Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Studia somatyczne i inne

Zdzisław ŁAPIŃSKI
Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia

Anna BURZYŃSKA
Ciało w bibliotece

Adela KUIK–KALINOWSKA
W drodze do psychodelicznego satori

Peter SLOTERDIJK
Posłańcy przemocy

Piotr CHLEBOWSKI
Romantyczne silvae rerum Norwida

Piotr ŁOPUSZAŃSKI
O twórczości Bolesława Leśmiana

Elżbieta KIŚLAK
Detektyw jako artysta romantyczny

6 [78] 2002
cena 14.00- PLN

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

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

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

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

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Agnieszka Pliszkiewicz**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

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

nakład: 700 egz.

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury.

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Grzegorz GROCHOWSKI 4 Lepienie Golema

Szkice

Zdzisław ŁAPIŃSKI 9 „Psychosomatyczne są te moje wiersze". (Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia)

Anna BURZYŃSKA 18 Ciało w bibliotece

Adela KUIK-KALINOWSKA 27 W drodze do psychodelicznego *satori*. Używki w biografii i poezji beatników

Bogumiła BODZIOCH-BRYŁA 42 Ku ciału post-ludzkiemu. O młodej poezji i nowej rzeczywistości

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK 58 „[...] w samym środku swego bólu [...]". O modelach doznawania cielesności w prozie Włodzimierza Odojewskiego

Monika RUDAŚ-GRODZKA 69 *Parthenogeneza* w okresie menopauzy

Roztrząsania i rozbiory

Piotr GRACZYK 80 Dialektyk w czasach popkultury

Małgorzata JACYNO 86 Społeczna psychoanaliza władzy tworzenia

Błażej WARKOCKI 92 Poszukiwanie języka. O twórczości Izabeli Filipiak

Marta SPYCHALSKA 113 Znikająca kobieta i feministyczne śledztwo

Bogumiła KANIEWSKA 125 Od Erosa do kamyczka

Inga IWASIÓW 131 Miejsce dla kaskaderki życia

Prezentacje

Peter SLOTERDIJK 137 Posłańcy przemocy... (*przeł. Piotr Graczyk*)

Gry i zabawy (pożyteczne)

Agnieszka FULIŃSKA, Jakub T. JANICKI 150 Wstęp do analizy strukturalnej gier fabularnych

Rafał SZCZERBAKIEWICZ 158 „Cywilizacja" vs cywilizacja. Kłopoty gier strategicznych z historią

Interpretacje

Piotr CHLEBOWSKI 167 Romantyczne *silvae rerum*. O Cypriana Norwida notatnikach i albumach

Piotr ŁOPUSZAŃSKI 180 „Idący z prawdą u warg i u powiek..." Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana

Przechadzki

Elżbieta KIŚLAK 196 Detektyw jako artysta romantyczny

Świadectwa

Magdalena KOZARZEWSKA 205 Obrońca z urzędu

Kronika

Beata ŚNIECIKOWSKA 208 (Prawie) wszystko o stereotypach

Listy do redakcji

Tadeusz WITKOWSKI 215 Ideał sięga bruku

Michał GŁOWIŃSKI 220 Odpowiedź

Lepienie Golema

Jedna z inskrypcji kloacznych na ustroniu warszawskiego uniwersytetu dość kategorycznie obwieszcza, że „ciało rządzi!". Napis ten przyjmuje wszakże postać palimpsestu, gdyż ktoś inny – jak można mniemać – przekreślił tezę wyjściową i, korzystając z licentia poetica, *zaproponował wersję własną, w której ciało „żądzi". Ten – w sumie banalny i błahy – wytwór folkloru akademickiego wydaje się o tyle zabawny i godny uwagi, że emblematycznie odwzorowuje splot różnych wątków i zjawisk wiązanych dziś z cielesnością. Pozwala tym samym przywołać kilka relacji, kontekstów, okoliczności, na tle których problem ludzkiej fizyczności zwykle występuje. Sprawa najbardziej oczywista to – ewokowany przez miejsce dokonania zapisu – związek ciała ze skatologią – sferą przymusów fizjologicznych. Związek, który motywom cielesnym zapewnia spore możliwości w zakresie symbolicznej degradacji zjawisk (choć przykład „utrzyjzadków" Gargantui i pozostałych obrazów tak pomysłowo interpretowanych w pracy Bachtina przekonuje, że „dół materialno-cielesny" można też uczynić symbolem wartości witalnych i godłem dążeń humanistycznych). Z kolei diagnoza drugiego z anonimowych autorów, kierująca naszą uwagę ku „żądzom", uwydatnia związek ciała z płcią, erotyzmem, popędem. Prac zgłębiających te relacje jest ostatnio tak wiele, że można wręcz mówić o monopolizacji problematyki cielesnej przez feminizm oraz kierunki pokrewne.*

Przywołany tu napis przekonuje też jednak, że ciało to nie tylko splot fizjologii erotyzmu, ale i przedmiot kreowany w toku społecznej komunikacji, wiodący całkiem ciekawą egzystencję w świecie tekstowym. Palimpsestowy charakter inskrypcji wskazuje ponadto, że nawet na poziomie świadomości szaletowej nie ma jednej prawdy o ciele, lecz istnieje szereg konkurencyjnych dyskursów. W kulturze nie stykamy się zatem z ciałem „samym w sobie", z czystą empirią odartą ze znaczeń – pojawia się ono zwykle jako byt figuratywny, a często wręcz służy jako swoisty „wehikuł" myśli antropologicznej, filozoficznej czy estetycznej (nawet najbardziej – zdawałoby się – neutralne kody medyczne bywają wykorzystywane jako narzędzia refleksji wanitatywnej albo krytyki danych porządków symbolicznych). Znamienne dla współczesnego pojmowania kwestii ciała są też gatunkowe ramy, w jakich mieści się cytowana inskrypcja. Latrynalia – podobnie jak choćby graffiti *czy* vlepki *– stanowią bowiem gatunek*

„niski", lokujący się w sferze komunikacji ludycznej, na peryferiach oficjalnej kultury. Okoliczność znacząca o tyle, że postrzeganie ciała jest dziś w znacznej mierze kształtowane właśnie przez teksty popularne, nie poszukujące miejsca w uświęconym kanonie i pozbawione wyrafinowanych ambicji artystycznych. Kino akcji, reklama, teledysk – to zjawiska, które najczęściej zwracają uwagę badaczy, zaprzątniętych problemem cielesności. Ciało, wyparte lub marginalizowane przez dualistyczny dyskurs metafizyki, wraca obecnie do kultury niejako kuchennymi drzwiami. Taką perspektywę przyjmujemy też w niniejszym numerze, zderzając cielesne z tym, co „inne", a więc kulturowe, pytając o semiotyczne aspekty zjawisk somatycznych.

I wreszcie sprawa ostatnia, czyli „teza" o rzekomych „rządach" ciała. Rzeczywiście, obserwując różne obszary współczesnej literatury, sztuki, kultury masowej czy humanistyki, można odnieść wrażenie, jakoby to właśnie sposób traktowania cielesności stanowił dziś przedmiot zasadniczych przewartościowań. Młodą prozę, na przykład, wciąż intryguje badanie wpływu, jaki zmysłowe doświadczanie świata wywiera na kształtowanie się tożsamości jednostkowej. Sztuka dzisiejsza częstokroć tworzenie artefaktów zastępuje obnażaniem ciała, czyniąc ten gest znakiem odrzucenia pozornych porządków i powrotu do autentycznych źródeł kreacji. Reklama na wszelkie możliwe sposoby głosi pochwałę przyjemności zmysłowych, uznając troskę o ciało za główną powinność człowieka. Jednocześnie coraz bardziej oswaja ludzi z obrazami nagości, zmieniając ją w alegoryczny emblemat, uniwersalną personifikację wszelakiej szczęśliwości. Z kolei w życiu codziennym wyraźnie przesuwa się granica między intymnym przeżyciem a społecznym doświadczeniem ciała. Literaturoznawcy, antropolodzy i socjologowie piszą o modzie na permisywizm, „kulturze wolnego ciała", „awansie obscenów", o „kodach cielesności" i „kolekcjonerach wrażeń", potwierdzając dynamiczne rozprzestrzenianie się przejawów – by sięgnąć po formułę Sontag – „nowej wrażliwości". Prymatem ciała można ponadto tłumaczyć ikonolatrię współczesnej kultury, dążenie do estetyzacji różnych dziedzin życia i upodobanie do barwnych widowisk. Obraz bowiem z natury bliższy jest fizyczności, gdyż – podobnie jak bezpośrednia obecność drugiej istoty – oddziałuje niedyskursywnie, apelując do zmysłów, przedstawia zamiast nazywać, powtarzając niejako ambiwalencję

właściwą cielesności. Przejawem zaś ponowoczesnej kariery obrazu, ciała i spektaklu jest zarówno rosnąca rola gestu w przestrzeni dyskursu publicznego, jak i celebrowanie cielesności w orgiastycznych obrzędach kultury masowej. Nawet zatem pobieżny i wyrywkowy przegląd różnych sfer życia artystycznego, intelektualnego i społecznego zdaje się nie pozostawiać wątpliwości co do tego, że sensualność zdominowała nasze postrzeganie świata, innymi słowy, że „ciało rządzi/żądzi".

Wiele sygnałów wskazuje jednak na to, że owa ostentacyjna i cokolwiek egzaltowana fascynacja ciałem nie jest bynajmniej sprawą jednoznaczną. Ludzka fizyczność bywa tu nobilitowana, ale zarazem bezceremonialnie instrumentalizowana. Zarówno bowiem artysta, który dokonuje publicznego samookaleczenia, jak i modelka, która dzięki dietom i wytężonym ćwiczeniom chciałaby sprostać standardom urody, traktują własny organizm jako tworzywo i środek przekazu. Ciało zatem – na podobieństwo ubioru – w coraz większym stopniu przestaje być tylko wytworem natury, stając się obiektem celowej obróbki i realizacją założonego projektu. Na ten aspekt kultury wyglądu zwracają uwagę głównie feministki, piszące o zniewoleniu ciała kobiety przez męskie spojrzenie. To właśnie uwewnętrznienie cudzego punktu widzenia – ich zdaniem – poddaje fizyczność kryteriom smaku i regułom kreacji, zmieniając ludzką postać w artefakt. Zachodzące współcześnie obyczajowe przemiany pozwalają wszakże mniemać, że ciało mężczyzny także zostało już wypędzone z raju bezpośrednich doznań i podporządkowane wymogom estetycznej konstrukcji. Tak czy inaczej, ciało zaczyna dziś w różnych kontekstach znaczyć głównie jako ślad wykonanej na nim pracy, wyrażając dążenie człowieka do samostanowienia i samokontroli. Staje się zatem także przedmiotem „politycznym", tzn. służącym określaniu międzyosobowych dystansów i podtrzymywaniu zróżnicowań społecznych.

