był obiektem weneracji, a także przedmiotem wróżebnym. Między nim a człowiekiem istniał ścisły związek. Zgodnie z prometejską legendą kamienie łączył z ludźmi węzeł pokrewieństwa. Zachowały nawet zapach ludzkiego ciała. Człowiek i kamień reprezentują dwie siły kosmiczne, dwa ruchy: w dół i w górę. Surowy kamień spada z nieba, poddany zabiegom architekta, cierpienia liczby i miary, wznosi się do siedziby bogów”. To we „wspólnym tworzywie” ludzi, ziemi, kamieni pokłada nadzieję podmiot mówiący z wiersza *Oltarz*.

29/ Oprócz biblijnego motywu ziarna-życia w poezji Herberta pojawia się również symbolika pokoleń-ziarna piasku. Por. „drodzy zmarli mnodzy jak ławice piasku

Poezja Herberta jednak nie godzi się na łatwe rozwiązania, nie zamyka w kręgu romantycznego wzorca; jej treści kształtują się na podłożu pesymistycznej filozofii egzystencjalnej. Ten, który żyje pod martwym niebem i „młotami nocy”, nie ma pewności, że „posąg dojrzeje” (*Ołtarz*), a ziarno wyda plon. Dlatego ziarno konotuje znaczenia związane tyleż z nowym życiem, co ze śmiercią „Ciało moje jałowe ziarno” – powie poeta w wierszu *Testament* (ŚŚ), o „umarłych imion wyschłych ziarnach” pisać będzie w zbiorze debiutanckim (*Las Ardeński*, ŚŚ); o „ziarnku pustki nad ziarnkiem nicości” (ta metafora podsumowuje śmierć młodego chłopca) – w tomiku pożegnalnym (*Na chłopca zabitego przez policję* EB). I zapewne z tego powodu nowy chrzest („chrzest ziemi”) wymaga, o czym przeczytać można w zakończeniu wiersza *Chrzest*, postawy bardzo trudnej: „męstwa w niepewności”.

Myśl Nietzschego stanowi klimat, z którego wyrasta tak twórczość Herberta, jak wielu innych autorów współczesnych. Pewnie dlatego wśród wątków nietzscheańskich, obecnych w wierszach poety, znajdują się przede wszystkim zagadnienia wspólne dla całej epoki, dziedziczącej po niemieckim filozofie model krytyki fundamentalnej. Te kwestie wymagają odrębnego, dokładniejszego studium. W tym miejscu warto zauważyć, że „ślad nietzscheański” w poezji Herberta nie tylko pokazuje jego związki z innymi twórcami, ale też odsłania to, co w dużym stopniu decyduje o artystycznej indywidualności autora. W świetle krytyki „przewartościowującej wartości” nowe znaczenie zyskują etyczne wybory poety, jego deklaracje estetyczne oraz charakterystyczny dlań klasycyzm, nierozłącznie związany z obalaniem tych mitów i przekonań, które nie mogą się ostać w konfrontacji z rzeczywistością i tragiczną świadomością XX wieku. Trzeba przy tym pamiętać, że autor *Zaratusztry* towarzyszył poecie głównie w pierwszym okresie twórczości, wspierając „młodzieńczy marsz ku doskonałości”, którego finałem okazała się opuchnięta pięta czy perła. – co sugeruje tytuł żartobliwego rekonesansu *Pan Cogito a perła* (PC). To przeobrażenie (streszczające też przejście od patetycznego stylu charakterystycznego dla autora *Zaratusztry* do ironicznego dystansu wobec wczesnych ideałów) ilustrować może proces przemiany nietzscheańskich wątków – ich transpozycję w sferę eschatologii chrześcijańskiej, dochodzącej do głosu zwłaszcza w ostatnim tomiku. Ku tej perspektywie prowadzi poetę postawa współczucia i wierności ziemi; ją zapowiada symbolika ziarna, które złożone w ziemi oczekuje na nowe życie. Refleksja, w której do głosu dochodzi mit regeneracyjny, wykracza poza obszar odniesień nietzscheańskich; wiąże się z przejściem przez „noc ciemną” i z metamorfozą tej samej rangi, co zamiana obolałej pięty w perłę, a ziemi w całun. W tym wymiarze wyobrażenia poety karmi się już nie tylko „pa-

podobni do piasku” (*Kołysanka* ROM) i fragment Księgi Rodzaju: „będę ci błogosławił i dam ci potomstwo tak liczne jak gwiazdy na niebie i jak ziarnka piasku na wybrzeżu morza” (Rdz 22, 17).

mięcią krzyża”³⁰, ale – w tym samym stopniu – nadzieją zmartwychwstania. Rzec można, że w późniejszej twórczości Herberta, gdy fascynacja Nietzschem ustępuje postawie dystansu wobec „myślących młotem wyznawców nicości”, poeta wkra-cza w inny krąg wartości. W *Brewiarzu* rachunek sumienia czyniony jest tyleż epoce, co samemu sobie (*Pora* EB, *Brewiarz* EB, *Dalek słowo* EB), „karzełkowi naszych czasów” proponowany jest Baranek i „wody oczyszczenia” (*Portret końca wieku* EB), a „aktualna pozycja duszy” przywraca ziemi i niebu ich tradycyjną relację (*Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy* EB). Autor *Tkaniny*, utworu zamykającego pożegnalny tomik, nie mógłby się już zapewne podpisać pod pesymistycznym przesłaniem wiersza *Brzeg* (N) i powtórzyć słowa starszego poety: „nie wierzę że jest brzeg” (Czechowicz, *śmierć z tomu kamień*).

30/ Takiego określenia w odniesieniu do poezji Herberta użył A. Michnik (*Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*, Paryż 1989, s. 237).

Sławomir Jacek ŻUREK

Między *lumen* a *lux*

Kris Van Heuckelom (urodzony w 1976 roku) należy do najmłodszego pokolenia badaczy literatury polskiej. Ten niespełna trzydziestoletni Belg, sławista z Katholieke Universiteit Leuven, patrzy na literaturę i kulturę polską niejako z zewnątrz, żyjąc na co dzień poza jej kontekstem. Z jednej strony może się wydawać to przeszkodą, lecz z drugiej owo spojrzenie – bez obciążeń narodowych, nieobarczone bagażem wewnętrznych sporów – pozostaje atutem. Van Heuckelom opisuje literaturę polską niezwykle profesjonalnie, stosując z dużą zręcznością instrumentarium zarówno literaturoznawcze, jak i filozoficzno-teologiczne. Swoją pierwszą książkę, będącą rozprawą doktorską, poświęcił poezji Czesława Miłosza, wielkiego Polaka, Europejczyka i obywatela świata, żyjącego podobnie jak badacz jego spuścizny przez większość swego życia poza kontekstem polskiej kultury krajowej¹. Heuckelom przywołuje teksty literackie z różnych faz twórczości Miłosza, przyglądając się właściwie jednemu motywowi – światłu oraz problematyce postrzegania wzrokowego rzeczywistości, funkcjonujących, o czym można przekonać się po lekturze monografii, jako swoiste klucze do całego Miłoszowskiego świata.

Autor wychodzi w swej rozprawie – za Martinem Jayem i Hansem Jonasem – od kilku ważnych koncepcji wizualności w kulturze śródziemnomorskiej: tradycji arystotelesowskiej (patrzenie „okiem fizycznym”) i tradycji platońskiej (patrzenie „okiem duszy”). W tym pierwszym, jak pisze autor, najważniejsze staje się *lux* – „naturalne zjawisko, zmysłowo postrzegalne światło”, w tym drugim: *lumen* – „światło duchowe, o silnych nieraz konotacjach mistyczno-religijnych lub intelektualnych” (s. 13):

Żurek Między *lumen* a *lux*

Rozróżnienie *lux* i *lumen* implikuje więc dualistyczne ujęcie pojęcia światła, przynajmniej w historii kultury zachodniej. [...] Motyw światła i doświadczenie wizualne pełnią także zasadniczą rolę w wyrażaniu przez Miłosza jego koncepcji poezji. „Patrzenie” na świat i jego opis w „świecie” są według niego głównymi obowiązkami poety. (s. 13)

Przekonanie to, które badacz ogłasza jako główną tezę swej rozprawy, ma swoje głębokie podstawy epistemologiczne. Jak pisał bowiem przytaczany przez autora inny badacz poezji Miłosza, Aleksander Fiut, „fundamentem poezji Miłosza jest niezłomna wiara, że świat istnieje niezależnie od najbardziej nawet subtelnych i wyrafinowanych spekulacji intelektu czy igraszek wyobraźni. O tym, że istnieje – świadczy bezpośrednio pięć zmysłów” (s. 21). Lecz dla Miłosza istnieć to nie tyle percypować, lecz (za Georgem Berkeleym) samemu stawać się przedmiotem percepcji (*esse est percipi* – istnieć oznacza być postrzeganym) i to nie przez byle kogo, lecz samego Boga – to boska percepcja tworzy rzeczywistość. Przekonanie to najsilniej uzewnętrznia się w wierszu *Esse*, choć podmiot licznych utworów Miłosza ma w sobie zawarte to najgłębsze „boskie” pragnienie становienia rzeczywistości poprzez jej postrzeganie, przede wszystkim – wizualne. Chwilami nabiera ono wymiaru – zdaniem Van Heuckeloma – niemalże erotycznego pożądania, a „pragnienie to wypływa z miłości do tego, czego doświadczają zmysły, jego inspiracją jest Eros” (s. 24).

„Poeta jest więc dla Miłosza przede wszystkim «kimś kto widzi»” (s. 25). Stąd też w poezji tego twórcy, jak słusznie stwierdza autor omawianej monografii, „malarstwo stanowi bardzo ważny punkt odniesienia” jednakże nie „w zakresie tematyki, ale w obszarze metody artystycznej przedstawiania rzeczywistości” (s. 27). Heuckelom określa tę strategię – za Adamem Mickiewiczem i samym autorem liryku *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* – metodą „widzę i opisuję”, cytuje przy tym Elżbietę Kiślak, która nazywa Miłosza „poetą oka”. Przywołuje także Jana Błońskiego, który widzi w artyście kogoś, kto w poezji powtarza rzeczywistość, by w ten sposób „umacniać świat w bycie”. Oczywiście widzenie to zarówno w ujęciu Błońskiego, Kiślak, jak i Van Heuckeloma nie tylko odnosi się do teorii *mimesis*, lecz ma także swoje reperkusje w pamięci, wyobraźni czy świecie doznań wewnętrznych artysty – widzieć znaczy także „posiadać wgląd” w transcendencję.

Skąd u Miłosza taka właśnie opcja, skąd to zapotrzebowanie na bycie obserwatorem i to zarówno świata, jak i zaświatów? Belgijski polonista wskazuje tu przede wszystkim na wpływ spokrewnionego z poetą francuskiego mistyka Oskara Miłosza, dla którego podstawą całej kosmogonii była u swych źródeł neoplatońska i kabbalistyczna koncepcja *transmutatio* (łac. *metamorfoza*), rozumiana jako powstanie świata poprzez przemianę „owego niefizycznego, duchowego, boskiego światła w światło fizyczne. To fizyczne światło zostało z kolei przetransformowane w energię, z której powstała materia wszechświata” (s. 33). Artysta, widząc i opisując, posiłkuje się dwojakim rodzajem światła – *lumen* (wyższym), gdy sięga ku transcendencji i *lux* (niższym) – gdy pozostaje na poziomie obserwacji świata fizycznego, co potwierdza główną tezę rozprawy. Idąc za Oskarem, Czesław – zdaniem Van

¹/ K. van Heuckelom „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004.

Heuckeloma – zdawał sobie sprawę, że owo *lumen* zawarte jest także w *lux*, stąd by uchwycić oba światy jednocześnie najlepiej „patrzeć w promień od ziemi odbity”, pozostać programowo między *lumen* a *lux*. Ta strategia poetycka Czesława ma swoje konsekwencje eschatologiczne, gdyż „przy końcu czasów nastąpi odwrotny ruch: świat materialny przejdzie dzięki transmutacji w światło duchowe, czyli wejdzie znowu w sferę boskości” (s. 38). Poeta poprzez kreację tekstu antycypuje ten ruch boski, w jego dziele *lux* na powrót staje się *lumen*.

Kris Van Heuckelom obserwuje motyw światła i problematykę wizualności w poezji Czesława Miłosza w porządku chronologicznym. Zaczyna od Miłosza-katastrofisty, u którego motyw ten staje się mocą destruktywną: „Poeta zrywa z klasyczną symboliką światła jako znaku życia, wprowadza motyw «palącego światła» jako siły niszczącej” (s. 53). W tej części książki widoczne jest, iż dla badacza kosmogonia ściśle wiąże się z antropologią – w tym ujęciu człowiek w poezji przedwojennej Miłosza przechodzi od *brevi lux* (łac. „krótkotrwałe światło”) swojego życia do *perpetua nox* (łac. „wieczna noc”) śmierci. Jest trybem w wielkiej ontologicznej maszynie natury.

Niewątpliwie najlepszą część omawianej monografii stanowi szkic „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Poszukiwanie transcendencji w immanencji i zachowanie pamięci rzeczy*, będący *de facto* analizą prymarnego motywu poematu *Świat (poema naiwne)* napisanego przez Miłosza w czasie wojny. Uwaga Van Heuckelom skupia się tu nie tyle na wąsko pojętej lustracji wizualności, co na oglądzie procesów poznawczych dzieci – głównych bohaterów utworu. Już na tym poziomie wskazuje on pierwszą różnicę dzielącą wcześniejsze wiersze artysty od poezji okupacyjnej. Choć widać i w niej ścisły związek między wizualnością a epistemologią, to jednak twórczość okupacyjna zyskuje nowy wymiar wspierany metafizyką tomistyczną. Autor monografii w konsekwentnym wywodzie, na przykładzie kolejnych fragmentów ze *Świata* pokazuje Miłosza odkrywającego dzięki promieniom *lux* ukryte w bytach iskry *lumen* – wzrok poety ogarnia rzeczywistość dzięki tytułowemu tajemniczemu promieniowi.

Rozdział „*Blask na wodach czarnej rzeki*”. *Soteriologiczna koncepcja poezji* traktuje o wszystkim, co istnieje na ziemi właśnie dzięki *lux*, przede wszystkim w otaczającym nas pejzażu. Tak opisane to zostało w przywoływanym przez Van Heuckeloma końcowym fragmencie pierwszej strofy *Notatnika* Miłosza:

Mówi się: to jest
I umiejętność żadna ani dar
Sięgnąć nie mogą poza to, co jest,
A niepotrzebna pamięć traci siłę.

Jednak elementem najtrwalszym z tego, co widzimy, jest nie to, co zdołamy dostrzec i zapamiętać, lecz znowu paradoksalnie – światło, byt niematerialny. Potwierdzenie znajduje się szczególnie w fenomenie pejzażu drugoplanowego (i jego znaczeniu dla całości obrazu), o którym rzadko kto myśli. Dalej autor monografii przechodzi do problematyki czasu, akcentując jego momentarność:

Motyw „czarnej rzeki”, jako symbol przemijania, można odnieść tutaj do symboliki „czarnej ziemi” z przedwojennej poezji Miłosza. „Czarna rzeka” podobnie jak „czarna ziemia” wchłania w siebie *brevi lux* życia. W *Notatniku* i we wcześniejszej poezji Miłosza oba te symbole wskazują jednak pewne różnice w ujmowaniu problematyki przemijania. W jego przedwojennej poezji istnienie i śmierć bytów pojmowane były przede wszystkim w aspekcie biologicznym, jako naturalny proces powstawania życia z „czarnej ziemi” i powrót do niej w momencie śmierci. W *Notatniku* przemijanie ukazywane jest w perspektywie czasu. Poeta akcentuje krótką chwilę trwania bytów. *Brevi lux* ich istnienia zapala się ciągle na rzece czasu i znika w jej „czarnych wodach”. (s. 87)

Van Heuckelom zwraca uwagę na miłość poety do światła, które dzieli na niskie – słońce na Litwie, i wysokie – słońce w Kalifornii. Niskie słońce jest tu symbolem rodzinnego kraju, a „wyraz miłości do tego światła oznacza właściwie miłość do ojczyzny” (s. 90).

W tym rozdziale książki belgijski badacz także poszukuje pochodzenia opozycji wysokie światło (*lumen*) – niskie światło (*lux*) w źródłach późnośredniowiecznych, szczególnie we włoskiej poezji Dantego, a nawet w starożytnych opisach stanów mistycznych przeżywanych przez św. Augustyna, za którym – jak stwierdza – młody Miłosz zapragnął wchodzić w głąb swej istoty. Autor *Notatnika* stara się dostrzegać wzajemny związek *lux* i *lumen*, i ich rzeczywiste znaczenie. To właśnie, co niskie, niedoceniane, pozwala nam wędrować w świecie poety, dostrzegając byty (także wysokie, niematerialne) w ich indywidualności.

Dalej Van Heuckelom odnajduje u Miłosza nawiązania do apokatastazy w jej teologicznym rozumieniu, jednakże wątku tego nie rozwija. *Notabene*, wyjaśniając to pojęcie, dokonuje – moim zdaniem – zbyt daleko idącego *uproszczenia*². Nie rzutuje to jednak na dalsze rozważania, dotyczące już kwestii nie tyle teologiczno-filozoficznych, ile literaturoznawczych:

Teologiczne pojęcie apokatastazy ma w twórczości Miłosza także znaczenie metaforyczne, odnosi się mianowicie do ocalającej roli poezji. Poeta powinien również dokonywać w swoich dziełach swoistej apokatastazy przemijającej rzeczywistości. Intertekstualna dymensja koncepcji apokatastazy w poezji Miłosza jest bardzo szeroka. (s. 96)

W literackim zastosowaniu owej koncepcji szczególnie ważna była dla Miłosza postać Williama Blake’a. Van Heuckelom przywołuje ją w rozważaniach z pogranicza filozofii, teologii i literaturoznawstwa, tropem angielskiego pisarza i grafika, który zawierzył apokatastazie rozumianej jako „wieczne istnienie Form [...] – nieśmiertelnych kształtów każdego bytu” (s. 96-97). W tych kosmicznych i wiecznych procesach odnowy (restytucji) szczególną rolę odgrywa pamięć uzupełniana przez ludzką wyobraźnię. Miłoszowa idea poetyckiej apokatastazy opiera się na przekonaniu, że „niskie światło” – przemijające ziemskie *lux* – powinno znaleźć swą ponadczasową dymensję w poezji. Poetyckie słowo, siła pamięci i wy-

^{2/} Por. T. Gadacz *Apokatastaza*, w: *Encyklopedia religii*, t. 1, PWN, Warszawa 2001, s. 283-284.

obraźni mogą przywrócić poszczególnym bytom w niepowtarzalnych chwilach ich istnienia całą konkretność, wyrwać je z ciemności niebytu i ukazać znowu w świetle. (s. 100)

Dalsze rozważania autora monografii (rozdział „*Poszczególne istnienie odbiera nam światło*”. *Napięcie między jednością a indywidualnością*) przeświełają zdecydowanie już późniejsze teksty Miłosza, w których widać „bezpośrednie ukierunkowanie na «wysokie światło» jako symbol transcendencji” (s. 103). Człowiek w poezji Miłosza chciałby patrzeć na świat jak Bóg, jednak czuje w tym miejscu swoją ograniczoność, wiedząc, że jest skazany na postrzeganie jedynie po wielokroć już wspomnianego „promienia od ziemi odbitego”. Lecz w tym miejscu Van Heuckelom otwiera nową perspektywę, posiłkując się w swych dalszych wywodach aparatem pojęciowym zapożyczonym z filozofii tomizmu. A że jest on skuteczny, można przekonać się, obserwując autorską analizę liryków *Esse* czy *Heraklit*. Autor odkrywa owo przywołane w tytule rozdziału napięcie między jednością a indywidualnością. Idzie jeszcze dalej, w kierunku modernizmu i rozważań metafizycznych Ignacego Witkiewicza, by ostatecznie dojść do konkluzji:

Poczucie indywidualności uniemożliwia doświadczenie jedności. Główną przeszkodą w doznawaniu jedności jest światło umożliwiające wizualną percepcję świata, która uświadamia odrębność i różnorodność bytów. (s. 114-115)

Człowiek więc poprzez umożliwiające kontakt z Drugim *lux* uświadamia sobie własną inność, i niemożność doświadczenia z nim jedności. W tych ontologicznych rozważaniach Miłosz wyłania się nam jako „ekstacyjny pesymista”, szukający w pięknie świata pocieszenia dla swej tragicznej sytuacji egzystencjalnej (niemożność wejścia w jedność z innym niż ja). Jednak, co widać w dalszych obserwacjach, „młodzięcza idealizacja świata jest iluzją. [...], świat poddany jest bowiem prawu przemijania i cierpienia”. Poeta pyta czy można przejść do przekonania, że „piękno świata jest znakiem istnienia miejsca «gdzie nie ma tęsknoty», że istnieje metafizyczny porządek, a więc możliwość ostatecznego ocalenia” (s. 119). Po raz kolejny widać tu wpływy Oskara Miłosza, widzącego w boskim *fiat lux* „transmutację boskiego światła (*lumen*) w światło fizyczne i krew” (s. 119). Ten sposób rozumienia eschatologii najmocniej uzewnętrznia się, zdaniem Van Heuckeloma, w *Ziemi Ulro*:

„gołe światło” ludzkiego *ratio* przeczy widzeniu „barw” świata jako ucieleśnieniu zmysłowego piękna oraz „mowie”, czyli poezji, która wyraża fascynację tym pięknem i chce go ocalić w słowach, nie wykluczając równocześnie możliwości ocalenia go w wysokim *lumen* transcendencji (apokatastaza). [...]