Ten ascetyczny hedonizm dzisiejszej kultury można by więc potraktować jako swoiste stłumienie ludzkiej fizyczności. Gdyby za mowę ciała uznać zmęczenie, poprzez które materia najgłośniej manifestuje swą autonomię, swój opór przeciw ludzkim planom, należałoby uznać, że człowiek dzisiejszy na tę mowę pozostaje głuchy, oczekując od swego organizmu pełnej wydolności i dyspozycyjności. W skrajnych przypadkach owo poddanie ciała autokreacyjnej woli podmiotu paradoksalnie może prowadzić do autodestrukcji. Nie jest zapewne przypadkiem, że Yukio Mishima – pisarz, który olbrzymi wysiłek włożył właśnie w estetyzację własnego ciała – zakończył życie rytualnym samobójstwem, chcąc bez reszty panować nad swym dziełem.

Coraz częściej też nasza organiczna struktura nie jest w stanie sprostać wszystkim stawianym jej zadaniom. Świadczy o tym przede wszystkim proces, który autorka jednego ze szkiców zamieszczonych w numerze charakteryzuje jako postępującą cyborgizację ponowoczesnych społeczeństw. Określenie to może się wydać cokolwiek przesadne, ale jest faktem, że czymś powszednim są dziś przeszczepy narządów i operacje plastyczne, wstrzykiwane preparaty i mechaniczne protezy, a także rozmaite specyfiki, stymulujące i psychotropowe, pozwalające na wzmaganie lub spowolnianie biochemicznych procesów życiowych. Także wirtualne przestrzenie wypada uznać za formę zastąpienia naturalnych układów przez sztuczne urządzenia oraz za źródło dodatkowych bodźców, pobudzających organizm na życzenie podmiotu.

Wszystko to – stymulatory i simulacra, *implanty i używki, nowe wynalazki i nowe zabawy – świadczy o desubstancjalizacji współczesnego ciała, ale też o dążeniu do jak największej sterowności, wydajności, dyspozycyjności. W rezultacie zaczyna ono z wolna przypominać konglomerat prefabrykatów i „części zamiennych" – cząstek materii, modnych wizerunków, doznań percepcyjnych, impulsów motorycznych – pochodzących z różnych źródeł, doraźnie splecionych w danym układzie i poddanych autokreacyjnym zabiegom podmiotu. Człowiek ponowoczesny odgrywa więc podwójną rolę, będąc zarazem owładniętym prometejską pasją doktorem Frankensteinem, jak i jego dziełem, zszytym z cielesnych skrawków, sztucznie ożywionym i skazanym na samotność potworem. Odwołując się zaś do jeszcze dawniejszej opowieści, jako figurę sposobów obchodzenia się z ciałem w dzisiejszej kulturze i pop-kulturze można przywołać lepienie Golema, który miał stać się postacią doskonałą, wolną od przymusów biologicznej egzystencji, a stał się świadectwem* hybris *swojego stwórcy, dziełem zrodzonym ze strachu przed ułomnością świata, w tym także przed niedoskonałością ludzkiego ciała.*

Grzegorz GROCHOWSKI

Zdzisław ŁAPIŃSKI

„Psychosomatyczne są te moje wiersze" (Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia)[1]

I

„Bo ja już od dłuższego czasu, od lat (a może już od *W głąb las*) pisuję właściwie swoim życiem, tyleż cielesnym, co duchowym: psychosomatyczne są te moje wiersze" – na kilka miesięcy przed śmiercią zwierzał się Przyboś Brzękowskiemu[2]. Nigdy zresztą nie czynił z tego tajemnicy. W *Zapiskach bez daty* czytamy:

> Najlepszych moich wierszy [...] nie wydumałem i nie napisałem przy biurku. Nie wysiaduję wierszy, ale je wychadzam, jak serce utleniam w wolnej przestrzeni, na spacerze wśród pól, w lesie, w parku.
>
> Układając tak – perypatetycznie – wiersze, sprawdzam ich rytm i dźwięk w oddechu, poruszeniach ciała, w rytmie kroków, w zatrzymaniach się, przyśpieszeniach, zwolnieniach chodu. A nade wszystko w tym, co trudne jest do określenia, a co chyba najogólniej, a więc niedokładnie, można by nazwać – porozumieniem ze światem zewnętrznym.[3]

Swoje „porozumienie ze światem zewnętrznym" zawiera Przyboś dzięki czynnościom, które psychologowie rozróżniają jako percepcję i propriocepcję.

> Mówimy dzisiaj, tak jak robiliśmy to zawsze, o pięciu jedynie zmysłach: wzroku, słuchu, dotyku, smaku i zapachu. Wbrew temu, iż najbardziej może kluczowy ze zmysłów, zmysł naszej pozycji i ruchów naszego ciała czyli propriocepcja, został już opisany po raz pierw-

---

1/ Jest to poprawiona i uzupełniona wersja artykułu, który ukazał się wcześniej jedynie w przekładzie angielskim (*Motoric Impuls in the Poetry of Julian Przyboś*, transl. by B. Lewandowski, „Literary Studies in Poland" 1989 No. 21, s. 67-79).

2/ J. Przyboś, list do J. Brzękowskiego z 21 V 1970 (*Korespondencja J. Brzękowskiego*, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, inw. 2192, t. 13, k. 138 *recto*).

3/ J. Przyboś *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 177-178.

szy blisko dwieście lat temu. Tkwi on w nas tak głęboko i jest tak scalony z naszym poczuciem samodzielności i z naszym poruszaniem się w świecie, że w swojej lwiej części pozostawał skryty przed świadomością osobistą i zbiorową.[4]

Inaczej zmysł wzroku. Pod względem przekazywanych informacji jest to najbogatszy z naszych zmysłów i od najdawniejszych czasów bywał przedmiotem dociekań. Stanowił też źródło dla konstruowanych w kulturze zachodniej modeli poznawczych i wzorców racjonalności (co wywołało w ostatnich dekadach szereg uszczypliwych komentarzy ze strony filozofów, historyków idei i publicystów). Nic więc dziwnego, że sprawom percepcji u Przybosia, zwłaszcza danym wzrokowym, krytycy poświęcili wiele uwagi. Znacznie mniej ich ciekawił motyw propriocepcji, choć już w 1927 r. pewien anonimowy recenzent dostrzegł, że

Wierzyński i Przyboś śpiewają na cześć muskułów i ukrytego w nich natchnienia. Pierwszy widzi te muskuły w świecie sportu olimpijskiego lekkoatletycznego, drugi – w świecie pracy przy maszynach. [...] Przyboś przed dwoma laty nie znał jeszcze człowieka. W poezji naśladował hurkot i trzask maszyn. Straszył. Zdawało mu się, że wydobędzie poezję z chodników, dachów i maszyn. Taką, jak[ą] poprzednicy wydobywali z przyrody. [...] Doszedł, że ciekawsza jest ręka, która maszynę obsługuje i namacał w niej puls, który jest tętnem życia. [...] Mechanikę pozostawił inżynierom.[5]

2

Nie wiem, czy ktoś już dzielił poetów według pozycji, jaką przybiera ciało przemawiającej w wierszach osoby, ale gdyby tego rodzaju taksonomię zastosować do dwudziestowiecznej literatury polskiej, to na jednym krańcu znalazłby się Julian Przyboś, a na drugim Miron Białoszewski. Przyboś jest zwykle w swoich wierszach wyprostowany, może nawet wyprężony. Pozycja ta jest czymś więcej niż tylko naturalnym sposobem przebywania w świecie, to wręcz manifestacja, przejaw dumy ze zwycięstwa odniesionego nad inercją materii, z przezwyciężenia siły grawitacyjnej. Przezwyciężenie to powinno być odczuwane cieleśnie. Stąd ambiwalentny stosunek do podróży kosmicznych. Z jednej strony go wabią: „Zazdroszczę tym kosmonautom, którzy «orbitowali», pozbawieni siły ciężkości, zanurzeni w otchłani niebieskiej. Niektórzy z nich tak się czuli w tej naprawdę wolnej (wolnej od własnego ciężaru) przestrzeni, że nie słuchali wezwań z ziemi, przedłużali swoje orbitowanie". Z drugiej jednak strony loty te budzą wątpliwość: „jakżesz przeżyć swoim ciałem, jego wymiarami, te niemożliwe do wyczucia zmysłem ruchowo-mięśniowym i biciem serca wysokości i szybkości?"[6].

4/ J. Cole, J. Paillard *Living without Touch and Peripheral Information about Body Position and Movement: Studies with Deafferented Subjects*, w: *The Body and the Self.* Ed. by J.L. Bermúdez, A. Marcel, N. Eilan, Cambridge, Mass 1998 (© 1995), s. 245.

5/ [Anonim] *Z nowych poezji*, „Myśl Narodowa" 1927 nr 2, s. 56.

6/ J. Przyboś *Zapiski bez daty*, s. 172 i 198.

Białoszewski jest natomiast chwalcą leżenia. „Leżenia" to tytuł utworu i jednocześnie jakby projekt nowego gatunku literackiego, wynikający z programowej dla poety pozycji jego ciała[7]. Przyboś cały skupia się na tym, by poddać świat swojej energii, tak nieodpartej, że wystarczy jeden gest, jedno spojrzenie, aby otoczenie uległo przemianie. Tę charakterystyczną dla naszej cywilizacji pokusę podporządkowania sobie przyrody, ten „zapierający dech w piersiach antropocentryzm"[8], Białoszewski stara się w sobie pokonać – nie chce panować nad rzeczywistością, chce jej ulegać.

Wyprostowane ciało wykazuje u Przybosia dużą ruchliwość: „byłem tyle, ile biegłem!"[9]. Ale był to bieg hamowany, raczej wyrywanie się do biegu, krok niecierpliwy. Świat dla Przybosia, to miejsce, gdzie się chodzi: „aż tak idąc, aby tylko przekraczać widnokrąg"[10].

Leżącemu wszelkie dziarskie zachowania wydają się wątpliwe: „Boję się bytu za bardzo energicznego", mówi Białoszewski[11]. Chodzący patrzy na leżącego z wyższością. O wierszach z tomiku *Było i było* wyraża się Przyboś lekceważąco: „owoc nudy czy artystycznej abulii?"[12].

Kiedy chce zaś sprawdzić prawdomówność swoich wielkich poprzedników, to podpatruje ich chód poetycki: „Nie ma w *W Szwajcarii* Słowackiego doświadczenia turysty i piechura; wycieczka, w której przecież trzeba się wspinać, sapać i pocić po górach, przemieniła się pod piórem Słowackiego w jakieś łabędzie pływanie po jeziorze, w anielskie loty na szczyty". Temu poematowi przeciwstawia Przyboś *Na Alpach w Splügen* Mickiewicza, gdzie oddane zostało „wrażenie wysokości i trudu alpinisty"[13].