Pytanie o status ontologiczny zmysłowego piękna jest kluczowym problemem w dylematach światopoglądowym poety. (s. 120)

Kwestie natury estetycznej rodzą u Miłosza, co podkreśla Van Heuckelom, dylematy etyczne. Poeta, interpretując rzeczywistość, sięga po różne doktryny, począwszy od manicheizmu, a skończywszy na szeroko rozumianej tradycji racjo-

nalistyczno-materialistycznej. Ostatecznie jednak stwierdza, że wszystkie one są w swej istocie zawsze skrajne. Dlatego też w *jasnościach promienistych* dochodzi do ostatecznego rozumienia etyki za św. Tomaszem i przyjęcia światopoglądu chrześcijańskiego. Jest to jednak postawa u swych fundamentów zawsze dialogowa, bowiem pocie trudno „zaakceptować podobną do Tomaszowej postawę dążącą do skoncentrowania się jedynie na *lumen*. Wyznaje, że rzeczywistość ziemską, chociaż przemijająca, przedstawia dla niego wielką wartość” (s. 138). Dlatego też człowiekowi nie wolno wyrzec się ziemskiej rzeczywistości, nawet w imię „absolutnego pragnienia”. Przekonanie to Miłosz uzewnętrznia wielokrotnie: począwszy od *Poematu naiwnego*, aż po wiersze późne, np. w zakończeniu tomu *Kroniki* czy cyklu *Heraklit*.

Ciekawe są obserwacje Van Heuckeloma dotyczące inspiracji poezji Miłosza mistyką żydowską. Sam poeta odsyła czytelnika do nauki podolskiego mistyka Baal-Szem-Tova, którego doktryna staje się konieczna przy właściwym zrozumieniu wiersza *Bryczką o zmierzchu* oraz znaczenia obecnej w nim postaci Króla Jaśniejącego. Według autora tego liryku, idącego za tą nauką, „świat nie jest niczym innym jak tylko iluzją wywołaną magicznym zabiegiem «Jaśniejącego»” (s. 141). By zrozumieć istotę relacji pomiędzy „światami” *lumen* i *lux* potrzebna jest umiejętność „czystego patrzenia” jako „zasada percepcji świata i procesu twórczego artysty”. „W tym celu musi on uwolnić się od subiektywnych przeżyć, wniknąć w istotę przedmiotu, przekraczając barierę własnego «ja»” (s. 141). „Czystemu patrzeniu”, pozostającemu na granicy doświadczenia mistycznego, towarzyszy u Miłosza pamięć, pełna miłości relacja do obserwowanego obiektu oraz świadomość śmierci:

Miłosz swą koncepcję „czystego patrzenia” identyfikuje w większym stopniu z metodą Cézanne’a niż z teorią estetyczną Schopenhauera, któremu chodziło przede wszystkim o dotarcie przez artystę do istoty przedmiotu, do jego czystej formy, a nie o określony moment jego istnienia. (s. 148)

Monografię Van Heuckeloma kończą cztery szkice poświęcone Miłoszowemu widzeniu Boga i *sacrum* (*Wnętrze „Eterna Margarita”. Wstępowanie w sferę światła; Apokatastaza a światło. Ocalenie poszczególnych bytów; Esse est percipi. Wszystkowidzące oko; „Bez oczu zapatrzony w jeden jasny punkt” Pogodzenie jedności z wielością*). Miłosz, według badacza, transfiguruje znane z topiki europejskiej znaczenia, przypisując Bogu w relacji do człowieka, odwrotnie niż na przykład w *Pieśni nad Pieśniami* – aspekt żeński. Do totalnego zjednoczenia pierwiastka żeńskiego (Boga) i męskiego (człowieka) dochodzi po śmierci fizycznej tego drugiego (np. w wierszu *Sala*). Owa jedność dokonuje się na drodze transmutacji światła, rozumianej bardziej jako wstąpienie męskości w żeńskość, niż ich przemianę czy androgyniczność (*Osobny zeszyt, Zmartwychwstanie*). Zresztą stan ten (wstąpienie) dotyczy, zdaniem Miłosza, nie tylko człowieka, ale w ogóle wszystkich bytów. Wszystko bowiem ogarnia „Oko Opatrzności”, w świetle którego cały kosmos wraz ze swoją metafizyką nabierają nowych, nieprzemijalnych sensów.

Stefan GŁOWACKI

Teoria literatury bez Teorii

Nowa, wydana w zeszłym roku przez nowojorski Uniwersytet Columbia antologia *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*¹ została przez swoich redaktorów nazwana „antologią sprzeciwu”. W istocie jest to publikacja zbierająca artykuły „literaturoznawców-dysydentów”, występujących przeciw powszechnej praktyce uprawiania teorii literatury, autorów wyrażających swą niezgodę wobec literaturoznawstwa zatracającego się w coraz to większej ilości subdyscyplin, powoli gubiącego swój przedmiot i stającego się wielką, wewnętrznie niespójną „Teorią”. Redaktorzy Daphne Patai i Will S. Corral motywują powstanie niniejszego zbioru troską o „przyszłe pokolenia”, wychowywane w jednym, niepodważalnym paradygmacie, ugruntowanym „tradycyjne” opracowania, nieuwzględniające właściwie w ogóle krytyki popularnych, dwudziestowiecznych propozycji teoretycznych. Według Patai i Corrala „antologia dysydentów” ma służyć krzewieniu zdroworoządkowej postawy metodologicznej, uczyć krytycyzmu, przedstawiać nowe odczytania niepodzielnie panujących teorii oraz – co najważniejsze – odświeżyć coraz bardziej nużące i przewidywalne studia literaturoznawcze.

Theory's Empire na przeszło siedmiuset stronach przedstawia czterdzieści siedem krytycznych rozpraw. Teksty, pochodzące z lat 1970-2004, zostały rozmieszczone w ośmiu rozdziałach, porządkujących zagadnienie zarówno pod względem chronologicznym, jak i tematycznym. Antologia przedstawia nie tylko historię dwudziestowiecznej teorii literatury, ale także analizuje podejmowane przez nią wątki i charakterystyczne dla niej – powiedzmy to od razu – aberracje. Pierwsze trzy rozdziały koncentrują się przede wszystkim na genezie powstania „teoretycz-

1/ *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, ed. by D. Patai, W.S. Corral, Columbia University Press, New York 2005.

nego imperium”, kolejne cztery są próbami zdiagnozowania obecnych odmian i wcieleń „Teorii”; całość kończy zaś rozdział o znamienitym tytule *Still reading after all these Theories...* – mający niejako być „wizją przyszłości” literaturoznawstwa. Na pierwszy rzut oka jest to propozycja bardzo spójna i przejrzysta, będąca nie tylko podsumowaniem XX-wiecznych przygód teorii, ale i pierwszym krokiem wprowadzającym badania literackie w wiek XXI. Propozycja – dodajmy za cytowanym na tylnej okładce książki Mario Vargasem Llosą – „uwalniająca krytykę literacką od ezoteryzmu, żargonu i urojeń”.

Antologię otwiera rozdział *Theory rising*, zawierający artykuły poszukujące przyczyn dzisiejszego stanu badań literackich lub inaczej mówiąc: poszukujące winnych dzisiejszego (czytaj: złego) stanu badań literackich. W tej części zbioru znajdziemy teksty wytyczające szlaki dla większości rozważań przedstawionych w *Theory's Empire*, dlatego warto przyjrzeć się kilku z nich nieco bliżej. Valentine Cunningham w rozprawie zatytułowanej: *Theory, what Theory?* (2002)² zwraca uwagę na nadmierną rozległość i „palimpsestowy” charakter poststrukturalistycznego literaturoznawstwa. Postulując, aby obecną teorię literatury nazywać „Teorią” (pisaną przez wielkie T), zdecydowanie występuje przeciw ponowoczesnej formie uprawiania humanistyki. Swoją krytyczną wizję „Teorii” obrazuje za pomocą metafory gęstej potrawy z warzyw i mięsa (*gumbo*), w której przeróżne smaki i ingrediencje swobodnie się ze sobą mieszają, tworząc smaczną, pożywną całość³. Łyżka zanurzona w dowolnym obszarze teoretycznego *gumbo* za jednym zamachem wyłowić może: AIDS, Baudrillarda, Chomsky'ego, Derridę, dyskurs, erotykę, eurocentryzm. Freuda i Foucaulta, Lacana i Lyotarda, postkolonializm i patriarchyzm, transgresję i transseksualność. Wdzięczna przenośnia Cunninghama godna jest odnotowania, gdyż zdaje się potwierdzać obawy wielu literaturoznawców, także polskich. Warto zauważyć, że po podobną, kulinarną metaforę sięgnął całkiem niedawno Włodzimierz Bolecki, zwracając uwagę na „zupowaty” charakter humanistyki⁴. Według Cunninghama „Teoria”, która nieustannie pragnie innowacyjności, jest niczym więcej jak palimpsestem – skrywającym pod pozorną nowością te same, odwieczne stwierdzenia, problemy i dylematy.

Przeprowadzony przez Cunninghama atak na „Teorię” zdaje się rozwinięciem poglądu René Welleka, przedstawionego w tekście *Destroying literary studies* (1983). Wellek z właściwą sobie dosadnością dokonuje w nim skrajnie krytycznej analizy dekonstrukcjonizmu. Myśl Derridy („bzdurna” i „niedorzeczna”) nie jest dla niego ani teorią literatury, ani „dobrą filozofią”, a książki takie jak *Glas* służą tylko i wyłącznie pokazaniu pomysłowości (*ingenuity*) i dowcipu (*wit*) ich autora. Derridańskie zakwestionowanie znaczenia tekstu zainicjowało, według Welleka, od-

2/ W nawiasie podaję datę pierwszego wydania zamieszczonych tam artykułów.

3/ *Gumbo* można tłumaczyć jako zupę ze strąków ketmii (okry), warzyw i mięsa.

4/ Patrz: W. Bolecki *Pytania o przedmiot literaturoznawstwa*, „Teksty Drugie” 2005 nr 1/2, s. 20.

środkowe niszczenie literaturoznawstwa – wybuch anarchii i relatywizmu, najlepiej przejawiających się w teorii „wspólnot interpretacyjnych” Stanleya Fisha. Podobnym tropem co Welles podąża w artykule *The Rise and Fall of Practical Criticism* Moris Dickstein (1992). Według Dicksteina teoretyk postmodernista (już nawet nie sam Derrida, ale jego „gorsze wcielenie” – imitator Derridy) przedmiotem swoich badań nie czyni tekstu literackiego, ale siebie samego. Teoretyzowanie na temat literatury staje się nieuchronnie teoretyzowaniem na temat samej teorii, oddalając się coraz bardziej od swego właściwego przedmiotu (tekstu literackiego). Barthes i Derrida – twierdzi Dickstein – zapoczątkowali nowy sposób uprawiania literaturoznawstwa, który uniemożliwia „praktyczną”, zdroworozsądkową aplikację teorii do badań nad tekstem literackim. W świecie rządzonym przez mnogość podważających się wzajemnie teorii, pozostaje już tylko „re-lektura”: odczytywanie odczytań, będące niczym innym jak prostą reprodukcją, nieustannym kręceniem się w kółko. W „dysydenckich” odczytaniach dekonstrukcja przybrała niestety dosyć uproszczoną formę destrukcji, co z kolei do konstruktywnych wniosków raczej nie pobudza. Brak tu zasadniczego pytania (stawianego poważnie, a nie ironicznie): co skłoniło literaturoznawców do przyjęcia zaproponowanego przez Derridę sposobu czytania tekstów? Dlaczego tak skomplikowana, niejasna i głęboko ugruntowana w tradycji filozoficznej metoda stała się jedną z najbardziej wpływowych teorii XX wieku? Takie pytanie, w bardzo przekonujący sposób, postawiła przed kilku laty Anna Burzyńska, a *Theory's Empire* zdaje się potwierdzać tylko jedną z jej tez: „ilość uprzedzeń, przesądów, a nawet plotek związanych z dekonstrukcją nie miała i nie ma chyba jak dotąd sobie równych”⁵.

Przesłanie początkowych tekstów antologii w nieco uproszczonej formie mogłoby brzmieć: od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku teoria literatury oddala się coraz bardziej od swego przedmiotu, przybiera hybrydyczną formę „Teorii wszystkiego i niczego”, podważa wewnętrzną spójność badań literackich i staje się dyscypliną, w której wszelkie zmiany warunkowane są przez napływające zza oceanu (głównie z Francji) mody. Czy nie lepszy już był stary, dobry i – dodajmy – rdzenny w USA *New Criticism*?

Według „dysydentów” współczesne literaturoznawstwo dokonuje jedynie spektakularnych transformacji teorii wcześniejszych. Przykładem może być fenomen „zwrotu lingwistycznego”, któremu poświęcono w antologii osobny rozdział. Oczywiście jest – powiadają redaktorzy we wstępie do tego rozdziału – że język był centralnym przedmiotem zainteresowań teoretyków. To, co proponowali formalisci bądź przedstawiciele Nowej Krytyki, ma się jednak nijak do tego, co od lat sześćdziesiątych wyczyniają z językiem Teoretycy. Twierdzenie Wittgensteina „granice mojego języka wyznaczają granice mojego świata” oraz postulat arbitralności znaków de Saussure’a zostały przez nich doprowadzone do skrajności, uczyniły z języka swoisty fetysz. W ujęciu Wendella V. Harrisa (*The Great Dichotomy*, 1996) poststrukturaliści stają się „hermetykami”, uznającymi język za twór całkowicie

odrębny wobec istniejącej poza nim rzeczywistości. Twór, którego nie sposób jakkolwiek używać ani rozumieć (jak chcieliby – przeciwstawieni w eseju Harrisa „hermetykom” – „hermeneuci”). John Searle (*Literary Theory and Its Discontents*, 1994) w bardzo przekonujący sposób zwraca zaś uwagę na nadmierne uproszczenia oraz mętność logiki (*fuzzy logic*) współczesnych teoretyków (Derrida, Fish, Knapp i Michaels), którzy tworzą ogólne pojęcia niepoparte twierdzeniami powszechnie przyjętymi w logice, językoznawstwie lub filozofii języka.

Jeżeliby chcieć z perspektywy „dysydentów” zrekonstruować historię dwudziestowiecznej „Teorii”, sprawa przedstawiałaby się w następujący sposób: mniej więcej trzydzieści lat trwała budowa „teoretycznego imperium”; z początkiem lat dziewięćdziesiątych „Teoria” obrała trzy drogi: stała się profesją (rozdział 4: *Theory as a Profession*), polem walki politycznej (rozdział 6: *Theory as Surrogate Politics*) oraz dziedziną badającą szeroko rozumiane „tożsamości” (rozdział 5: *Identities*).

Imperium „Teorii” rządzi zasada prezentyzmu – twierdzi Graham Good (*Presentism: Postmodernism, Poststructuralism, Postcolonialism*, 2001) – opierająca się na podporządkowywaniu historii teraźniejszości, wykorzystywaniu przeszłości do doraźnych celów politycznych. W myśleniu prezentystycznym „poprawność historyczna” (inaczej: „poprawne” czytanie historii) zostaje zastąpiona przez „poprawność polityczną”. Dlatego też na przykład szekspirowski Kaliban staje się, z punktu widzenia prezentystycznie nastawionego postkolonializmu, „niewinną ofiarą imperialisty Prospera”, co według Gooda przeczy „oczywistym intencjom” samego Szekspira i jest nieuzasadnionym „osądzaniem” autora *Burzy* z perspektywy współczesnych standardów politycznych. Kolejnym przejawem politycznego ukierunkowania teorii jest – tym razem według Elaine Marks – feminizm. Autorka w tekście zatytułowanym *Feminism's Perverse Effects* (2000) zarzuca feminizmowi i pokrewnym mu kierunkom skrajnie nieliterackie czytanie tekstów literackich. Dzisiejsi studenci – konstatuje Marks – są uczeni specyficznej kultury czytelnicznej. Kultury, która każe im każdy tekst traktować dosłownie i doszukiwać się w nim przejawów seksizmu, rasizmu albo antysemityzmu, bez oglądania się na bardziej „tradycyjne” kategorie lektury, takie jak fikcja literacka albo intertekstualność. Według Richarda Levina taki sposób myślenia prowadzi do fundamentalistycznej zasady „kto nie z nami, ten przeciwko nam”, wyznawanej przez dzisiejszą, ukierunkowaną politycznie krytykę literacką. Levin w tekście *Silence Is Consent, or Course Ye Meroz!* (1997) zwraca uwagę na dominację myślenia politycznego we współczesnej „Teorii”: krytycy, którzy w swoim podejściu do tekstu literackiego nie zajmują politycznie ukierunkowanego stanowiska, są oskarżani o popieranie dominującej ideologii. W świecie „Teorii jako surogatu polityki” milczenie oznacza zgodę i żadna wypowiedź nie ma prawa być apolityczna.

Obraz współczesnej „Teorii”, zarysowany na kartach kolumbijskiej antologii, nie napawa optymizmem, a styl życia uprawiających ją badaczy budzi wręcz skojarzenia z parodystycznym *Małym światkiem* Davida Lodge’a. Akademickie studia literaturoznawcze zostały odesłane do lamusa, a zwyczajni wykładowcy uniwersyteccy zajęli pozycję „urzędniczego proletariatu” od przysłowiowej czarnej roboty

^{5/} A. Burzyńska *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 32.