Imponujący w tym kontekście jest dorobek romantyków angielskich, a zwłaszcza zaprawa, jaka poprzedzała i towarzyszyła aktom twórczym:

> Wiemy, że Wordsworth tworzył nie przy biurku, ale na nogach, perypatetycznie, już to wędrując w górę i w dół ścieżkami, już to przemierzając do trzydziestu mil płaskiego terenu na dzień. Według szacunku De Quincey'a, Wordsworth w ciągu swego życia „musiał przebyć odległość od 175 tys. do 180 tys. mil angielskich – środek pobudzający, który za-

---

7/ Por. J. Sławiński *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco* (1966), w: *Przypadki poezji*, Kraków 2001 (*Prace wybrane*, t. 5), s. 251-262.

8/ Określenie to przytaczam, by zwrócić uwagę na pewną zapomnianą, równie uroczą, co pouczającą opowieść, pióra amerykańskiego historyka idei, C.J. Glackena (*Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of 18th Century*, Berkeley 1973; cyt. s. 494).

9/ J. Przyboś *Znowu na rodzinnych polach*, w: *Pisma zebrane*, t. 1. red. R. Skręt, Kraków 1984, s. 203.

10/ J. Przyboś *Ziemią gwiezdnie pojętą*, w: *Pisma...*, s. 221.

11/ M. Białoszewski *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 117.

12/ J. Przyboś *Z powodu* Było i było *Mirona Białoszewskiego*, „Poezja" 1966 nr 2, s. 98.

13/ J. Przyboś *W błękitu krainie*, w: *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 294.

stępował mu alkohol i inne bodźce fizjologiczne. Temu właśnie zawdzięcza on życie pełne niezakłóconego szczęścia, my zaś – najlepszą cząstkę jego twórczości".[14]

Z żalem trzeba tu wyznać, że polscy poeci romantyczni nie dorównywali angielskiemu piechurowi. Mieli wprawdzie na swoim koncie błyskotliwe wyczyny (np. Antoni Malczewski w 1818 r. zdobył Aigiuille du Midi – 3843 m – w masywie Mont-Blanc), ale zabrakło im wytrwałości. To zaniedbanie miał odrobić dopiero Przyboś.

Pierwsze zdecydowane kroki stawia on w *Sponad* (1930), swoim trzecim tomiku wierszy. Odtąd nie zaprzestanie chodzenia, aż po ostatnie utwory. Być może ludził się, że uda mu się – jak niemal udało się to „bosonogiemu gęsiarkowi" w jednym z jego liryków[15] – „wybiegać potoczek" (czy cokolwiek innego w swoim otoczeniu), na pewno jednak potrafił wychodzić wiersz. A gdybyśmy dla Przybosiowego piechura szukali formy idealnej, znaleźlibyśmy ją chyba w następującym opisie:

> Na placu paryskim wznosi się najpiękniejszy pomnik naszego poety. Na wysokiej kolumnie Mickiewicz, wyobrażony jako pielgrzym, kroczy gwałtowny i natchniony i w porywie jasnowidzącej nadziei wzniesioną ręką daje znak, wiedzie za sobą ku widniejącemu jego oczom celowi.[16]

3

Tak więc poeta, to ktoś, kto idzie i zarazem wykonuje gest wskazujący. Motyw gestu nie występuje wprawdzie w wierszach Przybosia nazbyt często, jest jednak zawsze bardzo wymowny. Co więcej, gest został niejako wpisany w strukturę gramatyczną tej poezji, dzięki dominującej roli, jaką pełnią w niej elementy deiktyczne, które są przecież „gestami wskazującymi dźwiękiem" i „należą do najstarszego pokładu językowego"[17]. Stosunkiem słów do gestów zajmował się też Przyboś w szkicach i innych wypowiedziach prozą. Wygłaszając oficjalną pochwałę powieściopisarza Tadeusza Brezy z okazji przyznania mu nagrody tygodnika „Odrodzenie", tak oto mówił: „Czytając prozę Brezy, mam niekiedy wrażenie, jakby jego mowa wróciła do źródeł słowa, do gestycznej genezy mowy ludzkiej: do ruchu rąk, mimiki twarzy, do wyrażania całym sobą tego, co się teraz tylko językiem wyraża"[18].

14/ R. Shattuck *This Must Be the Place: From Wordsworth to Proust*, w zb.: *Romanticism*. Ed. by D. Thornburn, G. Hartman, Ithaca 1973, s. 180.

15/ J. Przyboś *Lipiec*, w: *Pisma zebrane*, t. 1, s. 114.

16/ J. Przyboś *Mickiewicz*, w: *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 269-270.

17/ J. Kurylowicz *Podstawowe kategorie morfologiczne*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego" 1971 z. 28, s. 11. Por. Z. Łapiński, *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosia*, w zb.: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wroclaw 1978, s. 297-307.

18/ J. Przyboś, „Odrodzenie" 1946 nr 3, s. 2.

Przyboś wskazuje na te cechy prozy Tadeusza Brezy, które dzisiaj można analizować, korzystając z bogatego, choć nieco chaotycznego dorobku badań nad komunikacją parawerbalną i niewerbalną. Ciekawe jednak, że poeta nie dostrzega tutaj rzeczy najbardziej uderzającej, podkreśla zaś sprawy drugorzędne. U Brezy trudno wyśledzić powrót do tego, co pierwotne – w psychice, w zachowaniu czy w języku. Jego wrażliwość odbiera przede wszystkim sygnały, jakie wymieniają między sobą ludzie w środowisku o dobrze ugruntowanej tradycji i dobrze wypracowanych formach obyczajowych, gdzie każdy odcień gestu, mimiki lub intonacji zawiera uchwytną informację właśnie dzięki swej umowności. Breza porusza się na terenie społecznym, interesują go konwencje i chce przedstawić wyrafinowane procesy komunikacyjne. Przyboś najlepiej się czuje wśród przyrody i szuka spontaniczności. U podłoża jego poetyki znajduje się pamięć o „gestycznej genezie mowy ludzkiej", a więc o uniwersalnych, biologicznych „źródłach słowa".

Ten sam motyw podejmie Przyboś interpretując wiersz Mickiewicza *Farys*:

> Podobno pierwotny człowiek wyrażał się gestami i ruchami całego ciała. Potem ekspresja ograniczyła się oszczędnie do ruchów języka – i wtedy właśnie zaczęła się mowa ludzka, wtedy słowo nabrało – w porównaniu z dawnymi nieartykułowanymi okrzykami towarzyszącymi gestom i ruchom ciała – znaczenia i siły. Prymitywny człowiek pokrzykiwał i wymachiwał wiele, zużywał ogromną ilość energii fizycznej, aby wywołać najprostszy obraz. Pierwotny język był skierowany cały na zewnątrz, przeznaczony dla oczu. Mowa człowieka kulturalnego stała się oszczędna, słowo – drobny ruch języka – nabiera wagi, nie wskazuje rzeczy na zewnątrz, lecz wywołuje rzeczy w wyobraźni, jest zwrócone do wnętrza człowieka. Kulturalny, mocny człowiek nadaje słowom moc pobudzania ruchów wewnętrznych uczuć, wyobrażeń i idei.[19]

W poezji Przybosia „kulturalny człowiek" nie wyparł jednak bez reszty „pierwotnego człowieka". Obaj podzielili się tylko rolami. Człowiek pierwotny stał się bohaterem wiersza, obecnym w nim cieleśnie, człowiek kulturalny – jego stwórcą, ukrytym sprawcą całego utworu. „Nieartykułowane okrzyki" zmieniają się w dźwiękonaśladowcze dysonanse. „Aby wywołać najprostszy obraz", bohater w dalszym ciągu zużywa „ogromną ilość energii", ale już nie fizycznej, lecz psychicznej. Język jest nadal „skierowany cały na zewnątrz, przeznaczony dla oczu", choć tylko „w wyobraźni".

W sumie, ruchliwość zewnętrzna ustępuje ruchliwości wewnętrznej, czyli działania fizyczne – działaniom psychicznym. Jednak ten przemieniony człowiek nie zrywa ze swoim przodkiem, nie wyrzeka się całkowicie swoich archaicznych pokładów osobowości. Jego duchowość pamięta o swojej fizjologiczności, psychika o ciele, ruch myśli o ruchu mięśni.

19/ J. Przyboś *Słaby i mocny wiersz*, w: *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950, s. 179-180.

4

Mięśnie wprawiamy zwykle w ruch, gdy chcemy coś zrobić. Ale ich pobudzenie, zespolone z na poły świadomym schematem przyszłych czynności muskularnych, może także powstać pod wpływem bacznie obserwowanych zdarzeń zewnętrznych, z którymi skłonni jesteśmy się identyfikować. Psychologia stosuje tu termin „empatia", czyli wczucie się. Empatia to współodczuwanie stanów, jakie przeżywają inni, a nawet przez dalszą analogię – stanów i procesów przyrody.

Zdobywczą epokę empatii stanowił wiek romantyzmu. Nastawienie to odżyło w okresie Młodej Polski, później zaś w nurcie ekspresjonistycznym. Osobistym wkładem Przybosia do tej tradycji było znaczenie, jakie przypisał motywom muskularnym. W jego wierszach występuje zatem identyfikacja ze środowiskiem, przekonanie o izomorfizmie podmiotu i przedmiotu oraz poczucie wymienności doznań motorycznych, wrażenie, że moje czynności wewnętrzne mogą znaleźć odpowiedniki na zewnątrz mnie i że ktoś inny może za mnie czegoś doświadczyć. Nic wówczas łatwiejszego, jak powiedzieć: „kwiat / za ciebie wytknął złoty języczek uwagi"[20], albo:

> [...] obarczony węglarz, za mnie zrzucając wór,
> pochylił się,
> wyprostował,
> odsapnął.[21]

Ostatni cytat pochodzi z wiersza o powstawaniu wiersza. Wysiłek węglarza jest jakby muskularnym odpowiednikiem wysiłku poetyckiego i zdarzeniem wyzwalającym od owego wysiłku. Tak więc obrazy empatyczne nie tylko należą do wielekroć powracających doznań bohatera liryków, ale zachowują ponadto według autora bezpośrednią łączność z samym aktem twórczym.

5

Wysiłek Przybosia kierował się głównie ku uchwyceniu treści znajdujących się na samej krawędzi świadomości, treści, które w świecie przedstawionym poezji wynikały w tej samej mierze z wewnętrznej biografii bohatera lirycznego, co z bieżącej sytuacji, w jakiej on się znalazł. Czytelnik mógł być tylko niemym widzem zdarzeń psychosomatycznych. Jednak poeta wykazywał dużą wrażliwość na dalsze losy swych utworów, na ich życie literackie. Uważał, że wiersz w pełni się realizuje dopiero podczas recytacji, ubolewał, że dzisiejsza praktyka spycha na margines poezję mówioną. Zasiadał więc w jury różnych masowych konkursów recytatorskich, jeździł na wieczory autorskie, nagrywał w radio mówione przez siebie wiersze.

Jak pisze jeden z krytyków, biorący udział w tych nagraniach, głosowi Przybosia „[b]rakło przyrodzonej tężyzny, muskularności". „Buntował się przeciwko fizjolo-

---

20/ J. Przyboś *Z zakrętu, z drogi nagłej*, w: *Pisma zebrane*, t. 1, s. 115.

21/ J. Przyboś *Ciężar poematu* w: *Pisma...*, s. 253.

gicznym ułomnościom i ograniczeniom. Mówiąc wiersz, wypowiadał głosowi walkę". Ponosząc czasem groteskowe porażki, potrafił jednak narzucić słuchaczowi własną prawdę o poezji. „Słuchacz odkrywał, że właściwym gniazdem wiersza jest zawsze ciało ludzkie"[22].

Doznania cielesne związane z ruchem i wysiłkiem sprawczym organizmu znajdują więc swój wyraz u Przybosia także – a może: przede wszystkim – w dźwiękowym układzie wiersza. Wiersz rodzi się nie tylko w oku i sercu, ale i w gardle. Wydrukowany utwór to jakby zakrzepły wytwór czynności aparatury artykulacyjnej, a więc płuc, strun głosowych, języka.

W jednym z wierszy pada określenie: „wiersz-niemowlę"[23]. Powstający utwór jest dla pisarza jak cielesne przedłużenie jego własnej substancji. „Organiczność" utworu, metafora odległa i już wytarta, nabiera tutaj konkretności i brzmi niemal dosłownie. Poeta w swoich szkicach wracał raz po raz do tego, co nazywał „zależnią słuchowo-ruchową". Określał ją tak oto: „jest to napięcie kierunkowe daru mowy ku dwu zmysłom ekspresji: ku zmysłowi słuchu i mięśniowo-ruchowemu wtedy, gdy poeta pragnie uchwycić nie wypowiedziane zjawisko"[24].

6

Spojrzenie od strony „motorycznej" na *œuvre* Juliana Przybosia pozwala dojrzeć związek, jaki zachodzi między składnikami na pozór odrębnymi. Motyw piechura to personalizacja myśli, że człowiek – i jego najbardziej według pisarza udane wcielenie: twórca – to istota z natury swej motoryczna. Motyw gestu wskazuje na motoryczne pierwociny języka. Z kolei swoiście pojęta zasada empatii pozwala na motoryczną symbiozę podmiotu z otoczeniem. Wreszcie uporczywa troska poety o najtrafniejszą realizację własnych wierszy, wykonywanie ich na głos (mimo niezbyt zachęcających wyników), świadczy o przekonaniu, że pewne kwantum energii słownej musi być przekazane przez autora odbiorcy w sposób fizyczny.

Ale powyższa próba uchwycenia i skomentowania funkcji, jakie pełnią u Przybosia doznania motoryczne, nie oddaje jeszcze tego, jak głęboko sięga intuicja pisarza w docieraniu do podstawowych cech języka. Warto może przypomnieć, że przez pierwsze trzy dekady naszego stulecia lingwiści wiele pisali o doznaniach artykulacyjnych, jako nadrzędnych – w procesie odbioru mowy – wobec danych akustycznych. A estetycy pilnie prace te studiowali, póki owej problematyki nie zepchnął w cień strukturalizm. Przecież Jan Mukarovský, zanim zajął się „gestem semantycznym", wygłosił w 1927 r. odczyt *O motorickém dení v poezii*[25]; zaś Michaił Bachtin z właściwą sobie przenikliwością pisał:

22/ A. Gronczewski *Podwieczorek z torturami*, „Miesięcznik Literacki" 1988 nr 23, s. 69-71.

23/ J. Przyboś Jaskółka, w: *Pisma zebrane*, t. 1, s. 224.

24/ J. Przyboś *Nowość potrząsa kwiatem*, w: *Czytając Mickiewicza*, s. 27.

25/ Por. J. Mukarovsky *O motorickém dění v poezii*, Prague 1985.

Czysto akustyczna strona słowa odgrywa w poezji stosunkowo niewielką rolę; ruch, który dźwięk akustyczny wytwarza, najsilniejszy w narządach artykulacyjnych, ale obejmujący cały organizm, ruch rzeczywiście realizowany w lekturze albo współprzeżywany przez słuchacza czy też przeżywany tylko jako możliwy, jest nieporównanie bardziej istotny niż to, co się słyszy i co pełni służebną rolę wywoływania odpowiednich ruchów wytwórczych lub, jeszcze bardziej podrzędną, rolę szyfru sensu czy wreszcie rolę podstawy do intonacji, która wymaga dźwiękowej rozciągłości słowa, ale jest obojętna na jakość dźwięków, a także dla rytmu, który ma, rzecz jasna, charakter motoryczny.[26]

Po upływie kilku dziesięcioleci ten zagubiony wątek odrodził się w laboratoriach psycholingwistów. Powstało kilka konkurencyjnych „motorycznych teorii percepcji mowy". Chciałbym tutaj przytoczyć zwięzły zarys jednej takiej teorii, wypracowywanej przez wiele lat przez Alvina Libermana i jego współpracowników. W sformułowaniu z 1985 r. przedstawia się ona następująco:

Pierwsza teza teorii motorycznej [...] powiada, że przedmiotem percepcji mowy są zamierzone gesty fonetyczne mówiącego, reprezentowane w mózgu jako inwariantne motoryczne nakazy, które poprzez pewne znaczące konfiguracje lingwistyczne domagają się uruchomienia narządów artykulacyjnych. Te nakazy gestyczne to fizyczna realność będąca podłożem tradycyjnych pojęć – na przykład „cofnięcia języka", „zaokrąglenia warg" i „rozwarcia szczęk" – stanowiących podstawę kategorii fonetycznych. Są one elementarnymi zdarzeniami w procesie wytwarzania i odbioru mowy. Segmenty fonetyczne to po prostu grupy pojedynczych lub liczniejszych zdarzeń elementarnych. I tak [b] składa się z wargowego gestu zwartego, a [m] z tego samego gestu połączonego z obniżeniem podniebienia. Od strony fonologicznej, same gesty trzeba oczywiście traktować jako grupy cech, takich jak „wargowa", „zwarta", „nosowa", ale cechy te są tylko atrybutami zdarzeń gestycznych, nie zaś owymi zdarzeniami. Percepować zatem jakąś wypowiedź, to percypować określony układ zamierzonych gestów.

Równie dla nas ważny jest punkt następny:

Teza druga jest korelatem pierwszej: jeśli odbiór mowy i wytwarzanie mowy mają ten sam zespół cech inwariantnych, to muszą być ze sobą ściśle powiązane. Więź ta, jak dowodzimy, nie jest wyuczonym skojarzeniem, wynikiem faktu, że to, co ludzie słyszą, gdy słuchają czyjegoś mówienia, jest tym, co sami robią podczas rozmowy. Więź ta jest wrodzona, w całej swej szczegółowości, i wymaga tylko naturalnego rozwoju, by mogła się uaktywnić. Zgodnie z wymienionym twierdzeniem, percepcja gestów przebiega wyspecjalizowanym kanałem, w istotny sposób różnym od kanału słuchowego, także odpowiedzialnego za wytwarzanie struktur fonetycznych. Kanał ten jest częścią szerszej domeny obejmującej komunikację językową. Adaptacyjna funkcja jego percepcyjnego aspektu, aspektu, którym teoria motoryczna bezpośrednio się interesuje, polega na automatycznym przejściu od sygnału akustycznego do gestu, bez potrzeby dokonywania przekładu z jednego na drugi – tak aby odbiorcy mogli spostrzegać struktury fonetyczne bez pośred-

26/ M. Bachtin *Problemy literatury i sztuki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 75-76.

nictwa tych zjawisk słuchowych, których można by oczekiwać na gruncie czysto psychoakustycznym.[27]

Nie będę streszczał argumentów na rzecz przytoczonej teorii, chciałbym tylko zauważyć, jak bardzo jest ona zbieżna z intuicyjnymi dążeniami Przybosia. Na przykład empatia, czynna, jak można było dotąd sądzić, jedynie w świecie przedstawionym, teraz staje się zasadą łączącą niemal organicznie nadawcę i odbiorcę wiersza. Natomiast usiłowanie, by za wszelką cenę czytać poezję na głos, rysuje się z nowej perspektywy jako wynik charakterystycznego (choć błędnego) przekonania, że dla motorycznej recepcji wiersza konieczne są doznania akustyczne. Wolno przypuszczać, iż w oparciu o podobne hipotezy łatwiej będzie w przyszłości zrozumieć i opisać, to wszystko, co zawarł Przyboś w swojej programowej metaforze:

transmitując ruchy i trud mego ciała
na struny głosowe i na napęd
napomykającego o nich znacząco języka[28]

27/ A.M. Liberman, I.G. Mattingly *The Motor Theory of Speech Perception Revisited*, „Cognition" 1985 No. 21, s. 2-3.

28/ J. Przyboś *Więcej o manifest*, w: *Pismsa zebrane*, t. 2, red. R. Skręt, Kraków 1994, s. 171.

Anna BURZYŃSKA

Ciało w bibliotece

Nigdy nie dość mówić o władzy z a w i e s z a n i a,
jaką ma przyjemność...
R. Barthes, *Przyjemność tekstu*

Dzięki opowieści Thomasa de Quincey zachował się jeden z najbardziej być może przejmujących obrazów w historii kultury europejskiej – obraz umierającego Kanta[1]. Niewielka książeczka angielskiego eseisty pokazywała w bardzo sugestywny sposób, jak w ostatnich dniach życia filozofa, w świat nieskażenie czystego umysłu, precyzyjnych uogólnień, apriorycznych form poznania, wkracza ciało ze swoimi twardymi prawami. Kant, który przez całe swoje życie skutecznie kontrolował cielesność – jego zdrowie było okazem zdrowia, organizm zdyscyplinowany jak pruski regiment (podobno nawet – jak pisze de Quincey – „nigdy się pocił"[2]) – którego „życie uczuciowe było skrępowane, jak serce i płuca ugniecione klatką piersiową"[3], który nawet w rozkoszy estetycznej poszukiwał jedynie fundamentalnych i ogólnych struktur, w swoich ostatnich dniach zmuszony jest stopniowo oddawać kolejne przyczółki. Przestaje ufać pamięci (zdarza mu się przeoczyć porę codziennej kawy), czas i przestrzeń tracą swój status czystych form naoczności. Czas przestaje mieć płynny, taneczny wręcz rytm (bez zastojów, których Kant

1/ T. de Quincey *Ostatnie dni Immanuela Kanta*, przeł., wstępem i posłowiem opatrzył A. Przybysławski, Kraków 1996.

2/ Tamże, s. 22.