(Geoffrey Galt Harpham: *The End of Theory, the Rise of the Profession: A Rant in Search of Responses*, 2001). Cały splendor i uznanie spływa na garstkę „teoretycznych celebrities”, które „jak szalone” podróżują z konferencji na konferencje z laptopami lub innymi nowinkami technologicznymi pod pachą, zmieniając swoje „teorie” tak często, jak zmienia się telefony komórkowe (Harold Fromm: *Oppositional Opposition*, 1991). Nastąpiła nowa era – wieści Geoffrey Galt Harpham – czas prymatu „przeplacanych sybarytów”, którzy z teorii uczynili dochodową profesję, a z własnej pracy naukowej spektakl na miarę telewizyjnego *show*. Harpham nie ucieka się do ogólników; gwiazdy wskazuje bezpośrednio, „po nazwisku”. Najbardziej reprezentatywną postacią „gwiazdorskiej konstelacji” jest, według niego, Stanley Fish, a zaraz za nim plasują się: J. Hillis Miller, W.J.T. Mitchell, Hayden White, Judith Butler, Martin Jay, Frederic Jameson, Walter Benn Michaels, Slavoj Žižek. Najgorsze jest to – powiada Harpham – że te postacie władają „sceną teoretyczną” już od przeszło 20 lat, nie dopuszczając do władzy nikogo nowego. Czołowe postacie „Teorii” nie dość, że często wypisują tylko i wyłącznie „modne bzdury” (też Sokala i Bricmonta przyświecają siódmemu rozdziałowi antologii: *Restoring Reason*), to jeszcze piszą po prostu źle – niejasno, nieskładnie, nielogicznie (D.G. Myers: *Bad Writing*, 1999).

Znamienną cechą wielu tekstów zaprezentowanych w *Theory's Empire* jest napastliwość. Cel przyświecający antologii: „pokazać teorię literatury z innego punktu widzenia”, został w dużej mierze przyćmiony przez zjadliwe komentarze mające mało wspólnego z poważną dyskusją. Radykalny dogmatyzm prezentowanych w niej artykułów zdaje się paradoksalnie bliższy kolejnemu wcieleniu kampanii *Against Theory*, z tą tylko różnicą że „against” jest tu przeciwko tradycyjnemu już „against” Knapa i Michaelsa. Koncepcji Derridy nie wystarczy przecież tylko nazwać bzdurnymi, żeby je obalić, podobnie jak nie sposób podejmować się krytyki Fisha, jeżeli jedyną rzeczą, którą ma się mu do zarzucenia, jest to, że za dużo zarabia. Postawa „dysydenta” przejawia się częściej w bezpośrednim ataku na członków przysłowiowej „grupy trzymającej władzę”, niż w trzeźwo przeprowadzonej, obiektywnej krytyce.

Z kart *Theory's Empire* bije tęsknota za zdroworozsądkową krytyką literatury. Nie sposób jednak pozbyć się obaw, że w myśl autorów zamieszczonych w zbiorze rozpraw miałyby być to krytyka nie tylko zdroworozsądkowa, ale i rdzennie amerykańska – przeciwstawiająca się „lewackiej Teorii” o korzeniach francuskich. To za sprawą Derridy, Barthes'a i Foucaulta literaturoznawstwo stało się „Teorią”, to przez nich teoria literatury nie zajmuje się już literaturą. Chociaż ich przeciwnicy zastrzegają się, że nie są bynajmniej reakcjonistami, to w ich słowach często pobrzmiewa nostalgiczne wspomnienie *New Criticism*.

Mimo wszystkich zastrzeżeń, trudno nie docenić jednak *Theory's Empire*. Antologia zbiera w jednym tomie głosy dotychczas rozproszone. Przedstawia palący i nieobcy przecież także polskim badaczom problem niedookreślenia przedmiotu literaturoznawstwa. Zwraca uwagę na interdyscyplinarne uwikłania teorii literatury. Ponadto pokazuje, że badanie tekstów literackich, ustępując pola ekspan-

sywnym *cultural studies*, staje się zajęciem coraz bardziej marginalnym. Uzmysławia też, że dzisiejsza humanistyka nieuchronnie zmierza w stronę bezproduktywnego hermetyzmu, który nie będzie miał żadnego zastosowania – czy to w „teorii”, czy w „praktyce”. Co jednak istotne, przeważająca większość tekstów nowojorskiej antologii rzadko kiedy odstępuje od twardego normatywizmu, jakby w ogóle nie zauważając tego, że badanie literatury często zmusza do wykroczenia poza macierzystą dyscyplinę, że sama literatura jest, jak napisał Ryszard Nycz: „przedmiotem „niecałkiempodległym” wobec władzy jakiegokolwiek dyskursu”⁶.

Lektura *Theory's Empire* z pewnością nie będzie nudna – wiele zamieszczonych w niej tekstów płonie żywym, polemicznym ogniem. Jako „pozycja uzupełniająca” antologia Patai i Corrała może być przydatna także w nauczaniu akademickim, choć raczej mało prawdopodobne, aby – jak chcą przecież jej redaktorzy – weszła do kanonu lektur obowiązkowych. Zwłaszcza po tej stronie oceanu.

⁶/ R. Nycz *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, „Teksty Drugie” 2005 nr 1/2, s. 186.

Dariusz CZAJA

Krew i łzy. Interpretacja jako namiętność

Pisz krwią, a doświadczysz, że krew jest duchem.
Friedrich Nietzsche¹

O życiu pisać można tylko piórem umoczonym we łzach.
Emil Cioran²

I.

Więc?

„Więc: matador wyprostowany, stopy idealnie zestawione, przykute do ziemi strachem, że upadnie na oczach publiczności...”³.

Więc najpierw fragmenty. Niejasne, intrygujące, zagadkowe jak samo zjawisko, o którym będzie mowa. Kilkanaście różnej długości akapitów rozpoznających, nazywających, definiujących podstawowe elementy corridy. Na początek podstawowe przybliżenia. Później pięć niedługich rozdziałów poddających interpretacji wszystko, co dla corridy ważne, nawet te najdrobniejsze, zdawać by się mogło, mało znaczące okoliczności, obiekty i zdarzenia.

Michel Leiris, autor wzbogacających poznawczo, a jakby nieco zapomnianych studiów antropologicznych⁴, w skromnym objętościowo esej *Lustro tauromachii* porywa się na niezwykle frapującą próbę zrozumienia i drobiazgowej interpreta-

1/ F. Nietzsche *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, PIW, Warszawa 1999, s. 49.

2/ E. Cioran *Święci i łzy*, przekł. i wstęp I. Kania, KR, Warszawa 2003, s. 190.

3/ M. Leiris *Lustro tauromachii*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 11.

4/ Jedną z licznych twarzy Leirisa przypominał w krótkim, skondensowanym szkicu James Clifford, pisząc przede wszystkim o *L'Afrique fantôme* (1934), i na jego podstawie o związku pisarstwa etnograficznego z konstruowaniem tożsamości,

Czaja Krew i łzy. Interpretacja jako namiętność

cji corridy. Ale dlaczego właśnie corridą? Dlaczego areną, ta osobliwa przestrzeń, na której dochodzi do nieuchronnie krwawego widowiska, domaga się interpretującego komentarza?

Leiris odpowiada na tę wątpliwość jednoznacznie:

Pewne bowiem miejsca, wydarzenia, przedmioty, pewne bardzo rzadkie okoliczności budzą w nas uczucie, gdy wobec nich stajemy lub gdy nam się przydarzają, że ich funkcją w ogólnym porządku rzeczy jest zetknięcie z tym, co w nas najbardziej intymne, co w zwykłym czasie niejasne, jeśli nie najgłębiej ukryte. Zdawać by się mogło, że te miejsca, wydarzenia, przedmioty i okoliczności mają w sobie moc wydobycia przez krótką chwilę na gładką jednolitą powierzchnię, którą zwykle przylegamy do świata, kilku elementów należących do istoty naszego głębokiego życia – oraz moc przyzwolenia na to, by wzdłuż ramienia krzywej wrócili do bagnistej ciemności, z której się wyłoniły.⁵

Arena zatem, jak chce Leiris, to kropla zgęszczająca istotne fakty naszej egzystencji, to soczewka skupiająca nieusuwalne dylematy życia i śmierci. W swoim ekscytującym studium robi wiele, by to wstępne domniemanie usprawiedliwić. Nie zamierzam naturalnie streszczać tego tekstu, eseju tak gęstego, tak – mimo skromnych rozmiarów – bogatego w egzegetyczne pomysły, obfitującego w tak finezyjne (na granicy ryzyka) figury i tropy stylistyczne. Dla naszych potrzeb wystarczy tylko krótkie przypomnienie tego, co najważniejsze. W trzech precyzyjnie zakreślonych krokach pokazuje autor, że po pierwsze, corridą, choć w istocie przypomina widowisko sportowe, jest czymś znacznie odeń poważniejszym; po drugie, że choć pod pewnymi względami wydaje się sztuką, jest zjawiskiem z innego niż sztuka porządku; po trzecie i najistotniejsze, że jest z gruntu zdarzeniem transgresyjnym, zdarzeniem, którego istota – opisywana przez Leirisa w rozbudowanej retoryce erotycznej – polega na ekspozycji przytłumionego codziennością elementu *sacrum*, kulminującego w finalnym akcie zbiorowego paroksyzmu i ekstazy.

Od razu zaznaczam, że nie wchodzę głęboko w tekst, nie zajmuję mnie detaliczny opis ani dyskusja z konkretnymi tezami, biorę w nawias ważne skądinąd pytanie o etyczną stronę całego widowiska⁶, nie zastanawiam się także, co na te-

por. J. Clifford *Opowiedz o swojej podróży: Michel Leiris*, w: *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. różni, KR, Warszawa 2000, s.181-190. Ale Leiris to nie tylko badacz egzotycznych światów. To również, przykładowo, autor odkrywczych studiów o sztuce: Giacomettiego (*Alberto Giacometti*, 1978), Picassa (*Un génie sans pedestal et autres écrits sur Picasso*, 1992), Bacona (świetne studium *Francis Bacon. Face et profil*, 1983), o literaturze (zbiór tekstów o Roussel, *Roussel l'ingénu*, 1987), na bliższe zainteresowanie antropologa zasługują też bez wątpienia 4 tomy autobiograficzne (*La règle de jeu*, 1948-1976) i wiele innych, niewymienionych tu pozycji.

5/ Tamże, s. 21.

6/ Por. uwagi Jerzego Nowosielskiego, malarza i teologa, dla którego corridą jest przejawem nieusuwalnej infernalności ludzkiej egzystencji: „Wszystkie corridy, walki kogutów – to satanizm” (Z. Podgórzec *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Łuk, Białystok 1993, s. 46).

mat interpretacyjnej sprawności autora mieliby do powiedzenia bywalcy corridy, ani też – co na to wszystko byk.

Tekst Leirisa jest mi potrzebny, by pokazać kilka elementarnych kłopotów, z jakimi styka się interpretacja fenomenów z obszaru kultury i sztuki. Zapytajmy od razu tak: czy interpretacja Leirisa jest naukowa, czy spełnia przyjmowane rutynowo rygory naukowości? Jeśli podejście naukowe, jak przyzwyczailiśmy się mniemać, to zestandaryzowana metoda, to zapewne – nie. Leiris jest w swoim pisaniu ostentacyjnie subiektywny, a język, którego używa – mocno retoryczny, „literacki” – z trudem, podejrzewam, podpada pod kwalifikację naukowy. Dalej: czy jego interpretacja jest adekwatna, sprawdzalna? Oczywiście – również nie. Co miałyby być probierzem takiej adekwatności, co czy też kto miałby potwierdzić trafność jego spostrzeżeń?

A zatem, czy namiętna interpretacja Leirisa o namiętnościach corridy to jedynie zbiór subiektywnych skojarzeń z nią związanych, czy jest to, jak czasem pogardliwie powiadamy, ledwie „literatura”, czy też jednak obfitujące w wartościowe poznawczo spostrzeżenia studium? Jak myśleć o tak pojmowanej subiektywności? Czy jest ona warunkiem poznania, czy raczej tego poznania przeszkodą? Albo, formułując pytanie z poziomu obiektywistycznych roszczeń nauki: czy da się jakoś usunąć tak niepożądaną subiektywność?

Odpowiedź tu zarysowana jest prosta i nieodwołalna: nie tylko nie ma takiej możliwości, ale też i nie ma takiej potrzeby. Nie ma możliwości, bo – czy jesteśmy tego świadomi, czy nie – nie umiemy uciec od siebie, od swojej biografii i swoich interesowności (inter-pretacja, twierdzę, jest zawsze inter-esowna), nawet wtedy, kiedy przechodzimy na formę *pluralis* i udajemy, że mówi w nas jakieś „my”, to i tak wiadomo, że zza liczby mnogiej prędzej czy później wyłoni się pojedyncze „ja”. Nie ma też potrzeby, bo nie ma rozumienia bez własnych pytań, a to zawsze oznacza jakiś rodzaj ingerencji w tekst. Z niemałej listy metodologicznych wypowiedzi wskazujących na ten poznawczy „defekt” przypomnijmy krótko dwie instruktywne uwagi. Jak stwierdza Heidegger: „każdy komentarz musi oczywiście przejąć rzecz z tekstu, musi on także, nie chełpiąc się tym, niepostrzeżenie dodać do tego ze swej rzeczy, co jej własne”⁷. A jak z innych pozycji potwierdza Bachtin: „tekst żyje jedynie w kontakcie z innym tekstem”⁸. Inaczej mówiąc: kto przychodzi bez własnych pytań, recytuje jedynie po raz kolejny interpretowany tekst, kto zadaje własne pytania i umie słuchać, nie ma co prawda nadziei na poznawczą pewność, ale może być przynajmniej pewien, że nie obcuje z trupem.

Pójdźmy jeszcze chwilę tym tropem.

Oto jeszcze jeden, tym razem znany, klasyczny niemal tekst interpretacyjny, w którym tak mocno do głosu dochodzą wspomniane wątki namiętności i „interesowności”:

Pierwszym zadaniem tych rozważań jest dowiedzenie znaczenia erotyki muzycznej i wyznaczenia w związku z tym stadiów, które będąc bezpośrednio erotyczne, mają i to wspólne, że wszystkie są w istocie muzyczne. To, co mam o tym do powiedzenia, zawdzięczam jedynie i wyłącznie Mozartowi. Gdyby więc ten i ów czytelnik mój był na tyle uprzejmy, żeby mój zamiar zaaprobować, nie mogąc się jednak pozbyć wątpliwości, czy rzeczywiście wszystko to znajdzie u Mozarta, czy też raczej, że to ja układam do muzyki Mozarta treść własną, mogę go zapewnić, że nie tylko ta odrobina, którą ja ukazać potrafię, ale nieskończenie więcej zawarte jest w muzyce Mozarta; mogę go zapewnić, że właśnie ta myśl dodaje mi odwagi, aby poświęcić się wyjaśnieniom szczegółów muzyki Mozarta.⁹

Miłosne zauroczenie plus nie zrównana ironia i autoironia Kierkegaarda przyniosły w efekcie znakomite studium interpretacyjne o *Don Giovannim* Mozarta. Złożyły się na powstanie tekstu, pełnego odkrywczych stwierdzeń o naturze dzieła klasycznego, o muzyce jako medium genialności zmysłowej, nie mówiąc już o wielce kompetentnym rozrysowaniu całej architektury mozartowskiej opery. A wszystko to napisane językiem namiętnej afektacji, jakby na potwierdzenie słów Rolanda Barthes’a, że dyskurs muzyczny jest albo dyskursem erotycznym, albo nie ma go wcale¹⁰.

A teraz krótkie ćwiczenie symulacyjne: spróbujmy usunąć z tekstów Leirisa i Kierkegaarda subiektywność i nieskrywaną namiętność, spróbujmy „przetłumaczyć” je na sprawozdawcze terminy twardej nauki, i zobaczmy, co z nich zostanie. Odpowiedź jest prosta: niewiele. Nie da się bowiem prostodusznie oddzielić wyników interpretacji od drogi, która do nich doprowadziła.

Jeśli ta teza jest słuszna, to wynikają z niej co najmniej trzy wnioski. Pierwszy: że nie ma niewinnego języka interpretacji, innymi słowy: archaiczny podział na podrzędną i służebną jakoby „formę” i „prawdziwą treść” jest nie do utrzymania, a zatem to właśnie dzięki językowi i poprzez język wydobywają się kolejne warstwy znaczeń. Drugi: że pewne aspekty świata wychodzą na jaw tylko jako efekt namiętnego porywu, przejęcia się, zauroczenia „przedmiotem” interpretacji. Może tylko tak świat wychodzi na jaw, co rozumiem literalnie: wychodzi z ukrycia, ze sfery cienia, hibernacji, niebytu. Wychodzi na światło, zaczyna istnieć. Trzeci: że retoryczność tych tekstów zawiesza kwestię prawdy i dowodzenia – w zwyczajowo przyjętym rozumieniu – na rzecz zabiegów perswazyjnych. Przy czym perswazja jest tu rozumiana opisowo, nie ma nic wspólnego z prostacką manipulacją, pojmowana jest jako pojęcie z obszaru retoryki.

^{7/} M. Heidegger *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 174.

^{8/} M. Bachtin *Estetyka twórczości słownej*, opr. i wstęp E. Czaplewicz, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986, s. 513.

^{9/} S. Kierkegaard *Stadia erotyki bezpośredniej czyli erotyka muzyczna*, przeł. A. Bucher, na nowo opr. J. Iwaszkiewicz, w: tegoż *Albo-albo*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, przekł. przejrzał. K. Toeplitz, PWN, Warszawa 1982, s. 63-64.

^{10/} R. Barthes *Muzyka, głos, język*, przeł. K. Kłosiński, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2, s. 9.

A zatem, od której strony by nie spoglądać na zjawisko interpretacji, przy jej ocenie tak naprawdę ważne jest tylko jedno pytanie: czy odkrywa ona w zjawisku, które tłumaczy, jakieś nowe, niedostrzegane wcześniej pola znaczeń, czy odsłania przed nami jakiś obszar rzeczywistości, którego wcześniej nie podejrzewaliśmy. Jeśli tak, to interpretacja wchodzi do ekskluzywnej gry zwanej „Poznaniem”, jeśli nie – jej miejsce jest w koszu. Biorąc pod uwagę nasze dwa przykłady, można chyba z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć – a swoją hipotezę testuję co roku na studentach z podobnym (pozytywnym!) skutkiem – że po lekturze tekstu Leirisa zjawisko corridy już nigdy nie będzie dla nas takie samo, jak wcześniej, a po lekturze Kierkegaarda *Don Giovanni* bez wątpienia zabrzmi dla nas całkiem na nowo. To zaś, czy tezy w tekstach tych zawarte, całkowicie i do końca uznamy za swoje, to już całkiem inna historia.