3/ B. Miciński *Potret Kanta*, w: tenże *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, wybór i opr. A. Micińska, przedmowa J. Błoński, Kraków 1970.

nie znosił), przeczucie skończoności czasu zaczyna przywodzić filozofowi na myśl kruchość równą tej, z jaką pęka gliniany dzbanek. Przestrzeń zaczyna być mierzona uciążliwością powszedniego przemierzania (Kant zmuszony jest w końcu zaniechać codziennych spacerów). Dziesięć lat wcześniej Kant wywodził górnolotnie, że śmierć, ów „punkt w czasie, w którym ustaje wszelka przemiana"[4] jest skamienieniem ostatniej myśli, która odtąd już będzie trwała wiecznie. Tuż przed śmiercią, pogrążony w bólu fizycznym, sławił jedynie krótkość lutego, który, właśnie dlatego, że jest najkrótszym miesiącem w roku, ofiarowuje człowiekowi najmniejsze brzemię do udźwignięcia[5]. Przypadek umierającego filozofa to, by tak rzec, bezpardonowa, a nawet bezczelna interwencja ciała w utopię niewcielonego umysłu – w jedną z najbardziej wpływowych utopii myśli Zachodniej. Zarówno tej *stricte* filozoficznej, jak i tej o literaturze.

Zaczynam od Kanta nieprzypadkowo, choć oczywiście można by zacząć od Platońskich „dwóch światów". Dobrze wiemy, który z nich był prawdziwy, a który pozorny. Czy też – od zadekretowanego przez Kartezjusza rozwodu *res cogitans* i *res extensa*, od jego (rzecz jasna bezcielesnej) „samotnej wyspy pewności", o którą ironicznie zapyta Nietzsche: „Co pewniejszem od własnego zdaje się dziś ciała?"[6]. Od Hegla – u którego nawet śmierć została podporządkowana świadomości i dla którego jedynie słuch był zmysłem teoretycznym (w pełni), wzrok zmysłem niedoskonałym, zaś dotyk nie był nim w ogóle[7]. Od Husserla, który w *Badaniach Logicznych* jednym i tym samym ruchem „wyłączył cielesną stronę języka"[8] i ostatecznie podważył możliwość spotkania się ducha z ciałem. Przykład Kanta jest jednak być może najlepszy i to wcale nie ze względu na swą dramatyczność, wykorzystywaną na wiele sposobów przez literaturę. Także dlatego, że w opisie ostatnich dni Kanta mamy okazję nie tylko wyraźniej zobaczyć ów stary jak świat rozziew ducha i ciała, lecz również, by tak rzec, doświadczyć ich konfliktowości. A nawet może dostrzec to, co stanie się tak niebywale kuszącą pożywką ponowoczesnej myśli: ciało bowiem – mówiąc po Derridowsku – zdekonstruuje czysty rozum, obiektywną naukę i uniwersalną teorię. Cielesność więc okaże się czymś w rodzaju wirusa, zdolnego rozspoić precyzyjne, opozycjonalne, wewnętrznie zhierarchizowane konstrukcje, tworzące pozornie niepodważalne fundamenty nowoczesnej filozofii i nowoczesnej wiedzy o literaturze. Nieprzypadkowo też ową ponowoczesną filozofię i wiedzę o literaturze określać się będzie często jako rozprawienie się z naleciałościami kanty-

4/ Podaję za: A. Przybysławski *Demon intelektu*, wstęp do *Ostatnich dni Immanuela Kanta*, s. 5.

5/ Zob. *Ostatnie dni...*, s. 47-48.

6/ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1990, s. 16. Na temat ciała u Nietzschego zob. też M.P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 351-360.

7/ Zob. uwagi Derridy na temat kwestii cielesności w semiologii Hegla, w: *Szyb i piramida. Wstęp do semiologii Hegla*, w: *Pismo filozofii*, zwł. s. 77 i 90.

8/ Określenia J. Derridy *Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka*, przeł. B. Banasiak, w: *Pismo filozofii*, wybrał i posłowiem opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992, s. 116.

zmu, a więc przekonania, że umysłowi ludzkiemu prezentuje się coś wiecznie obecnego, odwiecznie pewnego i że może on podporządkować sobie świat, czyniąc z niego, jak powie z kolei Heidegger, „światoobraz"[9]. Słabnący cieleśnie Kant – napisze de Quincey – słabnie w teoretyzowaniu[10]. Nie trzeba zapewne przypominać, że słabość właśnie, to jeden z najczęściej używanych atrybutów ciągle jeszcze aktualnych przemian w teorii. Teorii przybierającej postać „myśli słabej", świadomie jednak i bez nostalgii przystającej na taką właśnie kondycję, a jednocześnie kompromitującej Teorię we własnym widzeniu siebie „mocną". Tę, o której nieprzypadkowo napisał, nieprzypadkowo znów przeze mnie przywoływany Nietzsche, że jest „bladą, zimną, szarą siecią pojęć, zarzucaną na pstre rojowisko zmysłów"[11].

Po tym nieco sentymentalnym, a nawet rzewnym wstępie przyda się mała dawka merytorycznego wtrętu, która pozwoli mi nakreślić przestrzeń owego konfliktu ciała i teorii, a ściślej – ciała i teorii nowoczesnej. Sądzę, że jedną z najważniejszych zdobyczy filozofii i wiedzy o literaturze ostatnich ponad trzydziestu lat jest wydobycie na powierzchnię spraw pozornie znanych, lecz niedostatecznie przepracowanych – jak chętnie nazwaliby to ponowocześni myśliciele. Spraw tych jest wiele, lecz pozostańmy tylko przy tym, co nas być może najbardziej dotyczy. Chodzi mianowicie o uzależnienie myśli teoretycznoliterackiej od matryc pojęciowych zrodzonych na gruncie filozofii nowoczesnej. Oczywiście zjawiska, o których będę mówić należą już dzisiaj do przeszłości. Nikt rozsądny zapewne nie powie obecnie, że na przykład uprawia naukę o literaturze w „mocnym" rozumieniu terminu, niewielu też zdoła wytrwać przy niewzruszonej wierze w autonomię którejkolwiek z dziedzin kultury – w jej odrębność od sfery polityki czy etyki, narodowości czy rasy, a także ciała, płci czy seksu. Bez wątpienia jednak, na ów obecny klimat wiedzy o literaturze, który często, z braku lepszego terminu, określa się post-ponowoczesnym (termin – jak słychać – nie jest dobry, bo brzmi w nim przede wszystkim postponowanie), na klimat ten wpłynęły zjawiska, których początki dostrzegać należy gdzieś w polowie lat 60. Ufundowana przez myśl nowoczesną, tradycyjna teoria literatury, ta która niemal niepodzielnie panowała co najmniej od pozytywizmu do późnych lat 60., kulminująca w ortodoksyjnym strukturalizmie francuskim (nieprzypadkowo wszak mianowanym przez Ricoeura „kantyzmem bez podmiotu transcendentalnego"), szukająca źródeł uprawomocnienia własnych rezultatów w wielkich systemach filozoficznych – odziedziczyła po filozofii nowoczesnej nie tylko określony typ mentalności (nazywanej najczęściej dziedzictwem Oświecenia), nie tylko optymizm poznawczy, oraz pretensje do totalizacji i legitymizacji literackich doświadczeń. Przejęła również – dobitnie będzie to podkreślał zwłaszcza Derrida – wszelkie możliwe dualizmy pojęciowe, na mocy których,

9/ Zob. np. na ten temat: R. Rorty *Filozofia jako rodzaj pisarstwa. Esej o Derridzie*, przełożył W.A. Popowski, przekład przejrzał A. Szahaj, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, pod redakcją S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996.

10/ Tamże, s. 26.

11/ Nietzsche *Poza dobrem i...*, s. 22-23.

w kolejnych fazach rozwoju wiedzy o literaturze, rozgraniczano starannie i konsekwentnie nie tylko treść i formę, wnętrze i zewnętrze dzieła literackiego, nie tylko jego powierzchnię i głębię, nie tylko dosłowność i metaforyczność, gramatyczność i retoryczność, nie tylko znak i znaczenie (znaczące i znaczone) – lecz przede wszystkim podmiot od przedmiotu. Jeśli więc za jedną z zasług filozofii ponowoczesnej uznać można „zwinięcie" (w Heideggerowskim rozumieniu określenia) nowoczesnej tradycji filozoficznej, to jedną z niewątpliwych zasług ponowoczesnej wiedzy o literaturze stanie się uprzytomnienie nowoczesnej teorii jej binarnych skostnień, które w międzyczasie zastygły już w pomniki.

Hasło budzenia teorii literatury z dogmatycznej drzemki, dziś już zapewne nie wywołujące niczyjej gorączki, dawało się, rzecz jasna, rozpisać na wiele pomniejszych haseł. Zaś to, które (ze zrozumiałych względów) było najgorętsze natychmiast ogłosiło triumfalny powrót do ciała. W tle jednego z największych zarzutów, jakie teoria ponowoczesna uczynić mogła teorii tradycyjnej, rychło pojawiła się demoniczna wizja totalnego paraliżu: uwięzienia literatury w „tautologicznej siatce nazw"[12], odebrania jej wszelkiej, a zwłaszcza zmysłowej przyjemności, zaś z podmiotów (piszącego, czytającego, interpretującego) uczynienia duchów – bezcielesnych, skategoryzowanych podmiotowości: dysponentów reguł, dysponentów sensu, teoretycznych hipostaz intencji, odbiorców implikowanych, albo wirtualnych, obdarzanych (na odczepne) szumnym mianem superczytelników. Pośród par przeciwieństw, których zasadność uporczywie dyskredytować będzie myśl ponowoczesna, opozycja rozumu i ciała stała się jedną z najczęściej atakowanych. Usunięcie cielesności na margines było wszak najbardziej bodaj żywotnym interesem nowoczesnej teorii. Ciało, zmysły – nie trzeba o tym przekonywać – przynieść jej mogły cały szereg zagrożeń, wśród których upiory subiektywizmu czy relatywizmu nie były wcale najbardziej złowieszcze. Najniebezpieczniejsza okazywała się czasowość, konkretność, jednostkowość i przygodność, których nijak nie dało się zunifikować, choć wspomniana już procesja sztucznych podmiotowości zaludniających modele odbioru skutecznie obnażała takie właśnie ukryte pragnienia teorii. Owładnięta neoficką szumnością ponowoczesność zastąpi ów taniec szkieletów prawdziwą orgią ciał. A jeden z jej polemistów i prześmiewców napisze, że

> postmodernistyczny podmiot tym różni się od swego kartezjańskiego poprzednika, iż ciało jest integralnym elementem jego tożsamości. W istocie wszędzie czy chodzi o Bachtina, czy też *body shop*, o Lyotarda czy odzież sportową – cielesność stanie się jednym z najczęściej powracających tematów myśli postmodernistycznej.[13]

Oczywiście nie sposób w tym krótkim wykładzie omówić wszystkich ponowoczesnych wcieleń ciała. Nie da się też ująć problemu schematycznie – powiedzmy jako prostego przejścia od semiotyki do somatyki (choć o takim przejściu się

12/ Określenie L. Bersaniego *Czy istnieje nauka o literaturze?* przeł. L. Pszczolowska, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 3, s. 338.

13/ T. Eagleton *Iluzje postmodernizmu*, przel. P. Rymarczyk, Warszawa 1998.

mówi), od struktury do postury czy od prawdy do rozkoszy. Warto natomiast zwrócić uwagę, że zwłaszcza na gruncie wczesnego, w pełnym tego słowa znaczeniu „krytycznego" nurtu myśli ponowoczesnej[14], ciało – fenomen niesubordynowany i „uparcie lokalny"[15] – stało się przede wszystkim (choć brzmi to okropnie) narzędziem kwestionowania wielu tradycyjnych doktryn teoretycznoliterackich.

> Przychodzi taki dzień – oświadczał bez ogródek Roland Barthes – w którym czujemy potrzebę poluzowania teorii, przemieszczenia dyskursu, idiolektu, który się powtarza i nabiera zwartości, aby doznał wstrząsu przez jego kwestionowanie. Przyjemność jest tym kwestionowaniem.[16]

Interwencja ciała (jak mówiono) prowadzić miała do umieszczenia teorii literatury na scenie, nad którą nie mogła w pełni zapanować, a przez to – zmusić ją do poszerzenia granic. W 1967 roku, w chwili, gdy poststrukturalizm, główny nurt ponowoczesnej wiedzy o literaturze znajdował się w fazie kiełkowania, Barthes właśnie opublikował niewielki tekścik *Od nauki do literatury*. Nawoływał w nim do poważnego wzięcia pod uwagę przyjemności lektury, o której – jak wywodził – nauka dotychczas wstydliwie milczała. Nie muszę dodawać, że Barthes nie miał tu na myśli przyjemności ogólnej, jakiej doznawać mógł chyba tylko Kant na widok ornamentu. Miał na myśli przyjemność zmysłową, a nawet po prostu erotyczną, przenikającą w lekturze nasze ciało do głębi. „Erosa języka" – jak powiedział po prostu i choć nie dziwił się, że bożek ów skutecznie eliminowany był z pola widzenia nauki o literaturze, to jednak nie mógł się z tym faktem zgodzić[17]. Barthes nie zamierzał jednak wcale odnotowywać tak banalnej prawdy, jak ta, że czytelnik może odczuwać przyjemność lektury, lecz stawiał poważne w gruncie rzeczy pytanie: czy można uprawiać teorię literatury, w której cielesność, zmysłowość, przyjemność nie będą tylko intruzami? Czy nie przerodzi się ona wówczas w swoje całkowite zaprzeczenie? Jedno z najważniejszych pytań ponowoczesnej teorii zapisać więc można było po kantowsku: w jaki sposób naoczność zmienić na powrót w dotyk, jak przyodziać czysty rozum w ciało? Barthes, swego rodzaju „poluzowania teorii", dokona nieco później w znanej książce, pod wymownym tytułem *Przyjemność tekstu*. I choć wielu komentatorów, krytykując perwersyjność tej książki, zarzucać będzie autorowi epatowanie jego własną, nieprostą wszak seksualnością, to wypełni ona jednak zamierzoną przez autora misję, którą określi po prostu Barthes (wiadomo za kim): „kwarantanną każdej najwyższej wartości [...] którą – właśnie – można urządzić w rozkoszy"[18]. Nienazywalność i niewyrażalność rozko-

---

14/ Mniej więcej od 1966 do 1985 roku.

15/ Określenie Eagletona *Iluzje...*, s. 100.

16/ R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 93.

17/ R. Barthes *Od nauki do literatury*, przeł. J. Lalewicz, w: *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970, s. 322-323.

18/ R. Barthes *Przyjemność...*, s. 58.

szy, która – o paradoksie – stanie się tutaj głównym obiektem wyrażeń, wymierzona zostanie zwłaszcza przeciw egzegezie[19], zmysłowość czytania stanie naprzeciw dyktatury sensu, frywolność zadrwi z inteligibilności. Ciało odziane przez Barthes'a jedynie w przezroczysty woal skandalu, spełni w tym przypadku iście rewolucyjną rolę – zafunduje teorii interpretacji rodzaj terapii wstrząsowej, wprowadzając w czyn wcześniejszy, równie prowokacyjny (choć nie zrealizowany) projekt Susan Sontag – zamiany hermeneutyki na erotykę[20].

Barthes nie był, rzecz jasna, jedynym burzycielem złudzeń intelektualnej czystości. Czynili to wówczas niemal wszyscy francuscy myśliciele, nieprzypadkowo nawiązując do Nietzschego i Freuda, a nawet do Arystotelesa, dla którego wszak słowo *organon* oznaczało zarówno narząd spełniający w organizmie żywym rozmaite funkcje jak i narzędzie poprawnego rozumowania i u którego pisma logiczne nie różniły się tak bardzo od przyrodniczych, zaś umysł i ciało łączyła gotowość do działania i ruch – jakości tak bardzo bliskie ponowoczesności. Ponowocześni urągali Sartre'owi, że manifestacyjnie obnosząc się ze swoją antykartezjańskością, jest bardziej kartezjański od Kartezjusza. Docenili natomiast inną nowoczesną wersję cielesności, równie uzasadnioną z fenomenologicznego punktu widzenia. Merleau-Ponty, bo o niego tutaj chodzi, przypominał im o „cielesności jaźni, o usytuowanej, wcielonej naturze bycia"[21]. Ponowocześni oddawali więc sprawiedliwość *Widzialnemu i niewidzialnemu*, choć z drugiej strony – jak to oni – narzekali na wczorajszą świeżość tego dzieła. Gdy już o tym mowa, nie sposób nie wspomnieć o Battaille'u i jego brutalnym erotyzmie gwałcącym czyste „ja", nie da się też nie powiedzieć o Lacanie, umieszczającym świadomość w cielesności. Nie sposób przemilczeć Deleuze'a i jego, zrodzoną ze związku z Guattarim, wizję „pragnącej maszyny". Nie sposób zapomnieć o wnikliwym genealogu somatyki Michelu Foucault i o Lyotardowskiej pochwale oporu cielesności wobec redukcji. Nie można pominąć Derridowskich prób wydostania się z zamkniętego kręgu języka, czy podejmowanego przezeń odważnie tematu masturbacji u Rousseau, dociekań, które chociaż przez krytyków uznane zostały za wysoce podejrzane, były wszak – całkiem bez sensacji – głęboko filozoficzną zadumą nad naturą aktu, w którym właśnie nie da się oddzielić podmiotu od przedmiotu[22].

Warto jednakże zauważyć, że ciało w dyskursie ponowoczesnym stało się najpierw szczególnego rodzaju metaforą (tak interpretacji, jak i literatury), metaforą której nietzscheańsko-freudowskie korzenie były znów dobrze widoczne. Ciało u Nietzschego okazywało się – jak wiadomo – nie tylko znakiem destrukcji autory-

19/ Tamże, s. 49.

20/ S. Sontag *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na świecie" 1979 nr 9, s. 305.

21/ Zob. M. Merleau-Ponty *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, wstępem opatrzył, całość przekładu przejrzał i poprawił J. Migasiński, Warszawa 1996. Korzystam też ze zgrabnego sformułowania T. Eagletona *Iluzje*..., s. 106.

22/ J. Derrida *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999. Zob. zwł. od s. 223.

tatywności rozumu. On sam, by tak rzec, używał ciała do opisania właściwości i przebiegu procesu interpretacji. Na pytanie „kto interpretuje"? odpowiadał: „aktywne, cielesne popędy w mnogiej konfiguracji"[23]. Mnogość, dynamizm i konfliktowość, właściwa rytmom ciała, stanie się jedną z najważniejszych jakości przypisywanych interpretacji widzianej na sposób ponowoczesny. Cielesność Freudowska przywoła z kolei nieodkrytą, przyczajoną w mroku tajemnicę, grzybnię znaczenia, której nigdy-niezgłębienie gwarantować będzie żywotność procesów lektury. Z kolei idea cielesności literatury pojawiła się najpierw w formie metafory ciała nakładanej na tekst: materialności pisma jako „ciała znaku", którego nie sposób obedrzeć ze skóry by odsłonić sens (u Derridy), czy też metafory tekstu jako „anagramu ciała erotycznego" (u Barthes'a). Wszystkie te metaforyki funkcjonowały również w kontekście polemicznym: w dyskusji z założeniami tradycji onto-hermeneutycznej. Materialność pisma pojawiła się po to, by chronić „nieprzechodniość języka" literatury[24], a zarazem przywrócić jej idiomatyczność. Stała się mocnym sygnałem jednostkowości i zdarzeniowości. Była więc – jak powie nieco później Lyotard – swego rodzaju narzędziem oporu wobec wszelkiej totalitaryzacji – także i tej intelektualnej[25].

Późny Barthes i późniejszy Derrida przestaną już jednak wstydliwie skrywać swoje namiętności w bezpiecznych kokonach retoryki. Przejdą natomiast do ostentacyjnej „erotyzacji" własnych dyskursów[26]. Na przykład poprzez rozmaite techniki uwodzenia, których wachlarz zasługuje na osobną rozprawę – muszę „poderwać" swojego czytelnika – oświadczy wszak Barthes w *Przyjemności tekstu*[27] – i nie ukrywam, że to uczyni (choć jemu szło tu raczej o płeć męską). Erotyzacja oznaczała w tym przypadku również strategie różnych miłosnych gier – czymże są wszakże *Glas* czy *Envois* Derridy – ta piękna opowieść o paradoksalności, nierozstrzygalności erotycznej komunikacji? Późny Derrida zdradzi pismo dla głosu, odkrywając jakby poniewczasie, że zmysłowość dźwięku uwodzi skuteczniej niż najbardziej nawet ponętne kształty czarnych znaczków na papierze, że to w głosie tak naprawdę – dzięki erotycznej sile ust – nie sposób odciąć języka (jako *langue*) od ciała[28].

Wojowniczy „krytycyzm" młodzieńczego poststrukturalizmu otworzy ponadto perspektywę na dwa, bodaj najważniejsze obszary interwencji dojrzałych już ciał w teorię, o których warto na koniec osobno wspomnieć, choć nie będą one zapewne

---

23/ M.P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, s. 360.

24/ Zob. np. R. Barthes *Pisarze i piszący*, w: *Mit i znak...*

25/ J.F. Lyotard *Komentarz na temat oporu*, w: tegoż, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przełożył J. Migasiński, Warszawa 1998.

26/ Korzystam z określenia E. Kuźmy.

27/ R. Barthes *Przyjemność...*, s. 9.