Friedrich Nietzsche, wytrawny teoretyk i praktyk interpretacji, ten, który z taką furją domagał się, by pisać krwią – i sam ów postulat wybornie realizował – w swojej znakomitej rozprawie *Z genealogii moralności* notował przenikliwie:

Odtąd [...] lepiej będzie się strzec przed niebezpiecznym, starym bajaniem pojęciowym, które ustanawia „czysty”, pozbawiony woli i bólu, aczasowy podmiot poznania, przed mackami wewnętrznie sprzecznych pojęć, takich jak „czysty rozum”, „absolutna duchowość”, „poznanie samo w sobie”: wymaga się tu od nas, byśmy wyobrazili sobie oko, które nie patrzy w żadnym kierunku, oko, w którym aktywne siły interpretujące – siły, dzięki którym widzenie staje się rzeczywiście widzeniem czegoś – mają być zahamowane, ba, w ogóle nieobecne, co oznacza, że zatem wymaga się tu od nas absurdałnego pojęcia oka.¹¹

Cudów nie ma: *rein Vernunft* to jedynie projekcja tęsknot poznającego rozumu. Wszelako niczego takiego nie udało się, jak dotąd, w przyrodzie wysledzić¹². W innym tekście dobija Nietzsche gwóźdź do scjencyficznej trumny, dając taki oto, sarkastyczny – i jeśli wolno mi coś dodać: wciąż zaskakująco prawdziwy – wizerunek naukowca zjedzonego przez robaka rozumu:

Człowiek naukowy to prawdziwy paradoks. Otaczają go najstraszliwsze problemy, a on zstępuje w otchłanie i zrywa kwiatek, by policzyć jego pręciki. Nie jest to poznawcza otepiałość, bo płonie on gotowością do poznawania i odkrywania i nie zna większej rozkoszy niż pomnażanie skarbów wiedzy. Zachowuje się jednak niczym najdumniejszy z niebieskich ptaków – tak jakby był nie był sprawą rozpaczliwą i wątpliwą, lecz solidnym na wieczność zagwarantowanym majątkiem.¹³

Interpretacja, która nie wstydi się siebie i własnych namiętności, pamięta o otchłani. Nie oczekuje na słowo ostatnie ani na hipnotyczną przygodę tej czy innej

konsolacji. Chce zajrzeć za zasłonę, ale wie, że ten wysiłek musi być nieustannie ponawiany. Nawiasem mówiąc, nie sposób wyjść z podziwu, tyle lat minęło od ukazania się rozprawy Nietzschego, a upiór obiektywizmu wciąż straszy w humanistyce.

2.

Przy tej okazji trzeba wyraźnie zaakcentować jedną rzecz. Jeśli tak mocno do wartościowuję tu moment subiektywny interpretacji, jeśli upieram się, że interpretacja nie tylko może, ale powinna mieć coś z namiętności – więcej, powinna być namiętnością, to nie po to przecież, by usprawiedliwiać poznawczą gnuśność, ani nie po to, by przerzucać ciężar interpretacji wyłącznie na intuicyjny domysł. Nie twierdzę zatem, że lepiej nie studiować niż studiować; że lepiej nie umieć niż umieć; że lepiej nie myśleć niż myśleć; słowem, że lepsza jest błogosławiona ignorancja niż jakaś postać wiedzy. Nic z tych rzeczy.

Przykładowo: kto zabierając się do interpretacji malarstwa Balthusa, nie będzie nic wiedział o – tak ważnej dla artysty – lekcji sztuki udzielonej mu przez freski Piero della Francesca czy przez malarskie wysiłki Cezanne’a, ten zobaczy w twórczości tej jedynie rozkoszne kotki i perwersyjne lolitki. Kto, interpretując niezwykle film Gabriela Axela *Uczta Babette*, nie dostrzeże subtelnej podkładu ewangelicznego całej opowieści, ten będzie plótł, że jest to film o jedzeniu, i zobaczy w nim – jak to się naprawdę zdarzyło – przyczynek do dziejów francuskiej gastronomii. Kto nie zna niemieckiego, mocniej: kto nie s ł y s z y niemieckiego, niech raczej egzegezy wierszy Paula Celana nie podejmuje, bo zamiast porywającego studium *Szibboleth*¹⁴ wyjdzie mu co najwyżej poprawne wypracowanie. Nie ma potrzeby mnożenia przykładów. To zdaje mi się zupełnie jasne i niewymagające rozwekłych komentarzy. Prawdziwy problem jest gdzie indziej.

Otóż, mówiąc o subiektywności, chcę nade wszystko wskazać na mocny i nierozzerwalny związek interpretacji i życia. Nie jest przecież tak, że wszyscy piszemy o tym samym. Z tych czy innych powodów pewne dzieła, pewne teksty, pewne fenomeny nas porywają, dotykają, poruszają, a inne nie. Dlaczego tak jest? Czy to ja wybieram teksty, zjawiska, mikroświaty do interpretacji, czy to może one mnie wybierają? Bez względu na to, która odpowiedź jest trafna, mam całkowitą pewność, że najciekawsze, najbardziej otwierające, najbardziej poruszające interpretacje, to nie te, przez które przeszedł jedynie mielący walec analitycznego rozu-

11/ F. Nietzsche *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. G. Sowinski, wstęp K. Michalski, Znak, Kraków 1997, s. 126-127.

12/ Długą listę obiekcji wobec tak pojętej instancji poznawczej zawierają prace Lwa Szestowa, por. choćby filipiki przeciwko „ateńskiemu” rozumowi zawarte w: L. Szestow *Ateny i Jerozolima*, wstęp i przekł. C. Wodziński, Znak, Kraków 1993.

13/ F. Nietzsche *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B. Baran, Inter-Esse, Kraków 1993, s. 254.

14/ Oczywiście przywołuję w tym miejscu tytuł gruntownego rozbioru egzegetycznego (medytacji interpretacyjnej?) poezji Paula Celana autorstwa Jacquesa Derridy, por. J. Derrida *Szibboleth dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Fa-art, Bytom 2000; niezwykle interesującym komentarzem do praktyki dekonstrukcyjnej Derridy w zestawieniu z lekturą Gadamera jest tekst K. Bartoszyńskiego *Hermeneutyka a dekonstrukcja. Hans-Georg Gadamer i Jacques Derrida wobec poezji*, w: H.-G. Gadamer *Czy poeci umilkną?*, wyb. (wg pomysłu A. Szlosarka) J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Homini, Bydgoszcz 1998, s. 7-24.

mu, ale te, które zostały wewnętrznie przeżyte, mocno przetrawione, czasem wręcz – przecierpiane.

W tej ostatniej kwestii przejmujące świadectwo lektury jako aktu egzystencjalnego pozostawił po sobie słabo dzisiaj obecny na literackiej giełdzie poeta Jerzy Liebert. W ostatnich miesiącach swojego życia nie rozstawał się z *Czarodziejską górą*. Czytał ją i od-czytywał w niej nowe sensy, nie zapominając ani przez chwilę „skąd”, w którym momencie własnego życia książkę interpretuje. I nie chodzi tu o topografię. Tak pisze o tym krytyk:

Jerzy Liebert jako czytelnik *Czarodziejskiej góry*! Liebert jako rzecznik lektury „najgłębszej”. Lektury jako tragedii, lektury jako aktu swoście ryzykownego i ostatecznego. Nie ma chyba w historii naszego piśmiennictwa fenomenu lektury tak heroicznej, przejmującej, dokładnej i – zarazem – samodzielnej. W tym sensie, że lektura dzieła obcego nie ogranicza autonomii powstających dzieł własnych. [...] Jest to więc lektura – rozumiana jako umieranie z książką w rękę. Lektura jako droga krzyżowa czytającego. [...] Być może pośród milionów ludzi, jacy kiedykolwiek trzymali w dłoniach *Czarodziejską górę*, mimo tysięcy rozpraw, gruntownych i solennych, Tomasz Mann nie znalazł nigdy czytelnika bardziej przenikliwego niż Jerzy Liebert. Bo etos lektury musi być tożsamy z decyzją wewnętrznego czynu. Tekst zewnętrzny winien zderzyć się z doznaniem wewnętrznym kłatw i wyroków, z ich nieuchronną logiką absurdu – bez prawa apelacji.¹⁵

Tak głębokie rozczytywanie tekstu, taka wiwisekcyjna lektura sprzymierzona z życiem, wyrastająca z życia – w przypadku powyższym przyjmująca, rzecz jasna, postać graniczną – odkrywa, jak to nieraz bywało, warstwy dzieła, które w inny sposób nie mogłyby się zapewne ujawnić. Dotyka poziomów znaczeń niedostępnych w aseptycznej lekturze filologa. By podać jeszcze tylko jeden instruktywny przykład z podobnego obszaru: czy *Baśń zimowa* Ryszarda Przybylskiego, pasjonująca, wielostronna hermeneutyka poetyckich wizji starości (m.in. Eliot, Różewicz, Iwaszkiewicz)¹⁶ byłaby lekturą tak odkrywczą i tak dotkliwą, gdyby nie stało za nią nie wstydzące się siebie trudne doświadczenie starości samego autora¹⁷? Retoryczne to raczej pytanie.

Pragnę w ten sposób mocno podkreślić fakt, że pozycja interpretatora jest funkcją okoliczności – mniej lub bardziej dojmujących – ale wpływających istotnie na ostateczny wynik poznawczy; okoliczności, o których istnieniu próżno dowiedzieć

15/ A. Gronczewski *Obiad w ruinach. Eseje, „C and S”*, Warszawa 1992, s. 127-128.

16/ R. Przybylski *Baśń zimowa. Esej o starości*, Sic!, Warszawa 1998.

17/ W zakończeniu wprowadzenia czytamy: „Starce oczekiwanie na śmierć przypomina wiec jakiś nie napisany utwór literatury średniowiecznej, jakąś *Rozmowę umysłu z ciałem*. Stary umysł słyszy ciągle ten sam tryumfalny krzyk ciała: «Ze mnie się poczęłeś i wraz ze mną się skończysz». W starości bowiem myśl słucha nieustannie odwiecznej pieśni: «Jam ciebie zrodziła i ja ciebie unicestwię». [...] Teraz, kiedy już jestem stary, niekiedy o zmroku widzę otwarte drzwiczki od pieca, blask idący po brunatnoczerwonej podłodze, dwa fotele zbliżone do ciepła, prośną śnieg za oknem śnieg i słyszę matkę czytającą mi jakąś baśń. Koszmarny mord, ośmieszona cierpienie i spełnianie się losu. *Ein Wintermärchen*”, tamże, s. 12-13.

się z interpretacji starających się o naukowy stempel. Tutaj zawsze akt „lektury” przesłonięty jest przez gotowy efekt działań interpretacyjnych, dzieje się „wszędzie i nigdzie”, zawieszony jest w biograficznej i życiowej próżni. Czytając tego typu interpretacje, nie uczestniczymy w trakcie ich dojrzewania, nie śledzimy napięć, wahań czy wątpliwości, ale dostajemy tekst, który udaje przed nami, że powstał, by tak rzec, za jednym interpretacyjnym zamachem. Rzadkie to przypadki, kiedy autor tzw. tekstu naukowego wyznaje, że czegoś nie wie, czegoś nie pojął, czegoś nie rozumiał. Że ma z czymś kłopot. Zazwyczaj dostajemy do rąk interpretacje myślowo domknięte, skończone, dopięte na ostatni guzik, bo też takie są – przyjęte w uniwersyteckim kanonie – wymogi gry w interpretację. A znak zapytania, zawieszenie głosu, wątpliwość rzadko mają tu wstęp. Jeśli już się pojawiają, to odczytywane są raczej jako oznaka bezradności czy słabości niż świadectwo esencjalnej „ciemności” interpretowanego zjawiska, albo – jak to bywa czasem – sugestywny sygnał zamknięcia przed tym, co nas przerasta, do pojęcia czego nasze wypolerowane naukowo szkła już nie wystarczają.

W tym kontekście osobliwie dające do myślenia są słowa Wiesława Juszcza, wnikliwego interpretatora niezwykle sztuki ferraryjskiego malarza Cosimo Tury. Podprowadzając czytelnika na próg *widzenia*¹⁸ dzieła, znanego przecież historykom sztuki malarza, przywołuje on i komentuje fragment ekfrazy dzieła Tury pióra sławnego Bernarda Berensona. I w pewnym momencie swoich rozważań formułuje on niezwykle wywrotową, a może i skandaliczną dla rozumu wykarmionego jedynie na pozytywistycznej strawie, uwagę, która jest żywym i dobitnym świadectwem tego, że obiektywizujące podejście – przy wszystkich swoich atutach – ma jednak swoje granice. Granice, których co ważniejsze, nie chce zauważyć i uznać. Uwaga ta, mocno dotyka wspomnianego przed chwilą momentu niepewności w sztuce interpretacji, owej ciemnej plamki poznania i rzuca na to zagadnienie nowe światło:

Kiedy wobec tego, na co patrzymy, pada słowo „harmonia”, zrazu brzmi ono jak dysonans, jak nieoczekiwany zgrzyt. Lecz ono właśnie jest najmocniejszym śladem wspomnianego pochwycenia jedności. Ono tłumaczy najwięcej.

Tłumaczy, między innymi [...] „jak absurdalny jest sąd, że możemy zrozumieć coś wielkiego” [sformułowanie Waltera F. Otto – przyp. D.C.] przez kurczone trzymanie się jakiejś utopii obiektywizmu, niezaangażowanego patrzenia. I dodajmy: jak małe jest odsuwanie się na bezpieczny dystans wobec tego, co nas chce ogarnąć bez reszty.

Jak niska jest powściągliwość, nieufność czy lęk, ujawniające się w samym badawczym zwłaszcza podejściu do zjawisk, które okazać się mogą niewyjaśnialne. Jak bronimy się przed nimi narzędziami naukowego warsztatu. Jak w kontakcie z czymś porywającym kryjemy się za pozorami erudycji, rygorów wiedzy, wszystko próbując poddać racjonalnej wiwisekcji. Dlaczego się bronimy? Przed czym? Czyżbyśmy, wołani przez to wielkie, aż tak się bali? Czego? Może łez?

18/ Podkreślam specjalnie to słowo, odróżniając je tym samym od „patrzenia” po to, by przypomnieć wagę tej czerstwej prawdy, że nie każdy kto *patrzy* – od razu *widzi*.

[...] Trudno zaprzeczyć, że spoglądanie w twarz obrazu nie jest bezpieczne. Że potrafi nas wyrwać z zamknięcia, jakie budujemy dla ochrony względnego zawsze ładu własnej egzystencji. Wystawić na gwałtowne powiewy idące z tych obszarów rzeczywistości, o których istnieniu wolelibyśmy nie wiedzieć lub nie pamiętać. Wzniosłość potrafi miażdżyć. Prawda może porażać, nawet jeśli poznanie jej oczyszcza.¹⁹

Autor przyznaje otwarcie, że stojąc – długie zapewne chwile – twarzą w twarz z obrazem, nie wszystko rozumie, że to nie on zagarnia dzieło, ale że jest przez nie ogarniany. Demonstruje przejmująco to, jak w gruncie rzeczy zasłaniamy się przed widzeniem rzeczywistości całą tą armaturą naukowych pojęć i wytrychów, których każdy z nas ma bez liku na podporządku. Jak w gruncie rzeczy chowamy się w kokonach naszej ułożonej, bezpiecznej wiedzy akademickiej. Jak robimy wszystko – wbrew pozorom – by właśnie nie widzieć!

Uwaga Juszczaka jest wielce istotna z innego jeszcze powodu. Pokazuje ona mianowicie, że są takie sfery dzieła (tekstu, zjawiska), przy których interpretacja musi zamilknąć. Innymi słowy – że nie wszystko da się, ale też i nie wszystko trzeba interpretować. A paradoksalnie to interpretacyjne milczenie nie jest (nie musi być) poznawczą porażką. Wiemy przecież, że można w y m o w n i e milczeć.

„Och, jakież to nienaukowe...” – zakrzykną miłośnicy akademii wszelkiej scjencyjnej pełnej. Tak, tak, wykażmy koniecznie swoją czujność i stosowne obrzydzenie... Kłopot tylko w tym, że przy pomocy takich okrzyków nie da się wyegzorcyzmować żywego doświadczenia z roboty interpretacyjnej. Tak, jak nie da się zagadać okolicznościowymi dyrdymałami o metodologicznej precyzji wagi powyższego wyznania. Wiem, to bolesne, ale ono naprawdę jest!

Ponieważ tego rodzaju konfesyjne fragmenty łatwo ośmieszyć, chcę tu wyraźnie podkreślić, że nie proponuję niniejszym, aby zastąpić solidną robotę egzegetyczną, efektownym zalewaniem się łzami. Zresztą już samo zapoznanie się ze znakomitym tekstem Juszczaka, zgłębiającym od wielu stron malarstwo Tury, włączającym na nowo w pole naszego widzenia tego nieco zapomnianego mistrza z Ferrary, takie podejrzenia studzi od razu.

Zwracając uwagę na wspomniane w cytowanym fragmencie elementy naszego spotkania z dziełem, chcę wskazać na takie okoliczności, których uchodzący za naukowy dyskurs nie bierze w ogóle pod uwagę i pod groźbą „nienaukowości” wyklucza ze swojego obszaru. W naukowym dyskursie, albo lepiej – za naukowy uchodzącym, mieści się jedynie to, co da się jednoznacznie nazwać i wyjaśnić, to, co da się ująć w ogólne prawidłowości i opisać przy pomocy zasad stosujących się do każdego przypadku. Tu już nie bierze się pod uwagę tego, co jednostkowe, niepowtarzalne, wyjątkowe, nie przyjmuje się do wiadomości istnienia sensów nie podlegających naukowej weryfikacji, nie mówiąc już o tym, że i na tajemnicę, w tak zaprojektowanej strategii poznawczej, miejsca po prostu nie ma. Nie ma, bowiem jak przenikliwie zauważył Heidegger, nauka „zawsze dotyczy tylko tego, co jej spo-

sób przedstawiania dopuścił z góry jako możliwy dla niej przedmiot”²⁰. A zatem jest czysto arbitralnym dekretem, będącym efektem szeregu historycznych powikłań²¹. Jeśli zaś tak, to ów „sposób” nie jest żadną dziejową koniecznością, ale historycznie umocowaną konwencją poznania i językową prezentacją jego wyników. W związku z czym nie ma zniewalającego powodu, by go wciąż konserwować.

Inaczej mówiąc, zależy mi na tym, by wyrwać pytania o interpretację z pola dociekań tylko i wyłącznie epistemologicznych i odnieść je do obszaru żywego jednostkowego doświadczenia, innymi słowy: wszczepić w obszar egzystencji. Jeśli tak postawić kwestię interpretacji, to w gruncie rzeczy jest drugorzędne, komu zawierzmy najbardziej, z kim udamy się na interpretacyjną wyprawę. Gdyby, przykładowo, wziąć tekst (tym razem w sensie ścisłym) jako przedmiot interpretacji, to w jakimś sensie obojętne jest, czy przewodnikiem w jego zgłębianiu będzie nam dialogiczny Gadamer, szukający dziury w całym Derrida, anarchiczny Fish, koncyliacyjny Ricoeur, strachliwy Eco²² czy bulwersujący Bloom. Obojętne dlatego, że żadne z tych metodologicznych zakotwiczeń nie poprowadzi nas automatycznie do krainy poznania, ani też nie zabezpieczy skutecznie przed wątpliwościami. I choć dzięki nim lepiej będziemy wiedzieć, co robimy, to i tak nikt nie wyręczy nas w konkretnej pracy egzegetycznej. A jeśli braknie nam twórczych pomysłów, wrażliwości albo zwyczajnie talentu, to najdokładniejsze nawet przypisy nie zamienią animowanej najlepszymi wzorami interpretacji w drogocenny kruszec²³.

20/ M. Heidegger *Rzecz*, przeł. J. Mizera, „Principia” XVI-XVII (1996-1997), s. 11.

21/ Różnie rekonstruuje się linie prowadzące do emancypacji naukowego rozumu. Pośród nich niezwykle ciekawa i umotywowana wydaje się sugestia Giorgio Collegio, który początków tego stanu rzeczy upatruje w pojawieniu się metodycznej postaci... filozofii. Sugeruje on, że archaiczna grecka mądrość (obejmująca szerokie, w tym również ciemne, „irracjonalne” pokłady rozumu), skończyła się wraz z autonomizacją („niszcząca skłonność”) dyskursywnego rozumu (praktyki uzasadniania, dowodzenia), por. G. Colli *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprysiak, „Res Publica”-Oficyna Literacka, Warszawa-Kraków 1991, s. 87-88.

22/ Mam na myśli jego historyczne, wyraźnie stronnice, by nie powiedzieć ideologiczne (np. „religijne” bez mała ubóstwienie wąsko pojętego rozumu i sprzeciw wobec wszelkiej maści „hermetyków”) rozumienie „poprawnej” interpretacji oraz wysiłki, by w ten czy inny sposób ograniczyć interpretacyjne dowolności, por. U. Eco, R. Rorty *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Znak, Kraków 1996; dobry komentarz do manipulacyjnych poczynań Eco daje M.P. Markowski *Interpretacyjne rEColekcje*, „Znak” 1996 nr 499, s. 128-135.

23/ Andrzej Bronk w świetnym tekście omawiającym gadamerowską krytykę różnych postaci naukowości, stwierdza we wnioskach nie bez racji, że tak naprawdę żadna metoda nie zagwarantuje nam poznawczej skuteczności, a „decydujące znaczenie w rozwoju nauki przypada genialności i kreatywności uczonego”, por. A. Bronk *H.-G. Gadamera krytyka rozumu naukowego*, w: *Dziedzictwo Gadamera*, red. A. Przyłębski, Wydawnictwo Fundacji „Humaniora”, Poznań 2004, s. 54.

19/ W. Juszczak „*Nic wężlejszego nad krzemień i diament...*”, w: *Twarzą w twarz z obrazem*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003, s. 15-16.

Co jeszcze znaczyć by mogło anonswane wcześniej powiązanie interpretacji z życiem? Wróćmy jeszcze raz do Leirisa. Do innego jego tekstu, w którym pisanie porównuje on wprost do walki byków, a figura ta odzyskuje tu niespodziewaną nośność. Leiris pisze o autorze *L'Âge d'homme* w trzeciej osobie:

Dręczył go problem, który wzbraniał mu pisać i budził nieczyste sumienie: mianowicie pytanie, czy to wszystko, co rozgrywa się w dziedzinie pisania, nie traci wszelkiej wartości, jeżeli pozostaje „estetyczne”, błahe, pozbawione jakiegokolwiek sankcji; jeżeli w tym, że pisze się dzieło, nie ma niczego, co byłoby odpowiednikiem [...] tego, czym jest dla torera ostry róg byka, ten róg, który jedynie – dzięki cielesnej groźbie jaką skrywa – nadaje ludzką rzeczywistość sztuce torera, sprawia, że jest ona czymś innym niż próżne wdzięki baletnicy?²⁴

W czujnym komentarzu do eksplikacji Leirisa pisze Octavio Paz:

W jednym z kapitalnych tekstów literatury współczesnej – *O literaturze jako tauromachii* – Michel Leiris powiada, że jego fascynacja tymi zmaganiem na arenie bierze się ze spotkania tu ryzyka i stylu: toreador, zwany też po hiszpańsku *diestro* (czyli „wprawny”, „prawy” – nie ma słów bardziej słusznych) musi stawić czoła atakowi, nie tracąc nic ze swej godnej postawy. To prawda: dobre maniere są niezbędne do umierania i zabijania, przynajmniej jeśli się wierzy, tak jak ja, że oba te biologiczne akty są jednocześnie obrzędami, rytami. W walce byków niebezpieczeństwo nabiera dostojności formalnej, a ta uwierzytelnia śmierć. Toreador zamyka się w formie, formie otwartej na ryzyko śmierci. Jest to owo coś, co po hiszpańsku, nazywamy *temple* („hart”): odwaga i muzyczna czystość: twardość i giętkość. Corrida, niczym fotografia, to pokaz [...] pokaz czyli wystawienie się na ryzyko. A także ukazanie czegoś, czyli objawienie i dowiedzenie.²⁵

Wszystko to, co Leiris mówi tu o pisaniu, rozumiejąc przez to literaturę, odnośnie do wszelkiej pisanej interpretacji. Kilka elementów warto tu wypunktować. Po pierwsze: pisanie zawsze odbywa się w cieniu śmierci. „Mojej” śmierci. Dlatego interpretacja tak mocno przenika życie. Znaczą przecież jakiś punkt mojej biografii. To nie jest jakiś niekonieczny dodatek „do”, ale istotna część mojej tożsamości. Interpretuję, więc jestem, albo może lepiej: staję się. Po drugie: interpretacja jest ryzykiem, a to oznacza, że zawsze jest ona walką. To nie są – jak się czasem słyszy – letnie negocjacje z tekstem, ale prawdziwa walka, wdzieranie się w tekst, wgryzanie, przebijanie na drugą stronę. Jak pisze Harold Bloom: „Niewinność aktu lektury jest ostatnim mitem społecznym, podobnym do mitu dziecięcej czy kobiecej niewinności. Jeśli lektura jest aktywna i interesująca, to wówczas jest ona

^{24/} M. Leiris *Literatura a tauromachia*, w: tegoż *Wiek męski*, przeł. J. i T. Błoński, PIW, Warszawa 1972, s. 8; Dodać może trzeba przy okazji, że w tłumaczeniu pozostawiono ewidentny błąd. W oryginale Leiris nie tytułuje swojego tekstu delikatnie i asekurancko „Literatura a tauromachia”, ale mocno i sugestywnie „Literatura rozumiana jako tauromachia” (*De la littérature considérée comme une tauromachie*).

^{25/} O. Paz *Prąd przemienności*, przekł. i posł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 115-116.

nie mniej agresywna niż seksualne pożądanie, ambicja czy walka o władzę...”²⁶. Po trzecie: jeśli pisanie jest „ukazaniem”, czy „objawieniem”, to jasną jest rzeczą, że interpretacja mimo że u swoich początków ma subiektywną namiętność, nie zastyga w niej, bo zawsze w ostatecznym rachunku chce być dla kogoś. A choć jest jasne, że nie może być dla każdego, to równie oczywiste jest, że poszukuje ona – przy pomocy perswazyjnej retoryki – tych, którzy myślą podobnie. To zrozumiałe: nie można uwieść wszystkich, ale i tych paru, których uda się sprowadzić na złą drogę, to całkiem niemało. Nie zawsze musi być kawior.

3.

Kiedy ci, co pielęgnują w sobie szlachetne skądinąd ideały wiedzy obiektywnej, sprawdzalnej i pewnej, słyszą o subiektywnej domieszce interpretacji, argumenty mają już przygotowane zawczasu. Najczęściej więc powiadają, że jeśli przystać na taki stan rzeczy, to wówczas już prosta droga do otwarcia tamy wszelkim rodzajom interpretacyjnej swawoli i poznawczej arbitralności. Skoro każdy może powiedzieć wszystko, bo stoi za nim subiektywne doświadczenie, to jak możliwe będzie w ogóle porozumienie? A co się stanie z prawdą? Co z naukowym umocowaniem naszych wysiłków interpretacyjnych? Co z pragmatyką dydaktyczną?²⁷ Tak, w rzeczy samej, prawdziwy horror....

Nie wchodząc w zasadność tych i im podobnych pytań, wolno spytać jednak o coś bardziej fundamentalnego, a mianowicie: co stoi u źródeł tego rodzaju lęków? Bo że jest to typowa reakcja lękowa, to wydaje mi się bezdyskusyjne.

Powiedzmy tedy odważnie i bez środków znieczulających: tak naprawdę jest to lęk przed ciemnym chaosem, lęk przed nieznanym, przed otchłanną magmą, którą przy pomocy poznawczych sztuczek usiłujemy okiełznać. Lęk, o którym tak pisał Nietzsche: „kto wgląda w siebie, jak w olbrzymi przestwór świata i drogi mleczne w sobie nosi, ten też wie, jak nieprawidłowe są wszystkie drogi mleczne; wiodą aż do chaosu i labiryntu bytu”²⁸. Lękamy się wszystkiego tego, czego nie da się zmieścić w równych poznawczych foremkach, a odwrotną stroną tego lęku jest pragnienie widzenia świata ułożonego, zrozumiałego, a w konsekwencji bezpiecznego. Jest to, jak komentuje Krzysztof Michalski ustalenia Nietzschego i Heideggera w tej materii: „tęsknota za światem jako ogrodem, porządnym, stabilnym i bez-

^{26/} H. Bloom *The Breaking of the Vessels. The Wellek Library Lectures at the University of California*, Chicago 1982, s. 13, cyt za: A. Bielik-Robson *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 369.

^{27/} W trybie anegdotycznym przytaczam wstrząsające pytanie (zaręczam, że autentyczne), jakie – z mieszaniną nieskrywanej grozy i matczynej troski – zadano mi podczas jednej z antropologicznych sesji naukowych: „Pan wie, co by się stało, gdyby za takim rozumieniem interpretacji poszli studenci?!”. No właśnie: co?

^{28/} F. Nietzsche *Wiedza radosna (La gaya scienza)*, przeł. L. Staff, posł. K. Matuszewski, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 166.

piecznym, z którego owoców i cienia można w spokoju korzystać, przynajmniej przez chwilę, przynajmniej przez jakiś czas, na razie”²⁹. W takim ujęciu nauka – nie tylko ta, wyposażona w dającą jakoby gwarancje pewności Metodę, ale także (a może przede wszystkim) w całym swoim instytucjonalnym umocowaniu – służy jako instrument do uśmierzenia bólu niepewności, tłumienia strachu przed nieznanym, jest plastrem na nasze poczucie esencjalnej niepojmowalności świata, w którym mieszkamy³⁰. Staje się wyrafinowaną, bo z eterycznych substancji przyrządzoną, postacią analgetyku.

Kto więc boi się interpretacyjnej subiektywności, lęka się w istocie tego niebezpieczeństwa i tej niepewności, naukę traktując jako doraźny zakład ubezpieczeń naszego biednego *ratio*. Tymczasem, minimalny wysiłek umysłowy sprzymierzony z elementarną uczciwością wobec siebie wskazują niezbicie, że w istocie codziennie chodzimy nad przepaścią. Ta figura wskazuje na nie dającą się usunąć, wysoce kłopotliwą okoliczność – że mianowicie to kruche naczynie, jakim jest sens rzeczywistości, wciąż wymyka nam się z rąk, a fakt, że z reguły o tym nie wiemy, a jak już wiemy, to nie chcemy o tym pamiętać, nie oznacza, że w istocie tak nie jest. Rozum robi wiele, by ten fakt zamazać. Właśnie przeciwko tego rodzaju racjonalistycznym przerostom w rozumieniu wiedzy, prowadzącym w konsekwencji do ucieczki od spotkania z tym, co poza dekrety rozumu wypada, protestował Nietzsche, kiedy pisał w *Woli mocy*: „nie próbujcie odmówić światu jego niepokojącego i enigmatycznego charakteru”³¹. Nie próbujcie, bo ten zwróci się przeciwko wam – jak zawsze, strzelając śmiechem.

Przez wzgląd zatem na to zastrzeżenie, jak i przez wzgląd na to, że jakiegokolwiek próby poszukiwania ostatecznego i niepodważalnego kryterium prawdy w interpretacji są skazane na porażkę, formułuję na swój własny użytek pierwsze zalecenie każdej interpretacji, która chce być czymś więcej niż akademickim ćwicze-

niem, która całkiem po prostu: chce dawać nie tylko (po kartezjańsku) do myślenia, ale też (po nietzscheańsku) do przeżywania: „więcej łez i więcej krwi”.

W sytuacji nieustannego zużywania się tradycyjnych języków interpretacji, wobec niemożliwości ustalenia niewinnego metajęzyka i nieuchronności metaforycznego trybu wypowiedzi w humanistycznym polilogu, w obliczu nużącej jałowości prób „czystego teoretyzowania”, formuła „krew i łzy” kryptonimuje tu postawę, oznaczającą powrót do „żywego” ja, które musi stać u początków każdej interpretacji. Jest rodzajem zakładu, w którym rzuca się na szalę swoje namiętności, w nadziei, że i s t o t n e ma wówczas przynajmniej szansę się odsłonić. Postawa taka nie oferuje, co prawda, ostatecznej pewności ani finalnego ukojenia, ale daje przynajmniej obietnicę zobaczenia świata w całym jego uroku i grozie.

Znajdzie się ktoś, kto by się wahał?

^{29/} K. Michalski *Heidegger i filozofia współczesna*, PIW, Warszawa 1998, wyd. II, s. 279.

^{30/} Próżno chyba dodawać, że w powyższym nie chodzi w żadnym wypadku o jakiś oszalały sprzeciw wobec nauki w ogóle (resp. wobec wagi rozumu, myślenia itp.), ale jest to głos przeciwstawiający się uroszczeniom nauki w rozumieniu ludzkiego świata, terrorowi Naukowej Metody i budowaniu życia w oparciu o tzw. światopogląd naukowy. Jeszcze raz Nietzsche, z nieźrównaną siłą odsłaniający praktykę naukową jako pascalowską *divertissement*: „Nie zajmuje się on już [człowiek naukowy – przyp. D.C.] lecz pracuje, nie patrzy już w prawo ani w lewo, a wszelkie sprawy i trudności życiowe pokonuje półświatem lub z niechęcią i poczuciem znużenia cechującym wyczerpanego robotnika. Zachowuje się tak, jak gdyby życie było dlań tylko *otium*, ale *sine dignitate*: niczym niewolnik, który nawet we śnie nie zrzuca swego jarzma. Może najwłaściwiej uhonorować tę wielką rzeszę uczonych, porównując ich do rolników: na małym, odziedziczonym gospodarstwie od świtu do nocy skrzętnie uprawiają rolę, prowadzą pług i pokrzykują na woły”, F. Nietzsche *Pisma pozostałe...*, s. 254.

^{31/} F. Nietzsche *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, posł. B. Banasiak, Zielona Sowa, Kraków 2003.

Agnieszka STEFANIAK-HRYCKO

Stare kobiety: problemy z rolą i tożsamością

Starość

Starzy ludzie¹ stanowią dla społeczeństw rozwiniętych ogromny problem. Jak wiadomo, ludzi w wieku poprodukcyjnym przybywa z dekady na dekadę i nie ma powodu, by oczekiwać odwrotu od tej tendencji. Przed politykami, ekonomistami, pracownikami społecznymi staje więc ogromne zadanie „poradzenia sobie z problemem”, czyli przygotowania systemu emerytalnego na sytuację, w której osoby w wieku produkcyjnym nie będą mogły udźwignąć ciężaru dostarczania środków na wypłaty emerytur („siwienie budżetów społecznych”²). Wydaje się, że jeszcze trudniejsze zadanie stoi przed społeczeństwem, które panicznie boi się starości³. Todd Nelson po przeanalizowaniu licznych badań potwierdził, że społeczeństwo negatywnie ocenia zarówno starzenie się jako proces, jak i samych ludzi starych⁴.

1/ Starość, według większości geriatrów i gerontologów, rozpoczyna się w wieku 60-65 lat. Za jedyną obiektywną granicę można uznać moment przejścia na emeryturę, ale ten jest różny w różnych krajach (różnica między Węgrami a Danią w przypadku kobiet wynosi 12 lat). Znaczący temat podkreślają więc zgodnie, że nie istnieje uniwersalna dla wszystkich ludzi granica starości.

2/ Por. B. Szatur-Jaworska *Ludzie starzy i starość w polityce społecznej*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2000, s. 9 oraz E. Trafiałek *Polska starość w dobie przemian*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2003, s. 89.

3/ L.A. Morgan, S. Kunkel *Aging. The social context*, Pine Forge Press, California 2001, s. 3.

4/ T. Nelson *Psychologia uprzedzeń*, przeł. A. Nowak, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, s. 221, 222.

Ludzie starzy żyją na marginesie społeczeństwa. Nie tyle w sensie dosłownym, co symbolicznym (kategoria ludzi zbędnych). Oczywiście, można wymienić szereg znamienitych nazwisk ludzi w podeszłym wieku, którzy wyznaczają normy moralne (do niedawna Jan Paweł II czy Czesław Miłosz), obyczajowe (Grażyna Szapołowska otwarcie mówiąca o menopauzie i terapii hormonalnej), kulturowe (szereg cenionych pisarzy/noblistów), polityczne (jeszcze dłuższy szereg polityków, bo jak wiadomo, politycy są zwykle panami po sześćdziesiątce). Podręczniki traktujące o ludziach starych skwapliwie odnotowują nazwiska wybitnych twórców, którzy w jesieni życia tworzyli swe najdoskonalsze dzieła. Wydaje się jednak, że o ludziach tych rzadko myśli się w kategoriach starości. Mają oni pewien rodzaj władzy, choćby w postaci zainteresowania mediów, a władza, wybitny intelekt, zdolności organizacyjne nie są już dziś kojarzone z atrybutami starców⁵. Można chyba powiedzieć, że istnieje cały szereg kategorii znoszących wiek. Osoby publiczne czy pełniące ważne funkcje społeczne nie są postrzegane w kategorii wieku, aż do momentu, w którym niedołęstwo i demencja wykluczają je z pozycji autorytetów.

Co jednak z milionami ludzi starych, którzy dla społeczeństwa nie istnieją albo pojawiają się jedynie jako problem? Czy ludzie, którzy przekroczyli magiczną granicę 65 roku życia i zostali „odesłani” na emeryturę, ludzie słabi, samotni, często podupadający na zdrowiu, widzą w osobach publicznych w podeszłym wieku swoich reprezentantów? To raczej mało prawdopodobne. Wystarczy pobieżnie tylko przyrzeć się produktom kultury popularnej, by odnotować w nich nieobecność ludzi starych. „Starość się komercyjnie nie liczy, a wszystko powinno się liczyć merkantylnie” – zauważa w jednym ze swoich tekstów Bożena Umińska⁶.

Stereotypowy starszy człowiek jest zmęczony, powolny, schorowany, bierny, samotny; poza tym ma sklerozę, nie nadąża za bieżącymi informacjami, ma konserwatywne poglądy⁷. W społeczeństwie funkcjonuje również stereotyp „wścibskiego sąsiada” (a raczej sąsiadki), „starego lubieżnika”, człowieka kłótliwego i aspołecznego⁸. Informację o tym, że starość jest zjawiskiem wysoce niepożądanym, otrzymujemy już na poziomie języka; „stary piernik”, „stary zgred”, „stare próchno” i „stara baba” – to najczęściej używane i najmniej jeszcze wulgarne określenia odnoszące się do ludzi w podeszłym wieku. Z drugiej strony, język odzwier-

5/ Tamże, s. 236; o zmieniającej się roli człowieka starego w społeczeństwie i kulturze piszą także Jean Pierre Bois i Georges Minos, por. J.-P. Bois *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczeńska, Wydawnictwo Marabut, Warszawa 1996, G. Minos *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczeńska, Wydawnictwo Marabut, Warszawa 1995.

6/ B. Umińska *Chiński lifting*, www.oska.org.pl/articles.php?id=29.

7/ T. Nelson *Psychologia uprzedzeń*, s. 224.