28/ Zob. też na ten temat: M.P. Markowski *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1999, s. 363.

nikogo dziwiły. Chodziło będzie mianowicie o kwestie lektury i podmiotu, a konkretnie – o rozbiórkę modeli lektury ufundowanych na fenomenologii i podważenie idei podmiotu jako kategorii optymistycznej hermeneutyki. Trafnie zauważał Terry Eagleton:

> Jedną ze szkód wyrządzonych przez kartezjanizm jest to, iż jednym z pierwszych wyobrażeń, jakie przywodzi na myśl słowo „ciało", są zwłoki. Jeśli powiemy, że w bibliotece znajduje się ciało, nikt tego nie skojarzy z pilnym czytelnikiem.[29]

Kategoria lektury, którą zaanektował dyskurs nowoczesny robiąc sobie okład na scjentystyczne sumienie, okazywała się najczęściej po prostu zawoalowaną interpretacją i to ortodoksyjnie traktowaną (widać to dobrze na przykładzie niektórych praktyk Szkoły z Konstancji), lub też stawała się jednym z algorytmów teorii komunikacji (jak w przypadku Eco czy Riffaterre'a)[30]. Służyć temu miał wspomniany już inwentarz czytelników modelowych, co do których wprost oświadczał Eco, że nie będzie go bynajmniej interesowała ich ewentualna rozkosz, lecz raczej sposoby regulacji interpretacyjnej swobody[31]. Czytelnik, który wprowadzony został do dyskursu głównie po to, by złagodzić kostyczność interpretatora rychło przeobraził się w swoje własne zaprzeczenie – w truchło złożone na ołtarzu metodycznej lektury. Dlatego też czytanie, którego procesy opisywać będą i Barthes i Derrida, okaże się przede wszystkim smakowaniem tekstu, doświadczeniem, w którym namiętności nie da się odcedzić od zaspokajania potrzeb sensu i w którym czytelnik sam poczuć może również radość tworzenia. Próby odzyskania żywotności, kreatywności a nawet ciepła czytelniczego i autorskiego ciała, będą oczywiście tylko próbami na papierze, wydanymi również – jak bezlitośnie stwierdzą polemiści – na pastwę drętwych uogólnień. Ale choć wziąć należy poprawkę na apodyktyczność niektórych postulatów postmoderny (nierzadko wcale nie gorszą od tej, którą obciążona była nowoczesność), choć warto mieć wzgląd na jej skłonności do widzenia niektórych przywar tej ostatniej *en masse* (przekonanie, że cała tradycja nowoczesna to tylko historia kolejnych wersji autonomicznego podmiotu jest zapewne równie niesprawiedliwe, jak opinia, że myśl nowoczesna podmiot ów uśmierca w sensie faktycznym) i choć trzeba też wziąć poprawkę na liczne sprzeczności, w które uwikłały się ponowczesne teorie (wszak – teorie) cielesności – to jednak nie sposób wszystkich tych wysiłków nie docenić. Próby w-cielenia podmiotu, idea czytania pojmowanego nie jako wykonanie partytury według reguł narzuconych przez autora (jak chciał Sartre), lecz jako spotkanie dwóch jednostkowości – idea znana choćby dzięki niektórym nurtom hermeneutyki, Bachtinowi czy Levinasowi, lecz nigdy dotąd nie nosząca tak silnych znamion konkretności – zwróciła nie tylko wiedzy o literaturze utracone więzi z życiem, lecz przede wszystkim teorii związek z literaturą.

29/ T. Eagleton *Iluzje*..., s. 102.

30/ Piszę o tym szerzej w tekście pt. *Teoria i lektura (niebezpieczne związki)* (w druku).

31/ U. Eco *Lector in fabula*, przel. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 6.

Ponowoczesne doświadczenie cielesności, to wszak także – jak w życiu – głęboko dramatyczna świadomość nieosiągalności prawdziwej bliskości z innym, lecz również stale ponawiane – i również, jak w życiu, cierpliwe – wysiłki zbliżania się lub jak powie najnowszy Derrida: po prostu przyjaźni. Rozumiał to też dobrze Barthes, czytając pisma Sade'a, Fouriera i Loyoli i pozostawiając nam jedno z najpiękniejszych świadectw lektury jako zbliżenia, ze wszystkimi możliwymi konotacjami słowa. Barthesowska teoria tekstu przyniosła ze sobą nie tylko ożywienie czytelnika, lecz także – jak on sam to określił – „przyjacielski powrót autora". Autor i czytelnik przestali posiadać „punktową prostotę klasycznego podmiotu"[32].

> Autor, który wychodzi z tekstu i wchodzi w nasze życie – pisał Barthes – nie posiada spójności; jest prostą wielością „oczarowań", miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, źródłem żywych olśnień powieściowych [...] to nie osoba (cywilna, moralna) lecz ciało.[33]

Dlatego też w Barthesowskiej lekturze pism Sade'a, Fouriera i Loyoli, uporządkowanie znaczeń, odzyskanie utraconej całości czy pełni nie okaże się wcale czymś najbardziej pożądanym. Pojawi się w zamian biała mufka markiza, jego ostatnie zabawy z bieliźniareczką z Charenton, namiętność Fouriera do aromatycznych paryskich pasztecików, wzruszą załzawione, hiszpańskie oczy Ignacego. Dopowiadał też autor *Przyjemności tekstu*:

> Podmiot powraca zatem nie jako złudzenie lecz jako f i k c j a. Pewną przyjemność można czerpać z wyobrażania sobie siebie jako j e d n o s t k i, z wymyślania ostatniej, najcenniejszej fikcji: fikcyjnej tożsamości.[34]

Jeśli więc jedną z najbardziej wpływowych utopii nowoczesności była – jako się rzekło – utopia niewcielonego umysłu, to jedną z najbardziej kuszących iluzji ponowoczesności stała się iluzja bliskości czytającego i piszącego, bliskości, której zaznać możemy (choć nigdy poznać), dzięki literaturze. Pragnienie być może nieco sentymentalne, lecz przecież nie zasługujące na pogardę. Przypominał bowiem Jean Francois Lyotard, iż nieodzowność przełożenia płaszczyzny cielesności na płaszczyznę literatury wzięła się z tego

> że trud pisania jest spokrewniony z pracą miłości, ale wpisuje ślad inicjacyjnego wydarzenia w język, a tym samym zachęca do dzielenia się nim – jeśli już nie do dzielenia się nim w planie poznania, to przynajmniej w planie wrażliwości, którą może i którą powinien traktować jako coś wspólnego.[35]

32/ Określenie Derridy, w: tegoż, *L'ecriture et la difference*, Paris 1967, s. 335.

33/ R. Barthes *Sade, Fourier, Loyola*, przel. R. Lis, Warszawa 1996, s. 10.

34/ R. Barthes *Przyjemność...*, s. 80.

35/ J.F. Lyotard *Komentarz...*, s. 128.

Adela KUIK-KALINOWSKA[1]

W drodze do psychodelicznego *satori*[2]. Używki w biografii i poezji beatników

Ameryko kiedy staniesz się anielska?[3]

... Dla mnie istnieją tylko szaleńcy z
szaleńczą namiętnością życia, mówienia, szukania dróg
ocalenia, gotowi pragnąć wszystkiego na raz, wszyscy
ci, którym obca jest nuda i poglądy
na świat, ci, którzy płoną, płoną,
płoną niczym fantastyczne fajerwerki, rozpryskując się
na rozgwieżdżonym niebie ognistymi pająkami i kiedy widzisz,
jak po raz ostatni z trzaskiem wystrzelił w górę
słup ognia, rozlega się mimowolne uchch![4]

– tak pisał Jack Kerouac w wierszu *W drodze* o żywej, pełnej „wibracji" świadomości istnienia jednostkowego, jego metafizycznego „stawania się" w świecie kosmicznej egzystencji. Świadomość nowej i zarazem innej jakości życia została określona przez poetę mianem „szaleńczej namiętności". „Szaleńcy", którzy jej pragną podlegają dynamicznemu procesowi zwielokrotnionego „płonięcia", oczyszczającego i uwalniającego. Wiersz Kerouaca z powodzeniem mógłby pełnić rolę poetycko-biograficznego manifestu pokolenia poetów *Beat Generation*. Poko-

1/ Autorka jest laureatką Krajowego Stypendium Wyjazdowego Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

2/ Zob. Ph. Kapleau *Trzy filary zen*, przeł. J. Dobrowolski, Warszawa 1991, s. 323.

3/ A. Ginsberg *Ameryka*, w: *Allen Ginsberg. Skowyt i inne wiersze*, przeł. G. Musiał, Bydgoszcz 1984, s. 55.

4/ J. Kerouac *W drodze*, w: *Posłowie*, przeł. Z. Reszelewski, s. 82.

lenia, które zapoczątkowało nową epokę w literaturze (także w życiu społecznym i to nie tylko w Ameryce)[5]. Kerouac tak pisze o swojej generacji:

> Nowa poezja amerykańska określana mianem Renesansu z San Francisco (co oznacza jak myślę Ginsbegra, mnie, Rexrotha, Ferlinghettiego, Mc Clure'a, Corso, Gary Snydera, Philipa Lamantia, Philipa Whalena) jest rodzajem nowej-starej Obłąkanej Poezji Zen, zapisującej to, co przyjdzie do głowy, poezji powracającej do źródła w dziecku bardów, prawdziwie USTNEJ. Ci nowi poeci wyznają szczerą radość wyznania. Są DZIEĆMI. Przypominają zarazem dzieci sinobrodego Homera śpiewające na ulicy. ŚPIEWAJĄ... SWINGUJĄ...[6]

Jest to poezja niezwykle żywiołowa, pełna ruchu, dynamiki, wewnętrznych napięć. Otwarta, swobodna, a zarazem drapieżna, mocna i ostra. Eksplodująca ekspresją. Liryczny obraz (np. *Drżąca zasłona* A. Ginsberga, *Sosna górska* G. Snydera czy *Pamięci Gertrudy Stein i Williama Carlosa Williamsa* L. Welcha) miesza się z formą pastiszu, zapożyczeń przejętych z języka reklam, nagłówków, robionych na gorąco reportaży. U Ginsberga materiałem literackim stal się język potoczny, mowa codzienna, o dużym ładunku ekspresji, często nasycona wulgaryzmami, a także żargonem określonych grup społecznych i subkultur. Obok nieformalnego, potocznego języka „ogólnoamerykańskiego", mamy tu do czynienia z wyrażeniami spotykanymi wyłącznie w środowisku beatników, hippiesów, homoseksualistów, narkomanów czy emigrantów[7]. Sam poeta zamienia się czasami w kogoś w rodzaju odurzonego własnym potokiem słów, trochę szalonego *disc-jockeya*[8], jak w *Śmierci dla ucha van Gogha!*:

> Duszę Ameryki przeliczono na pieniądze [...]
> miliony ton pszenicy spalono w tajnych lochach pod Białym
> Domem
> gdy Indie wyły z głodu i żarły oszalałe psy pełne deszczu
> w salach Kongresu góry jaj zmielono na biały proszek
> żaden bogobojny człowiek nie przejdzie tamtędy tak śmierdzą
> zepsute jaja Ameryki [...]
> Marihuana to dobroczynny narkotyk choć J. Edgar Hoover woli
> swoją morderczą whisky
> Za heroinę Lao-Tse i Szóstego Patriarchy karze się elektrycznym
> krzesłem

5/ Tamże, s. 80.

6/ J. Kerouac *Narodziny radości w poezji*, w: *Drogi karmy i ścieżka Dharmy. Antologia poezji buddyjskiej Ameryki*, wybrał, wstępem i słownikiem opatrzył J. Sieradzan, Katowice 1993, s. 274.