8/ Tamże, s. 223, 224.

ciedla także tendencję odwrotną. W wysokiej polszczyźnie mówienie o kimś „stary” jest zdecydowanie w złym tonie, dlatego istnieje szereg mniej lub bardziej dziwnych eufemizmów: „poważny wiek”, „podeszły wiek”, „trzeci/czwarty wiek”, „jesień życia”, „senior” itp.

Stara kobieta w społeczeństwie (czy tylko nieużyteczna samica?)

Jeszcze większy problem społeczeństwo i kultura mają ze starymi kobietami. O ile starsi mężczyźni są w pewien sposób ze społeczeństwa wykluczeni, o tyle starsze kobiety są wykluczone podwójnie. Po pierwsze, ponieważ są kobietami i już w tym sensie stanowią odstępstwo od normy, która jest męska, a po drugie, bo starość pozbawia je niezwykle pożądanego w społeczeństwie atrybutu – urody. Nie dość, że są kobietami, to są stare i brzydkie, a więc brak im najbardziej cenionych przymiotów kobiecości. To podwójne wykluczenie stawia wręcz pod znakiem zapytania sens ich istnienia.

Starość kobiet jest inna niż starość mężczyzn także dlatego, że zwykle to kobiety żyją dłużej (przeciętnie o 7 lat), wcześniej przechodzą na emeryturę, a przy tym na ogół wychodzą za mąż za mężczyzn starszych od siebie. W efekcie kobiety często w dość młodym wieku pozostają same, co dla wielu z nich jest równoznaczne z trudną do przezwyciężenia utratą roli społecznej.

Niełatwo oprzeć się wrażeniu, że czas różnie obchodzi się z ludźmi w zależności od ich płci. O ile mężczyznom wiek dodaje powagi, wyostreza rysy i często czyni bardziej interesującymi niż byli w młodości, o tyle w przypadku kobiet bezlitośnie obnaża wszelkie niedoskonałości ciała: „Mężczyznom nie stawia się tak katerycznego wymogu utrzymania młodości za wszelką cenę, mają prawo przedwcześnie się zestarzeć albo po prostu starzeć się zgodnie ze swym wiekiem. Kobietom narzuca się ideał z mumifikowanej dwudziestolatki”⁹. Dojrzały mężczyźni lub – jak często się ich określa – mężczyźni w sile wieku, wzbudzają zainteresowanie u młodych kobiet. Natomiast kobiety w ich wieku mają niewielkie szanse na znalezienie partnera w swoim wieku lub młodszego. Dzieje się tak ponieważ dlatego, że od kobiet wymaga się nie tylko (a w niektórych przypadkach: nie tyle) kompetencji, ale i nienagannego wyglądu rozumianego jako zgrabna sylwetka, gładka skóra, ładna, pozbawiona zmarszczek twarz, a te wszystkie cechy są atrybutami młodości¹⁰. Dlatego też kobiety boleśniej odczuwają fizyczne przejawy starzenia i utratę urody, zwłaszcza jeżeli na wyglądzie zewnętrznym i kobiecości budowały własną tożsamość. Kurczowe trzymanie się młodości jest więc społeczną koniecz-

9/ *Na Hawaje nie polecą. O niewidzialności kobiet starych rozmawiają Kinga Dunin, Renata Siemieńska i Barbara Limanowska*, www.oska.org.pl/articles.php?id=19.

10/ Por. N. Etkoff *Przetrwaj najpiękniejsi*, przeł. D. Cieśla, Wydawnictwo Cis, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2000, s. 89.

nością¹¹, bo starość kojarzy się wyłącznie z niedostatkiem (utratą): zdrowia, urody, sprawności, sił, zainteresowań, autonomii¹².

Simone de Beauvoir zauważa również, że: „Mężczyzna starzeje się stopniowo, kobieta zostaje nagle odarta z kobiecości; w młodym stosunkowo wieku traci urok erotyczny i płodność [...]. A przecież ma wtedy jeszcze przed sobą, bez żadnych widoków na przyszłość, mniej więcej połowę dorosłego życia”¹³. Jeszcze bardziej dosadnie brzmi komentarz Germanie Greer: „Większość stworzeń nie pęta się po świecie do zgrzybiałej starości, lecz znika dyskretnie wkrótce po przekazaniu swych genów. Samica rodzaju ludzkiego stanowi wyjątek, ponieważ żyje przeciętnie dwa razy dłużej niż jej zdolność do wydawania potomstwa”¹⁴. Kobieta może więc być podmiotem dopóki jest potrzebna, dopóki jest atrakcyjna, ma wąską talię i szerokie biodra, co – jak pisze Nancy Etkoff – czyni z niej doskonały materiał na żonę i matkę¹⁵. Greer sugeruje, że kobieta po zaspokojeniu potrzeb swojego gatunku może rozpocząć nowe, samodzielne życie¹⁶. W rzeczywistości jednak po wypełnieniu roli matki na kobietę czekają nowe zadania, które mogą opóźnić moment odrzucenia; stara kobieta może pełnić we współczesnym społeczeństwie dwie role: najpopularniejszą rolę babki i nieco archaiczną rolę wiedźmy. Rola babci jest kontynuacją roli darmowej gospodyni domowej (oficjalnie: żony) i choć dla wielu kobiet jest ciężarem, inne może ratować przed samotnością i regresją.

Starsze kobiety często są uprzedmiotawiane – postrzega się je w sposób utylitarny; mają kompensować braki usług¹⁷. Rodzice na ogół muszą albo po prostu chcą pracować i często nie rozumieją, że babcia nie ma obowiązku wychowywać ich dzieci. Co więcej, samym emerytkom zwykle nie przychodzi do głowy, że mają prawo realizować własne ambicje, spełniać marzenia, na które wcześniej nie miały czasu, że mogą odmówić dzieciom pomocy. Według naukowej interpretacji, również do pełnienia funkcji babci predestynuje je biologia. Mówi ona, że menopauza stanowi krok w ogólnym trendzie podwyższania nie liczby, ale jakości przychodzącego na świat potomstwa. Pozostała – po latach pracy zawodowej i domowej – energię warto zainwestować w sukces reprodukcyjny potomstwa, czyli opiekę nad wnukami (sic!). W ten sposób kobieta osiąga większy sukces reprodukcyjny, niż

11/ B. Bartosz, E. Zierkiewicz *Starość w narracjach kobiet młodych i starych*, w: *Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz, A. Łysak, MarMar, M. Kaczorowski, Wrocław 2005, s. 13.

12/ M. Susułowska *Psychologia starzenia się i starości*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 66, 93.

13/ Tamże, s. 634.

14/ G. Greer *Zmiana – kobiety i menopauza*, przeł. M. Golewska, Wydawnictwo Amber, Warszawa 1995, s. 180.

15/ N. Etkoff *Przetrwaj...*, s. 269.

16/ G. Greer *Zmiana...*, s. 180.

17/ *Na Hawaje nie polecą...*

wówczas, gdyby sama nadal rodziła¹⁸, no i jest użyteczna. W podobny sposób, wiążąc kobietę z naturą, prawie niezauważalnie ogranicza się jej możliwość dokonywania wyborów. Simone de Beauvoir notuje: „Ponieważ kobieta nie wyzwoliła się jeszcze z funkcji samicy, jej los w znacznie większym stopniu niż los mężczyzny zależy od fizjologicznego przeznaczenia”¹⁹. Płeć biologiczna staje się wyznacznikiem zachowań kobiet w różnym wieku²⁰, a w efekcie także i ich ambicji²¹.

Rola babci jest typową rolą kobiecą, ale jednocześnie zaprzecza kobiecości. Babcie z założenia nie są fizycznie atrakcyjne, ani nie mają seksapilu, no może poza Tiną Turner, wyjątkiem potwierdzającym regułę. W rozmowie, kiedy interlokutorka oświadcza „ja już jestem babcią”, jedyną przyjętą odpowiedzią jest pełne zdziwienie stwierdzenie: „niemożliwe, a tak młodo wyglądasz”. Jak pisze Maria Peisert, nazwanie kobiety „dziwką” nie deprecjonuje cech jej płci, ale już określenie jej „stara” – tak²².

Kolejne wcielenie charakterystyczne dla starszych kobiet to czarownica/wiedźma. Ta rola jeszcze silniej wiąże kobietę z naturą; daje jej niepokojące zdolności pozwalające panować nad życiem i śmiercią. Germaine Greer pisze: „Będąc arbitrami narodzin, kobiety rządzą również śmiercią”²³. W społeczeństwach pierwotnych stare kobiety miały władzę, którą dawał im kontakt z naturą; pełniły role uzdrowicielek, prorokiń, szamanek, a przede wszystkim położnych. Pojawienie się pisma i rozwój medycyny stopniowo deprecjonowały stare kobiety i pełnione przez nie role. Apogeum walki z czarownicami nastąpiło w epoce stosów; procesy czarownic rozpoczęły się bowiem jako wojna ze starymi kobietami²⁴. Dziś mało kto zna źródłosłów słowa „wiedźma”, tymczasem jest ono ściśle związane z wiedzą („ta, która wie”). Ten kobiecy monopol na wiedzę o życiu, chorobie i śmierci dawał ogromną władzę niedostępną mężczyznom. Nic więc dziwnego, że w patriarchalnym społeczeństwie coraz szybciej kurczyła się enklawa kobiecej władzy i swobody. „Od najdawniejszych czasów do dziś historia czarownictwa jest nierozdzielnie

związana z męskim lękiem przed kobietami – z tendencją męskiej podświadomości do zrównywania kobiet ze złem”²⁵. Czarownice – stare, brzydkie, pomarszczone kobiety – uwolnione od ról seksualnych, a zwłaszcza od bycia postrzeganymi przez ich pryzmat, są jednocześnie uwolnione spod władzy mężczyzn. Może głęboka niechęć mężczyzn do starych kobiet wynika właśnie z niezależności tych ostatnich?

Brak ról społecznych²⁶ dla starych kobiet ma odzwierciedlenie w kinie i teatrze, które kobietom po pięćdziesiątce nie oferują ciekawych ról pierwszoplanowych; wyjątki to między innymi kreacje w monodramie *Shirley Valentine* i dramacie *Lawendowe wzgórza*.

Pytanie o tożsamość

W którym momencie kobieta przekracza cienką granicę między dojrzałością a starością? Czy zaczyna czuć się staro, kiedy odchowa dzieci, czy po przejściu na emeryturę, czy też kiedy uświadamia sobie, że ciało przestało być tak sprawne jak kiedyś i coraz częściej odmawia posłuszeństwa? A może to nie odbicie w lustrze czy wiek metrykalny, ale spojrzenia innych ludzi sytuują ją w gronie starych?

Psychologowie udowodnili, że wygląd zewnętrzny bardzo znacząco wpływa na stan psychiczny człowieka, na jego poczucie własnej wartości, na tożsamość. Sygnały, które docierają do człowieka na jego temat (Cooleyowska jaźń odzwierciedlona) stanowią, obok własnego wyobrażenia o sobie, fundament obrazu własnego Ja. Żyjąc w społeczeństwie, doskonale znamy (i odczuwamy) stereotypy dotyczące naszej grupy. Ludzie starzy również wiedzą, że są postrzegani jako słabi, uciążliwi i nieatrakcyjni, zwłaszcza że wiek należy do kategorii podstawowych²⁷. Stanowi zatem kanwę, na której podświadomie budujemy nasze postawy wobec innych; jest automatycznym elementem spostrzegania społecznego²⁸. Widząc osobę na ulicy, bez uświadamionego wysiłku klasyfikujemy ją jako młodą bądź starą. Oczywiście, to postrzeganie również nie jest subiektywne; zmienia się ono pod wpływem sytuacji, doświadczeń, własnego wieku i innych czynników. Dlatego tak trudno o jednoznaczną granicę starości.

W przypadku ludzi starych, tak samo jak w przypadku innych często dyskryminowanych grup, działa mechanizm określany w psychologii jako „zagrożenie stereotypem”, czyli obawa przed potwierdzeniem negatywnego obrazu własnej grupy²⁹. Wiąże się ona z wykonywaniem zadań objętych stereotypem poniżej własnych możliwości. Świadomość, że słaby wynik potwierdzi negatywny obraz własnej grupy paraliżuje i prowadzi do spadku poziomu wykonania zadania. W związ-

18/ J. Podgórska *Ten problem*, „Polityka” 2005 nr 13.

19/ S. de Beauvoir *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2003, s. 634.

20/ L. Carli *Przyczyna tkwi w biologii: czy różnice między płciami są uwarunkowane biologicznie?*, w: *Kobiety, mężczyźni i płeć. Debata w toku*, red. M. Roth Walsh, oprac. naukowe A. Titkow, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2003, s. 66.

21/ Todd Nelson pisze, że aktywizacja kulturowego stereotypu może skłaniać kobiety do tłumienia postaw związanych z potrzebą osiągnięć (*Psychologia...*, s. 278).

22/ M. Peisert „On” i „ona” we współczesnej polszczyźnie potocznej, w: *Językowy obraz świata a kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.

23/ G. Greer *Zmiana...*, s. 10.

24/ J. Podgórska *Ten problem*, por. A. Łysak, E. Zierkiewicz *Czarownica – w baśniach – (zawsze?) musi zginąć*, w: *Starsze kobiety...*, s. 146.

25/ E. Jong *Czarownice*, przeł. D. Chojnacka, Zysk i S-ka, Poznań 2003, s. 170.

26/ Pisze o tym również Greer, *Zmiana...*, s. 14.

27/ T. Nelson *Psychologia...*, s. 43.

28/ Tamże, s. 261.

29/ Tamże, s. 305.

ku z tym, że ludzi starzy są postrzegani nie tylko jako słabi fizycznie, ale też jako mniej niż ludzie młodzi wydolni umysłowo, wiele wykonywanych przez nich zadań może zawierać w sobie element zagrożenia stereotypem. Negatywne wizerunki starszych kobiet w prasie, zwłaszcza „kolorowej” (setki porad, co robić, żeby się nie zestarzeć; starość jako straszak) i w telewizji nie pozostają bez wpływu na ich samoocenę, a co gorsza zaburzają postrzeganie rzeczywistości³⁰. Konsekwencje dla ludzi starszych mogą być znacznie poważniejsze niż dla pozostałych, jako że stoją oni przed koniecznością dokonania bilansu życia.

Na poziom samoakceptacji starszych kobiet ma wpływ fakt, że stereotypy, poza funkcją deskryptywną, pełnią także funkcję normatywną. Nie tylko mówią jak postrzegana jest dana grupa, ale również sugerują jak stereotypizowane grupy powinny się czuć, co powinny robić, a czego robić im nie wypada³¹. Najlepiej więc, aby starsze kobiety były użyteczne i niekłopotliwe. Nie powinny ubierać się zbyt ekstrawagancko, ani głośno zachowywać. Wielu sądzi, że nie ma nic bardziej niesmacznego niż stara kobieta w przebraniu młodej dziewczyny. Po pięćdziesiątce odpadają więc kolorowe ciuszki i fantazyjne wzory. Szarości, brązy i tradycyjna żałobna czerń powinny skutecznie usuwać starsze panie z widoku publicznego. „Taka baba powinna być niewidoczna, powinna się rozpuścić we mgle i nie kłopotać sobą świata, zwłaszcza męskiego”³². Jeżeli nie dostosuje się do tego wymogu będzie odbierana jako wariatka, histeryczka, pyskate babsztyl albo „gerontofeministka”³³. Nieważne jak kompetentną jest badaczką, pisarką, działaczką, bo i tak niepopularne poglądy wypowiedziane przez starszą kobietę będą utyskiwaniami przechodzącej menopauzę (czytaj: rozhisteryzowanej/rozchwianej emocjonalnie/nielogicznej) baby. I choć za tym stwierdzeniem nie idą żadne poważne argumenty, to jest ono popularne nie tylko w kontaktach prywatnych, ale też w zakładach pracy, a nawet na mównicach polityków (argumentacja przeciwko Margaret Thatcher).

Greer sugeruje nawet, że dosyć powszechnym zjawiskiem jest irracjonalny strach przed starymi kobietami, na którego określenie ukuła termin „anofbia”³⁴. Stare kobiety często padają ofiarą żartów, zwłaszcza ze strony ludzi młodych. Są dyskryminowane, traktowane niepoważnie i protekcjonalnie, bywają nawet poniżane. Co gorsze, takie zachowanie często spotyka się z obojętnością obserwatorów,

30/ Por. E. Zierkiewicz *Na co komu stara kobieta w korowym piśmie? Strategie wykluczania i strategię (przymuszonego?) uobecniania starszych kobiet w prasie kobiecej*, w: *Starsze kobiety...*, s. 234.

31/ Tamże, s. 283.

32/ B. Umińska *Getto ciała, wieku i płci*, „Przegląd” 2004 nr 14.

33/ Tak prof. Marię Janion określił redaktor naczelny tygodnika „Wprost”, Marcin Król, komentując jej udział w tworzeniu partii Zielonych. Por. Bożena Umińska *Getto...*

34/ G. Greer *Zmiana...*, s. 8.

zupełnie jakby starość była wystarczającym usprawiedliwieniem takiego traktowania³⁵. W społeczeństwie, w którym starość traktowana jest wyłącznie jako degradacja, obsesyjne zacieranie coraz natrętniej pojawiających się śladów starzenia powoli staje się normą. Stąd coraz większa popularność operacji plastycznych.

Kolejną sferą wykluczenia starszych kobiet jest seks. Jak pisze Germanie Greer „kobiecie po menopauzie odmawia się prawa pożądania mężczyzn”³⁶. Seks starych ludzi jest śmieszny, a ich stare pomarszczone ciała żałosne. Lwia część przekazów związanych z seksem odnosi się do ludzi młodych i przedstawia jedynie młode i atrakcyjne osoby. W okresie, kiedy ludzie odchowali już własne dzieci, zapewnili sobie przyzwoite warunki materialne, mają więcej wolnego czasu, mogliby zająć się własnymi potrzebami, również cielesnymi. Nie są już przecież skrupowani lękiem, że przydarzy się niechciana ciąża albo dziecko znienacka wbiegnie do pokoju. A jednak tworzy się wrażenie, że ludzie w wieku podeszłym nie uprawiają seksu. Oczywiście jest, że polskie społeczeństwo konsekwentnie jedynie o seksie milczy, i to nie tylko w odniesieniu do ludzi starszych. Jednak temat związków erotycznych między ludźmi starymi mógłby wydać się drastyczny, nieestetyczny, odstraszać odbiorcę. Co gorsze, mógłby jak niektóre wystawy, obrazić czyjeś uczucia. Zgodnie ze stereotypem, stare kobiety powinny przesiadywać na zmianę to z wnukami, to w kościele. W obliczu takiego stereotypu mówienie o kontaktach intymnych babć i dziadków wydaje się niedorzecznością.

Zakończenie

Starość jest chorobą, która atakuje w młodym wieku – konstatuje Edyta Zierkiewicz³⁷. Szczególnie szybko atakuje kobiety; to one są dyskryminowane ze względu na wiek znacznie wcześniej niż mężczyźni, bo już w wieku 40 lat, a zdarza się, że nawet w wieku lat 30³⁸ (na przykład 25-letnia modelka, 35-letnia kobieta szukająca pracy, 40-latką pragnącą urodzić dziecko). Nic więc dziwnego, że to właśnie kobiety są szczególnie czułe na punkcie wieku; do tego stopnia, że zasada niepytania kobiet o wiek zyskała silne umocowanie w sferze społecznej, wręcz stała się normą³⁹.

Wykluczenie starych kobiet, poza wspomnianymi tu społecznym i psychologicznym, ma także inne wymiary. Niezwykle ciekawy jest wymiar ekonomiczny i związana z nim dyskusja na temat zrównania wieku emerytalnego kobiet i męż-

35/ E. Wysocka *Babcia czy Megiera? Wizerunek starych kobiet w polskich serialach obyczajowych*, w: *Starsze kobiety...*, s. 193.

36/ Tamże, s. 29.

37/ E. Zierkiewicz *Na co komu...*, s. 229.

38/ A. Łysak *(Nie)obecność starszych kobiet w prasie młodzieżowej*, w: *Starsze kobiety...*, s. 211.

39/ Por. G. Greer *Zmiana...*, s. 45.

czyzn. Odrębne zagadnienia stanowią również problemy zdrowotne i materialne starszych kobiet. Można by mnożyć aspekty życia starszych kobiet, w których są one dyskryminowane. Wniosek nasuwa się więc sam: „nie wolno się zestarzeć, bo to prowadzi do społecznej (towarzyskiej/zawodowej) samozagłady”⁴⁰. I mimo że kobiety po pięćdziesiątce stanowią dziś jedną z najliczniejszych grup w strukturze ludności świata Zachodu⁴¹, są jednocześnie jedną z grup najbardziej dyskryminowanych. Dlatego też Greer sugeruje, że mądra kobieta nie zestarzeje się szybciej niż będzie to absolutnie konieczne.

^{40/} E. Zierkiewicz *Na co komu...*, s. 233.

^{41/} G. Greer *Zmiana...*, s. 9.

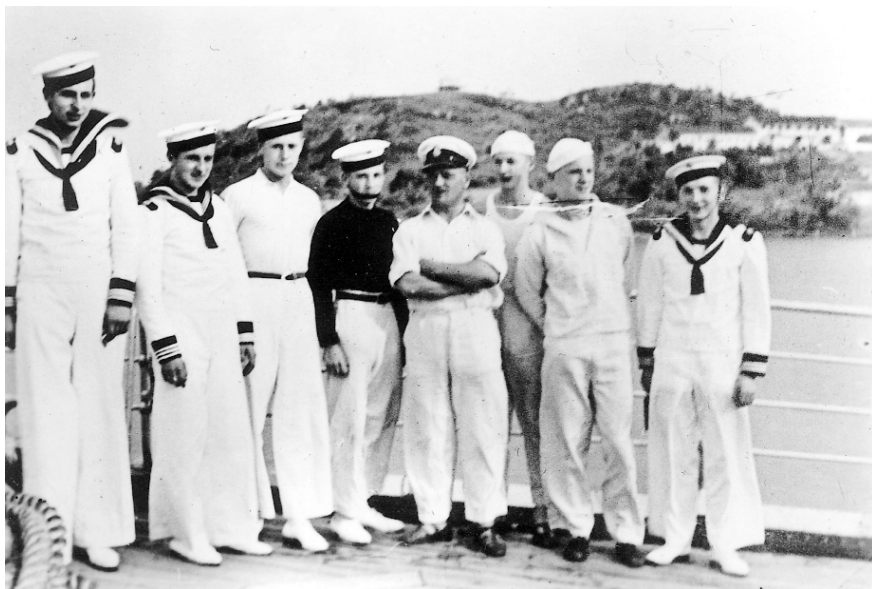
Klementyna SUCHANOW

Rozmowa ze Zbigniewem Małeckim
o podróży Witolda Gombrowicza
do Argentyny w 1939 roku na statku *Chrobry*

Należałem do grupy uczniów Państwowej Szkoły Morskiej zaokrętowanej na czas podróży „Chrobrego” jako praktykanci. Chciałbym od razu wyjaśnić pewne nieporozumienie w związku z – jak ja to odbieram – kultem Gombrowicza. Nie jestem jego zwolennikiem. W tym pierwszym – i jak się okazało, ostatnim rejsie m/s „Chrobrego” – brało jeszcze udział dwóch innych pisarzy: Czesław Straszewicz i Bogdan Pawłowicz. Ten ostatni jest dzisiaj zupełnie zapomniany. Był znany podróżnikiem po Brazylii, ożenił się z Brazylijką. W czasie wojny był korespondentem *Polski Walczącej* i wziął udział w słynnym, morderczym rejsie ORP Garland do Murmańska. Czesław Straszewicz był rówieśnikiem Gombrowicza (oba urodzeni w 1904 roku) i bardziej uznanym pisarzem niż Gombrowicz, który był raczej samochwałem („ja, pisarz...”) i na mój gust, lekkim kabotynem.

Gombrowicz zawsze uważał się za sceptyka. Jego sceptycyzm najlepiej ilustruje anegdota, którą on opowiadał kilka razy na statku. Jeden z jego przodków był rzekomo uczestnikiem podróży Kolumba na karaweli „Santa Maria”. Kiedy w pewnej chwili majtek z bocianiego gniazda krzyknął: „Terra, terra!”, przodek Gombrowicza wzruszył ramionami i powiedział: „to tylko duża kłoda drzewa...”. Wynika z tego, że sceptycyzm był dziedziczny.

W czasie sześciodniowego postoju w Buenos Aires statek odwiedzały rzesze Polaków osiadłych w Argentynie. „Chrobry” był piękny, wystrój sal wspaniały, boazerie zaprojektowane przez Zofię Stryjeńską. Powitalne przyjęcia miejscowej Polonii były zaplanowane dla podtrzymania łączności z krajem. Na każdym dłuższym postoju, w San Paulo, Montevideo i oczywiście Buenos Aires przychodziły tłumy rodaków. Szczególnie wobec tej przedwojennej sytuacji. Odbywały się przyjęcia, chodziło o zareklamowanie nowych statków i zachętę do odwiedzenia „sta-



Grupka marynarzy na statku *Chrobry*.
Arch. Z. Małecki

rego kraju”. Podobnie jak w Montevideo, tak i w Buenos Aires rodacy gorąco namawiali nas do pozostania w Ameryce Południowej, bo „przecież lada moment wybuchnie w Europie wojna”. Nas, młodych, nie interesowała taka perspektywa.

Pamiętam, że przed przycumowaniem w Buenos Aires, po drodze z Rio de Janeiro, były ożywione dyskusje pomiędzy Gombrowiczem, Straszewiczem i senatorem Janem Rembienińskim (bardzo patriotycznym panem, uczestnikiem wojny 1919-1920), i że padało, dość często, słowo „tchórzostwo” i „obowiązek obywatelski”. Podczas rejsu na „Chrobrym” wiedzieliśmy, co się dzieje na świecie, był stały kontakt radiowy z Polską. Na statku był oficer prasowy, nazwiskiem Ignacy Kołłupajło. Dyskusje, o których mówię, toczyły się w zamkniętym gronie. Myśmy wiedzieli o tym z relacji senatora, z którym niektórzy z nas mieli dość częsty kontakt. Gombrowicz był odosobniony w swojej postawie i zszedł ze statku, prawie dyskretnie, nie było żadnych pożegnań. Czytałem kiedyś, że obawiał się powrotu do Polski, by nie walczyć „w mundurze z karabinem w rękę”. Takie właśnie mam wrażenie i takie były właściwie wnioski z wielu dyskusji Gombrowicza z Rembienińskim i Straszewiczem. Nie pamiętam, kto pierwszy rzucił słowo „tchórzostwo”, ale na pewno padło ono w czasie dyskusji. I to był najważniejszy chyba powód. Gombrowicz w 1939 roku miał 35 lat, więc nawet służba wojskowa (gdyby zdołał powrócić przed wybuchem wojny) przy jego kiepskiej kondycji fizycznej była problematyczna. Cała trójka jego przyjaciół ze statku (Pawłowicz, Straszewicz i Rembieniński) dotarli do Anglii innymi drogami.

Jeśli chodzi o innych pasażerów, było pięć osób grających w brydża od rana do późnej nocy. Nie znałem ich nazwisk, ale często, przy jakichś zajęciach na pokładzie, słyszałem ich wspomnienia z innych rejsów: „Pamiętacie tę wycieczkę do fiordów Norwegii? Karta mi szła, trzy razy licytowałem wielkiego szlema..”. Takie to było towarzystwo.

Były na pokładzie piękne panienki Szapiro. Jedna z nich, Wanda, wołała zdecydowanie nasze towarzystwo od Gombrowicza. Pamiętam, że były jakieś intrygi. Gombrowicz trochę chyba zawiedziony brakiem uznania, „podpuszczał” różne historie na ich temat. Nie pamiętam tego dobrze, bo ja nie byłem zawikłany w tę historię. Na początku sam Gombrowicz usiłował zaimponować panienkom, chyba jako najwybitniejszy pisarz, moi dwaj koledzy mieli więcej szczęścia, bo panienki lubiły tańczyć, a oni byli dobrymi tancerzami. I to właśnie było powodem „zemsty” Gombrowicza. Zaczął opowiadać różne historie, zwykle plotki... Panienki wołały swoich rówieśników od towarzystwa „starszego pana” (w tym wieku każdy ponad trzydziestkę był prawie staruszką). A literaturą za bardzo się nie interesowały. Nie pamiętam, gdzie wysiadły panienki Szapiro, może w Boulogne, gdzie wysiadło parę osób, ale na redzie, nie w porcie przesiedli się na holownik. A może w Rio, nie pamiętam. Wśród pasażerów I klasy była jeszcze żona ambasadora brazylijskiego w Warszawie. Była Amerykanką, ładną i zgrabną z niesamowitą pojemnością na napoje wyskokowe...



Jedna z panien Szapiro,
z którymi Gombrowicz flirtował podczas
rejsu do Argentyny. *Chrobry*, VIII 1939.
Arch. Z. Małecki

Tu jeszcze inna uwaga. Wśród pasażerek II klasy była panna Bronisława (nazwiska nie pamiętam). Młoda, ładna panna, absolwentka CIWF (Centralny Instytut Wychowania Fizycznego), nauczycielka wychowania fizycznego w gimnazjum na Pomorzu. Bardzo zgrabna i atrakcyjna. Otóż panna Bronia, jak ją nazywaliśmy, miała zwyczaj robienia gimnastyki na pokładzie wczesnym rankiem, wachta z godzin 4.00-8.00 stale ją obserwowała. Ona zaś ćwiczyła z niezmaconym spokojem. Kiedyś w rozmowie z nami Bronia rzuciła taką uwagę: „Uważajcie trochę, jak się kręci koło was ten Gombrowicz”. Spytałśmy: dlaczego? Bronia, chyba kępując się, stwierdziła, że kobiety „wyczuwają”, kiedy mężczyzna jest „nienormalny”. Myśmy mieli 16-17 lat, Bronia mogła

być starsza chyba o 6-8 lat. Dała nam do zrozumienia, że Gombrowicz może być zakamuflowanym homoseksualistą.

Była jeszcze jedna osoba, bardzo interesująca, bibliotekarka, p. Kątkowska (albo Kontkowska), która była krewną Piłsudskiego. W Londynie, gdzie ją często odwiedzałem, mieszkała u p. Peters (czyli p. Aleksandry Piłsudskiej, z córkami).

Data odpłynięcia z Buenos Aires była według rozkładu jazdy. Następnym portem było Rio de Janeiro, gdzie wzięliśmy na pokład dużą grupę duchowieństwa, kardynała Brazylii i kilku biskupów udających się na otwarcie Kongresu Eucharystycznego w Recife 3 września (niedziela) 1939 roku. Po drodze zatrzymaliśmy się na kilka godzin w porcie Vitoria, potem do Recife, gdzie przycumowaliśmy wieczorem 31 sierpnia. W czasie wyładowywania pasażerów przyszła prawdopodobnie wiadomość z Polski o wybuchu wojny (różnica 3 godzin). W niedzielę, 3 września, byliśmy (tj. uczniowie Szkoły Morskiej) gośćmi na otwarciu Kongresu. W czasie uroczystej mszy przybiegł konsul brytyjski z wiadomością, że Wielka Brytania i Francja wypowiedziały wojnę Niemcom. Decyzja o zmianie kursu na Wielką Brytanię musiała zapaść wcześniej. Wszystkie polskie statki, które znajdowały się w morzu, dostały się pod dowództwo Admiralicji Brytyjskiej.

W Recife, dziś Pernambuco, zostaliśmy do 9 października. Po wyładowaniu pasażerów wypłynęliśmy na redę portu Recife (chodziło o wysokie opłaty za postój). W porcie było 9 niemieckich statków, z wielkim pasażerskim Cap Norte, ponad 20 tys. ton. Statki niemieckie po kolei wypływały z portu. „Chrobry” wypłynął 9 października i dużymi zakolami wpłynął do Dakaru (dokładnej daty nie pamiętam), gdzie na redzie stał na kotwicy m/s „Sobieski”. Z „Sobieskiego” usłyszeliśmy głośną muzykę, grali *Anchor Up*, znany marsz amerykański. Nie zrozumieliśmy tego sygnału. Powodem zatrzymania się w Dakarze było obrośnięcie kadłuba statku muszelkami, hamującymi postęp statku. Wpłynęliśmy do suchego doku, gdzie pracownicy stoczni oczyszczali kadłub. Okazało się, że „Sobieski” został zatrzymany przez władze francuskie w Dakarze, chcieli internować załogę. „Sobieski” stał więc na redzie i czekał na interwencję rządu. Dlatego po oczyszczeniu kadłuba i wypełnieniu doku wodą „Chrobry”, bez pilota i bez pozwolenia kapitanatu portu wyszedł w morze. Zatrzymaliśmy się jeszcze w Freetown, w Sierra Leone, dla zatankowania słodkiej wody. Mimo że Freetown był na południe od Dakaru, chodziło o zmylenie dwóch „kieszonkowych” pancerników niemieckich: „Graf Spee” i „Scharnhorst”, które zatopiły masę statków na południowym Atlantyku. Do Southampton zainwaliśmy 31 października. Ja wyjechałem z Wielkiej Brytanii do wojska (Polskiej Armii we Francji) z dwoma kolegami. W trójkę dostaliśmy się, po kapitulacji Francji, do Szwajcarii, gdzie zostaliśmy internowani. Potem trafiłem do Kanady.

Katarzyna BOJARSKA

Doświadczenie nowoczesności
w Krakowie na Grodzkiej

W dniach 4-6 kwietnia 2006 roku, w znakomicie nienowoczesnym gmachu Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, odbyła się pierwsza część humanistycznej konferencji naukowej zatytułowanej *Nowoczesność jako doświadczenie* a współorganizowanej przez Katedrę Antropologii Literatury Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Szkołę Wyższą Psychologii Społecznej w Warszawie. Druga część konferencji ma odbyć się jesienią 2006 roku. W krakowskiej edycji wzięli udział badacze rozmaitych dziedzin humanistyki, którzy przedstawiali referaty koncentrujące się na wieloaspektowości i wieloznaczności zarówno pojęcia nowoczesności, jak i doświadczenia.

Po uroczystym otwarciu konferencji przez Dziekana Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, prof. Jacka Popiela oraz po wprowadzeniu w problematykę obrad (referat Ryszarda Nycza), rozpoczęła się debata, która trwała przez trzy kolejne dni.

W pierwszym panelu znalazło się czworo referentów. Leszek Koczanowicz omówił kwestię nowoczesności w jej aspekcie politycznym, ze wskazaniem na Agambenowską koncepcję *Homo Sacer* oraz obozu koncentracyjnego jako paradygmatu biopolitycznej egzystencji w nowoczesności, a także Foucaultowską tezę o dokonywanym przez państwo (we własnym jego interesie) niszczeniu jednostki.

Michał Paweł Markowski swoje wystąpienie poświęcił problemowi nie-doświadczenia ciała w nowoczesności, odsyłając do rozmaitych form odcieleśnienia ciała poprzez uczynienie zeń figury, poprzez usensownienie, przedstawienie, uprzedmiotowienie. Wskazał przy tym, że do sztuki współczesnej ciało trafia już jako odcieleśnione i tam realizuje się w rozmaitych przejawach *body art* – świadome bycia obiektem przedstawienia. Michał Paweł Markowski nazwał nowoczesność

„dobrze przepracowaną żalobą po ciele”, zaś ponowoczesność – melancholią mącą o bezpośrednim, niezapośrednim doświadczeniu.

Joanna Tokarska-Bakir zaprezentowała kwestię zaniku doświadczenia z perspektywy antropologicznej, a właściwie z trzech różnych perspektyw: Marquardowskiej krytyki przyspieszenia i dezaktualizacji doświadczenia, Finkelkrautowskiej krytyki obrazu, który stał się przeciwieństwem namysłu i wreszcie z perspektywy tezy o zaniku rytuału i potrzebie powrotu do niego postawionej przez antropologkę Mary Douglas.

Referat Agaty Bielik-Robson dotyczył zamierania doświadczenia religijnego i ucieczki od mitycznej tajemnicy, które stały się konstytutywne dla nowoczesności. Autorka skoncentrowała się na interpretacji bohatera homeryckiego, przywołując arcydzieło powieściowe (*Ulysses* Joyce’a) i filozoficzne (*Dialektyka Oświecenia* Horkheimera i Adorno)

Panel zakończył się dyskusją, podczas której wydobyte zostały rozmaite aspekty proponowanych interpretacji, krytycznie zanalizowane, uzupełnione, rozwinięte, a niekiedy podważone. W tej wymianie uwag Anna Zeidler-Janiszewska zaproponowała Plessnerowską koncepcję ożywiania rytuału, poprzez pojęcie taktu i pustej ceremoniał, będący gwarancją odsunięcia od siebie groźby bezpośredniości.

W drugim panelu znalazły się trzy wystąpienia o zgoła odmiennym charakterze. Stanisław Obirek skupił się na konflikcie jednostki z instytucją, który omówił na przykładzie trzech teologów – Abrachama J. Heschela, Jacquesa Dupuis i Irvinga Greenberga – i ich prób wychodzenia poza instytucje religijne. Maria Gołębiewska przedstawiła niezwykle szczegółowo koncepcję doświadczenia egzystencjalnego Maurice’a Merleau-Ponty’ego, ze szczególnym uwzględnieniem przeciwstawienia doświadczenia indywidualnego, zbiorowemu. Referat Andrzeja Zawadzkiego poruszał zagadnienia hermeneutyki śladu i świadectwa, języka doświadczenia religijnego w kulturze postmetafizycznej. Zawadzki zaprezentował koncepcję słabej myśli Gianniego Vattimo i w jej kontekście rozpatrywał doświadczenie śladu jako tej resztki, która pozostaje silnie związana z nieobecnością. Interpretację tę zestawiał z Ricoeurowską koncepcją świadectwa i odzyskiwania rzeczywistości na drodze poświadczania ja. Dyskusja po tym panelu dotyczyła w przeważającej części wystąpienia Stanisława Obirka i zawartych w nim tez. Spotkały się one z krytyką, szczególnie ze strony Joanny Tokarskiej-Bakir, która widziała w proponowanej interpretacji zbyt jednostronne ujęcie czy wręcz idealizację Judaizmu i Buddyzmu ustawionych w opozycji do Chrześcijaństwa. Podczas tej dyskusji Stanisław Obirek rozwinął niektóre z punktów swojego referatu, szczególnie te dotyczące możliwości (niemożliwości) samoreformowania się instytucji religijnej i wskazał na jej ściśle stabilizujące funkcje.

Tak zakończył się pierwszy dzień konferencji. Otwartych zostało wiele kwestii, które pozostawiły u słuchaczy poczucie niedosytu, niezamknięcia i niewyczerpania, co sprawiło, że z tym większym zainteresowaniem i ochotą uczestnicy spotkali się, mimo niespodziewanych opadów kwietniowego śniegu, następnego dnia rano.

Drugi dzień przyniósł kontynuację omawianych problemów, jednak każdy referat poruszał je z innej perspektywy. W przedpołudniowym bloku czterech referatów znalazły się rozważania Czesława Robotyckiego nad charakterem doświadczenia nowoczesności, jakie stało się udziałem polskiej prowincji. Na podstawie badań antropologicznych i etnograficznych zarysował on obraz mieszkanki inercji, bezradności i buntu wobec przemian świata. Referat Anny Wiczorkiewicz dotyczył kwestii doświadczenia obcości jako jednego ze składników doświadczenia nowoczesności oraz przemian doświadczenia, które doprowadziły do wyobcowania. Dorota Wolska w swoim wystąpieniu zatytułowanym *Miedzy doznaniem a poznaniem* stawiała pytania o formy obecności idei doświadczenia we współczesnej refleksji nad nowoczesną kulturą oraz o rolę przypisywaną kulturze w artykulacji doświadczenia nowoczesności.

Ostatni referat w tym panelu, autorstwa Magdaleny Saryusz-Wolskiej, traktował o bardzo specyficznej formie doświadczenia nostalgii, jakim jest nostalgia za socjalizmem i symboliczne powroty do niego. Fenomen ten określa się mianem „ostalgi” i, choć stosunkowo nowy i przez to dotychczas szerzej nieopracowany, daje się obserwować w wielu krajach postkomunistycznych, również w Polsce. Częścią integralną tego doświadczenia jest swoista moda na „tamten świat”, PRL czy NRD, która obejmuje nie tylko sferę życia codziennego, ale również sztukę. Ponadto, ostalgia widziana jest jako część dyskursu toczącego się wokół pamięci i historii.

W skład popołudniowej sesji wchodziły cztery wystąpienia, koncentrujące się wokół kwestii doświadczeń granicznych: zagadnień granic, progów, przejść. W przestrzeń tej problematyki wprowadziła słuchaczy wielowątkowa wypowiedź Anny Zeidler-Janiszewskiej, w której autorka wskazała na problem przeniesienia „drugiego odczarowania świata w nowoczesności” na płaszczyznę życia codziennego, w sferę komunikacyjno-symboliczną oraz na rozmaite gatunki i rodzaje doświadczenia. Referentka zakończyła swoje wystąpienie wprowadzając, za sprawą Giorgio Agambena, w problematykę, którą rozwinęli kolejni mówcy. Jacek Leociak zaproponował zestaw uwag i tez dotyczących doświadczenia granicznego, którym jest doświadczenie makabry, rozumianej jako rozmaite formy reprezentacji śmierci i zwłok. W swojej analizie autor podjął się interpretacji trzech rodzajów tekstów: tekstów werbalnych (narracyjnych), tekstów fotograficznych i wreszcie – tekstów przestrzeni. Na konkretnych przykładach omawiał sposoby zastosowania groteski makabrycznej i wywoływanego przez nią efektu obcości, opisu deformacji i rozczłonkowania ciała ludzkiego, metafory odsłonięcia w kontekście obnażania makabrycznej prawdy przez naturę. Tekst o *Doświadczeniu niemożliwym* Doroty Krawczyńskiej stanowił refleksję nad sytuacją podmiotu uwikłanego w oksymoroniczną rzeczywistość „niemożliwej możliwości” i nad statusem doświadczenia, które stało się udziałem tego podmiotu. Autorka poświęciła wiele miejsca wykazaniu, do jakiego stopnia doświadczenie graniczne, które pojawia się w odniesieniu do skrajnych i bolesnych zdarzeń ludzkiej egzystencji, mieści się w szeroko pojętej kategorii doświadczenia, i – zarazem – jak daleko poza nie wykracza.

Ostatnie wystąpienie w tej części sesji, zatytułowane *Obraz, trauma, defiguracja*, dotyczyło problemu ikonicznej reprezentacji doświadczenia granicznego. Tomasz Majewski przedstawił analizę *Shoah* Claude'a Lanzmanna, umieszczając ten film w szerokim kontekście przedstawień i poetyk reprezentacji grozy – fenomenu wyzwolonego z niewidzialności i odpowiadającego na fascynację horrorem.

Dyskusja, która zakończyła drugi dzień obrad zmierzała w kierunku doprecyzowania rozmaitych pojęć, takich jak groza i makabra czy trauma i doświadczenie graniczne, a także skupiła się na krytycznej analizie środków stylistycznych (werbalnych i wizualnych) służących próbom przedstawienia tych fenomenów. Ponadto rozmawiano o zasadności poszczególnych koncepcji filozoficznych do interpretacji tego obszaru zagadnień.

Na ostatni, trzeci dzień konferencji, przygotowane były cztery wystąpienia, które, każde na swój sposób, podejmowały kwestię doświadczenia nowoczesnego w perspektywie artystycznej. Magdalena Popiel wygłosiła referat o *Fotograficznej reprodukcji dzieła sztuki, czyli o doświadczeniu zapośredniczonym i początkach polskiego modernizmu*. Ten pasjonujący tekst poświęcony był przemianom doświadczenia cywilizacyjnego i estetycznego, jakie dokonały się za sprawą fotografii. Autorka wskazała na znaczenie wystawy zbiorów Józefa Siedleckiego w krakowskich Sułkiewiczach, prezentującej fotograficzne reprodukcje arcydzieł sztuki zachodnioeuropejskiej, dla polskiej recepcji tego nowoczesnego medium. Odwołując się do Stanisława Witkiewicza i jego *Dziwnego człowieka*, autorka pokazała, w jaki sposób fotografia u jej początków postrzegana była jako możliwość rozszerzenia wyobrażeń o stosunkach przedmiotów, powiększenia liczby punktów widzenia, poznania i uświadomienia ruchu. Dla Witkiewicza, inaczej niż dla Baudelaire'a, fotografia zamiast narzucić pęta i ograniczyć twórczość, rozerwała je i usunęła, ułatwiając artyście zdobycie takiego materiału plastycznego, jakiego potrzebował.

Referat Marianny Michałowskiej prezentował, w kontekście refleksji teoretycznej holenderskiej badaczki Mieke Bal, dwie drogi recepcji sztuki współczesnej, za przykład której posłużyły wideo i instalacje Billa Violi oraz filmowy cykl *Cremaster* Matthew Barney'a. Jedną z tych dróg jest podążanie za krytykiem-tłumaczem, dzięki któremu widz będzie w stanie odszyfrować przekaz zawarty w dziele sztuki, inną – droga uwiedzenia poprzez dzieło i „zanurzenia” w nim, wchłonięcie w obraz i pozostawanie poza relacją rozumienia, poza komunikatem. W kolejnym wystąpieniu, Małgorzata Nieszczerzewska – opierając się na analizie powieści *Fale* Virginii Woolf – przedstawiła koncepcję doświadczenia ruchu jako elementu nowoczesnego doświadczenia. Posługując się koncepcją ciała kobiety nowoczesnej jako ciała kinetycznego, jako jej narzędzia bycia w nowoczesnym, ruchliwym świecie, autorka omówiła sposoby literackiej reprezentacji tego fenomenu.

Referat, który zamykał trzydniowe rozważania nad nowoczesnością i jej doświadczeniem dotyczył koncepcji pochłonięcia i teatralności w kontekście myśli krytyczno- i teoretyczno-artystycznej amerykańskiego badacza Michaela Frieda. Bogato ilustrując swoje wystąpienie malarskimi przykładami, Agnieszka Rejniak-Majewska omówiła koncepcję Frieda rozróżniającego dwa rodzaje przedstawień

malarskich: te, posługujące się w samej swojej konstrukcji teatralnością, a co za tym idzie, narzucające swoistą teatralność odbioru i te, realizujące ideę pochłonięcia, gdzie samo przedstawienie narzuca formę (innego) odbioru. Referentka podkreślała zainteresowanie Frieda malarstwem francuskim, niemieckim i angielskim.

Dyskusja zamykająca konferencję była wielowątkowa i skoncentrowana na kwestiach otwartych, a niekiedy pominiętych w zaproponowanych referatach. Tak, jak w wypadku poprzednich omówień, uczestnicy czynili uwagi i propozycje dotyczące rozwinięcia poszczególnych wątków oraz doprecyzowania założeń teoretycznych, jakie stanowiły bazę dla interpretacji. Ostatni głos należał do organizatora, Ryszarda Nycza, który o referatach zaprezentowanych na tej konferencji powiedział „dwadzieścia sond zapuszczonych w różne miejsca”, zawierając w tej metaforze specyfikę trzydniowej debaty, prowokowanej poszczególnymi głosami referentów. Problemy zaproponowane przez uczestników były niezwykle różnorodne, w dyskusjach padały uwagi niekiedy bardzo krytyczne. Do dynamiki całego przedsięwzięcia przyczynił się fakt, że organizatorzy nie obawiali się zaprosić badaczy polemicznie wobec siebie nastawionych. Wymiany poglądów, dla których forum stanowiła piękna sala wykładowa ze starymi ławami, były niezwykle inspirujące, na szczęście jednak nie wyczerpały repertuaru interpretacji i rozwiązań. Dyskusja będzie zatem trwać, a doskonałym dla niej pretekstem będzie niewątpliwie publikacja książki pokonferencyjnej, której, jak obiecali organizatorzy, możemy spodziewać się jeszcze w czerwcu.

Noty o autorach

Joanna Tokarska-Bakir, prof. dr hab., antropolog kultury, wykładowca w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW oraz Collegium Civitas, gdzie kieruje Katedrą Antropologii Kulturowej. Stypendystka Fundacji Aleksandra von Humboldta, Andrew Mellona i Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie. Autorka książek *Wyzwolenie przez zmysły. Soteriologiczne koncepcje religijności tybetańskiej* (1998), *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych* (2000), *Rzeczy mgliste* (2004).

Katarzyna Bojarska, studentka VI roku Kolegium MISH UW, ze specjalizacją Anglistyka i Wiedza o Kulturze. Asystentka głównego kuratora wystaw międzynarodowych w CSW Zamek Ujazdowski. Autorka publikacji i przekładów tekstów m.in. Lisy Salzman i Ernesta van Alpheny.

Kamila Budrowska, dr; adiunkt w Zakładzie Literatury Międzywojennej i Współczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku; autorka wielu publikacji naukowych, w tym monografii *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*; zajmuje się literaturą współczesną, *gender studies*, literaturą wschodniosłowiańską, tekstologią i edytorstwem naukowym.

Anna Budziak, adiunkt w Instytucie Filologii Angielskiej UW, gdzie uczy teorii literatury. Korespondencyjny członek English Association. Ostatnio wydała: *Czas i historia u T. S. Eliota. Konteksty filozoficzne* (2002).

Dariusz Czaja, dr, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kultury UJ. Zajmuje się analizą i interpretacją zjawisk kultury współczesnej. Ostatnio opublikował: *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe* (2006).

Maria Delaperrière, profesor, dr hab., dyrektor sekcji polonistyki w Państwowym Instytucie Języków i Cywilizacji Wschodnich (Institut National des Langues et Civilisations Orientales – INALCO). Zajmuje się literaturą polską i jej powiązaniem z literaturami europejskimi. Autorka książek i artykułów poświęconych literaturze polskiej i środkowoeuropejskiej. Ostatnio wydała po polsku: *Dialog z dystansu* (1998), *Pod znakiem antynomii* (w druku).

Noty o autorach

Roger-Pol Droit, ur. 1949 r., filozof, badacz w CNRS. Od roku 1972 znany także jako dziennikarz *Le Monde*. W 1989 roku stworzył „Forum *Le Monde-Le Mans*”, którym kierował aż do roku 1995, kiedy to został doradcą do spraw filozofii przy dyrektorze generalnym UNESCO; urząd ten sprawował do roku 1999. Autor *L'Oubli de l'Inde. Une amnésie philosophique* (Paryż, PUF, 1989); *Le Culte du néant. Les philosophes et le Bouddha* (Paryż, Seuil, 1997, 2004); *La Compagnie des philosophes*, (Paryż, Odile Jacob, 1998); *Des idées qui viennent*, we współpracy z Dan Sperber (Paryż, Odile Jacob, 1999); *Les Religions expliquées à ma fille* (Paryż, Seuil, 2000); *101 Expériences de philosophie quotidienne* (Paryż, Odile Jacob, 2001); *La Compagnie de contemporains* (Paryż, Odile Jacob, 2002); *La Philosophie expliquée à ma fille* (Paryż, Seuil, 2004); w przygotowaniu *La Philosophie des Barbares*, 2005. Kierował wydawnictwami, wspomagając działalność „Forum *Le Monde-Le Mans*”: *Science et philosophie, pour quo faire?* 1990; *Les Grecs, Les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne?* 1991; *Comment penser l'argent?* 1992; *L'Art est-il une connaissance?* 1993; *Où est le bonheur?* 1994; *L'Avenir aujourd'hui. Dépend-il de nous?* 1995; *Jusqu'où tolérer?* 1996. Ponadto: *Philosophie et démocratie dans le monde. Une enquête de l'UNESCO*, Paryż, Le Livre de Poche-Éditions UNESCO 1995; *Agir pour les droits de l'homme au XXIe siècle*, dzieło zbiorowe z przeznaczeniem dla UNESCO, Paryż, Éditions UNESCO 1998; *Le Clonage humain*, we współpracy z Henri Atlan, Marc Augé, Mireille Delmas-Marty, Nadine Freswco, Paryż, Seuil 1999; *La Liberté nous aime encore*, we współpracy z Dominique Desanti i Jean-Toussaint Desanti, Paris, Odile Jacob 2002.

Jerzy Franczak, wykładowca PWSZ w Tarnowie. Pracuje nad doktoratem o światopoglądzie polskiej powieści modernistycznej. Zajmował się głównie twórczością Gombrowicza, Irzykowskiego i Schulza, a także literaturą najnowszą. Autor rozprawy *Rzecz o nierealności*. „*Młodości*” *Jeana-Paula Sartre'a* i „*Ferdynand*” (2002).

Stefan Głowacki, doktorant UW w Zakładzie Edukacji Literackiej. Przygotowuje rozprawę dotyczącą zagadnienia manieryzmu w literaturze polskiej początku XX wieku. Inaczej mówiąc: manieryzmu transhistorycznego (idąc za Gustavem Rene Hockem – autorem terminu).

Agnieszka Stefaniak-Hryćko, absolwentka Instytutu Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji oraz filologii polskiej UW. Obecnie przygotowuje pracę doktorską w Instytucie Studiów Politycznych PAN na temat wykluczenia społecznego ludzi starych.

Anna Zeidler-Janiszewska, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego oraz w SWPS w Warszawie. Zajmuje się filozofią kultury i estetyką. Ostatnio wydała *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej* (z. R. Kubickim, 1999); *Drogi i ścieżki filozofii kultury* (red. z J. Kmitą, J. Sójką, 2002). Przygotowuje książkę *Od ponowoczesności do drugiej nowoczesności*.

Agata Kula, doktorantka na wydziale polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się poezją polską po Peiperze. Publikowała m.in. w „Studium”, „Ha!arcie”, „Tygodniku Powszechnym”, ostatnio w pracy zbiorowej. *Podziemne wniebowstąpienie* poświęconej twórczości Tymoteusza Karpowicza. Uczy teorii wiedzy w Kolegium Europejskim w Krakowie.

Tomasz Łysak, mgr, absolwent filologii polskiej i angielskiej oraz SNS przy IFiS PAN, członek *Association for Jewish Studies*. Publikował w „Akcencie” „Literaturze na Świecie” oraz „Tekstach Drugich”. Stypendysta FNP.

Małgorzata Mikołajczak, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się poetyką i literaturą współczesną, a w ostatnim czasie – poezją Zbigniewa Herberta. Autorka książek *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł* (2000) i „*W cieniu heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2004).

Jakub Muchowski, student w Instytucie Historii i Instytucie Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ. Zajmuje się ponowoczesną metodologią i teorią nauk historycznych oraz poetyką kultury.

Ryszard Nycz, profesor w Instytucie Polonistyki UJ i Instytucie Badań Literackich PAN. Kierownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych IP UJ. Redaktor naczelny dwumiesięcznika „Teksty Drugie” IBL PAN i serii „Horyzonty nowoczesności” (wyd. Universitas). Autor książek: *Sylwy współczesne* (1984, 1996), *Tekstowy świat* (1993, 2000), *Język modernizmu* (1997, 2002), *Literatura jako trop rzeczywistości* (2001).

Dorota Korwin-Piotrowska, dr, pracuje w Katedrze Lingwistyki Komputerowej na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, zajmuje się pograniczem poetyki i lingwistyki, czł. Polskiego Towarzystwa Językoznawstwa Kognitywnego, autorka książki *Problemy poetyki opisu prozatorskiego* (2001).

Ewa Rewers, prof. dr hab. w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Ostatnio opublikowała: *Language and Space: The Poststructuralist Turn in The Philosophy of Culture* (1999); *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. (1999); *Man within Culture at the Threshold of the 21st Century*, red. z J. Sójką (2001).

Dariusz Skórczewski, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury KUL, autor książek: *Aby rozpoznać siebie. Rzecz o Andrzeju Kijowskim krytyku literackim i publicyście* (1996); *Spory o krytykę literacką w Dwudziestoleciu międzywojennym* (2002). W latach 2001–2004 wykładał w Rice University w Houston, USA w ramach stypendium The Kosciuszko Foundation.

Anna Sobolewska, prof. dr hab., historyk literatury i krytyk literacki. Pracuje w IBL PAN. Zajmuje się literaturą XX w. – przemianami form narracyjnych w prozie, poetyką doświadczeń wewnętrznych, problematyką osobowości. Bada wielostronne związki między literaturą a mistyką. Publikowała w czasopismach: „Nowy Wyraz”, „Twórczość”, „Teksty”, „Kresy”, „Polska Sztuka Ludowa”, „Tygodnik Powszechny”, „Res Publica”. Autorka książek: *Polska proza psychologiczna. 1945-1950* (1979), *Mistyka dnia powszedniego. Poetyka doświadczeń wewnętrznych* (1992), *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego* (1997), *Cela. Odpowiedź na zespół Downa* (2002), *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach* (2003).

Klementyna Suchanow (Czernicka) – niezależny badacz, współpracuje z Instytutem Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską przy Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. Zajmuje się argentyńskim okresem życia Witolda Gombrowicza, badaniami porównawczymi oraz tłumaczeniem tychże literatur. Ostatnio wydała: *Argentyńskie przygody Gombrowicza* (2005), wywiady w aneksie do książki Rity Gombrowicz *Gombrowicz w Argentynie* (2005).

Dorota Wolska, adiunkt w Zakładzie Teorii Kultury Instytutu Kulturoznawstwa UW. Ostatnio opublikowała: *Clifford Geertz – lokalna lektura* (red. wraz z Marcinem Brodzkim) (2002), *Aksjotyczne przestrzenie kultury* (red. wraz z Renatą Tańczuk) (2005).

Sławomir Jacek Żurek, dr, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej KUL. Stypendysta Fundacji Fulbrighta. Członek Komitetu ds. Dialogu z Judaizmem Rady Episkopatu Polski. Interesuje się historią literatury polskiej, teologią judaistyczną, teorią kultury, ekumenizmem i dydaktyką. Autor licznych publikacji w pismach naukowych oraz książek: *O motywach judaistycznych w poezji Arnolda Śluckiego* (1999), *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej* (2004).