7/ J. Jarniewicz *Ginsberg: klasyk i debiutant*, „Literatura na Świecie" 1987 nr 9, s. 346.

8/ J. Anders *Nowa poezja amerykańska sprzed dwudziestu lat – „wizjonerzy i buntownicy". Dyskusja*, „Literatura na Świecie" 1977 nr 9, s. 345.

choć biedni chorzy ćpacze nie mają gdzie złożyć głowy
szatany w naszym rządzie wpadły na pomysł leczenia narkomanii
metodą uderzeniową równie przestarzałą jak Obronny System
Wczesnego Ostrzegania Radarowego.[9]

Forma tej poezji wynika ze stylu życia amerykańskiej bohemy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Biografia, stając się pierwotnym tworzywem poezji, pełni tutaj funkcję metafory życia. Choć silnie osadzona w „tu i teraz" (liczne realia), nabiera charakteru uniwersalnego. Staje się wyzwaniem rzuconym światu, zwłaszcza „zepsutej" Ameryce w drugiej połowie naszego wieku i życiu w jego istocie. Bunt beatników rozgrywał się w dużym stopniu poza historią, był skierowany przeciw ograniczeniom, jakie narzuca sam fakt istnienia, przeciw niedoskonałościom stworzonego świata. Stąd też dla niektórych krytyków poezja *Beat Generation* będzie amerykańską wersją egzystencjalizmu[10]. Nie znaczy to, aby beatnicy nie myśleli w kategoriach historycznych. Manifestują wolność, rozumianą jako pozakonwencjonalny styl pisania i styl bycia, który wyrasta z postawy zagrożenia i odrzucenia amerykańskiego modelu egzystencji. Szukali własnego modelu egzystencji, z którego zrodziła się nowa poezja niepokoju o człowieka ginącego jako osobowość w zalewie drobnomieszczańskich stereotypów, coraz trudniej dostrzeganego na tle przepychu witryn, przytłoczonego lawiną kliszowych recept na życie, wtłaczanego w ogłupiający, bezmyślny rytm współczesnej cywilizacji[11]. Wystarczy tu przywołać fragment *Ameryki* Ginsberga:

Ameryko kiedy ludzie przestaną ze sobą walczyć?
Daj sobie w krok swoją bombą atomową. [...]
Ameryko dlaczego twe biblioteki pełne są łez?[12]

czy *R R Ł P M* Gary Snydera, w którym przywołane zostały rekwizyty antyekologicznej cywilizacji:

Aluminiowe puszki po piwie, plastikowe łyżki,
wykładziny ze sklejki, przewody z PCV, siedzenia pokryte winylem,
jeszcze się nie palą, nie całkiem zgniły.[13]

Beatnicy szczególnie mocno podkreślali ważność indywidualności człowieka, jego „ja" osobowe, „ja" konkretne, mogące w pełni wyrazić swą jednostkową

9/ A. Ginsberg *Śmierć dla ucha Van Gogha!*, w: *Allen Ginsberg. Kadysz i inne wiersze 1958-1960*, przeł. i posł. G. Musiał, Bydgoszcz 1992, s. 97.

10/ J. Jarniewicz *Ginsberg: klasyk i...*, s. 345-346.

11/ Z. Reszelewski *Posłowie*, w: J. Kerouac *W drodze...*, s. 83.

12/ A. Ginsberg *Ameryka*, w: *Allen Ginsberg. Skowyt...*, s. 55-59.

13/ G. Snyder *R R Ł P M*, w: *Drogi karmy i ścieżka Dharmy...*, s. 101.

złożoną emocjonalność, niepokój, lęk, miłość czy paranoję. Drogą do odkrywania „mrocznych" obszarów własnej nieskrępowanej tożsamości stały się narkotyki, wolna miłość, alkohol. Psychodeliczne używki pozwalały wyrwać się z powszedniości, chwilowy *high* (upojenie) otwierał przestrzenie mrocznej jaźni. I chociaż brano przeważnie słabą amfetaminę (przynajmniej na początku), sięgano też i po heroinę, mimo że nałogowe używanie narkotyków było zakazane[14]. „Poeci szerokiego oddechu", jak ich metaforycznie nazywano, działali na zasadzie szokowania społeczeństwa. Stąd też niektórzy ich obserwatorzy czy krytycy (np. purytańscy dogmatycy w literaturze amerykańskiej) zarzucali im ekscentryczność wyglądu zewnętrznego i celowe naruszanie norm społecznych – łachmany, narkomanię, popisywanie się swobodą erotyczną, szczególnie homoseksualizmem[15]. Ich biografia wpisuje się w lata skomplikowane, pełne dynamicznych napięć[16], w czasie których:

> Pound siedział jeszcze w klinice, Eliot rezydował w Anglii. Ledwie słyszało się na progu drugiej połowy o Williamsie i Stevensie, zyskiwali wpływ Auden i Lowell. Politycznie była to epoka Korei i maccarthyzmu. Tam, gdzie deklarowali swoją rewoltę Ginsberg i inni, tworzyli Schoenberg i Strawiński, eksplodował *jazz*, *bop* z Parkerem i Dizzim Gillespim i Theloniousem Monkiem. Aldoux Huxley eksperymentował z halucygenami. Miller pisał swój *Klimatyzowany koszmar amerykański*, a Jeffers w wieży Carmel sławił whitmanowską frazą potęgę przyrody. Księgarnia „City Lights Bookshop" Ferlinghettiego wydawała książki jako „City Light Book". Zastanawiano się nad znaczeniem słowa-symbolu *beat*: czy pobici (*jak lost generation*), czy *beat* – tempo jazzowe, czy *beautitude* – Zen Snydera? Stworzono termin-wyzwisko *square* – „pompier" lat sześćdziesiątych. Sami poeci nie gardzili reklamą. Ginsberg w przedmowie do *Gasoline* Corso pisał o nim jako o największym poecie Ameryki, Kerouac w posłowiu dodawał, że najwięksi to Corso i Ginsberg. Święci Beat Generation byli liczni i znamienni: Hart Crane, Majakowski, Artaud, Genet, Charlie Parker, Billy Hollyday, Dylan Thomas i wielbiący elektrowstrząsy Carl Salomon. Ferlinghetti bronił pracy doktorskiej na Sorbonie jak twierdził „z historii urynału". Corso pisał kaligramy w formie bomby, Ginsberg i Kaufman byli stawiani przed sądem za obsceniczność i narkotyki. Poezja szukała sojusznika w jazzie. Kerouacowi akompaniowali, gdy mówił „haiku", Al Cohn i Zoots Sims. Literatura pisana stawała się literaturą działania. Wiersze – jakże często pisanymi do siebie wzajem przez poetów listami otwartymi.
> To tylko telegraficzne przypomnienie kilku faktów.[17]

14/ D.T. Lebioda *Wprowadzenie*, w: *Droga do Ashramu. Antologia poezji kontrkulturowej*, Bydgoszcz 1998, s. 12.

15/ Z. Reszelewski *Posłowie...*, s. 83.

16/ *Nowa poezja amerykańska sprzed dwudziestu lat – „wizjonerzy i buntownicy". Dyskusja*, „Literatura na Świecie" 1977 nr 9, s. 358.

17/ Tamże, s. 358-359.

Psychodeliczne wizje. Allen Ginsberg i jego wiersze

W *Ameryce* Ginsberg wyznaje:

> Przy byle okazji palę marihuanę.
> Kiedy idę do Chińskiej Dzielnicy piję ale nie daję się wyruchać.
> Nie wychodzę z domu całymi dniami i patrzę na róże w mym pokoju. [...]
> Mój psychiatra twierdzi że jestem całkiem zdrowy.
> Nie będę odmawiał Ojcze Nasz.
> Miewam mistyczne wizje i kosmiczne wibracje.[18]

Kiedy po latach, w 1988 roku, odwiedzi Polskę, w Krakowie – w Teatrze Stu – powie do publiczności: „Brałem narkotyki, ponieważ potrzebne były mi do pisania".

W jednym z komentarzy do biografii i poezji Ginsberga znaleźć można notatkę rejestrującą następujące fakty: od 18 roku życia używał środków halucynogennych, narkotyków i opiatów. Jednym z pierwszych jego wierszy napisanych pod wpływem marihuany (w Nowym Jorku w listopadzie 1951) był utwór *Zanotowane na marihuanie*. Ale już sześć lat wcześniej (w 1945), stosując benzedrynę napisał cykl wierszy pt. *Denver Doldrums*[19]. W rok później brał amfetaminę, po której stworzył niedokończony rapsod. Słynny *Kadysz* powstał na metadrynie, a jego „narracyjna" część pod wpływem morfiny. Prawdopodobnie również marihuanie – sam autor tego nie pamięta – Ginsberg zawdzięcza napisanie *Psalmu I* (Nowy Jork, luty 1949) oraz *A Ghost May Come*. Pod wpływem heroiny napisał w Paryżu *Smierć dla ucha Van Gogha!* i *Na grobie Apollinaire'a*. Nigdy nieopublikowany wiersz *I hate America* stworzył pod wpływem heroiny, a *Nad popiołami Neala* – morfiny. Na kwasie napisał *Meskalinę* i *LSD*, legendarny *Skowyt* powstał pod wpływem pejotlu, *Gaz rozweselający*[20], dedykowany Snyderowi, został napisany – jak wskazuje na to sam tytuł – pod wpływem gazu rozweselającego[21].

Stanisław Tokarski w pracy *Orient i kontrkultury* ówczesne zainteresowanie halucynogenami przyrównuje do rewolucyjnego odkrycia, które spowodowało masowe ich użycie:

> po latach trzeźwego praktycyzmu, w drugiej połowie XX w. w USA następuje zwrot ku tradycji mistycznej w dużej mierze splecionej z badaniami chemików. Znane są już powszechnie wyniki prac Kluvera (1928) nad meskaliną, kokainą, kofeiną; zastosowania odkrycia Hoffmana, który w 1945 r. przypadkowo wytworzył LSD, tezy, tak jak Philippe de Felice (*Poisons sacrés ivresses divines* – 1936), o związku genezy jogi indyjskiej z wedyjskim

---

18/ A. Ginsberg *Ameryka...*, s. 57.

19/ Jack Kerouac również tworzył pod wpływem benzedryny. Po trzech nafaszerowanych nią dniach i nocach napisał *The Subterranenans*, zob. *Drogi karmy i ścieżka Dharmy...*, s. 246.

20/ A. Ginsberg *Gaz rozweselający*, w: *Allen Ginsberg. Kadysz...*, s. 105.

21/ Zob. *Drogi karmy i ścieżka Dharmy...*, s. 327-328.

napojem bogów – somą. Związek chemii z mistyką Orientu pogłębiły niezwykle sugestywne arcydzieła Aldousa Huxleya: *Czas musi stanąć* (1944, pol. wyd. 1949) i *The doors of perception* (1954) [*Bramy percepcji* – polskie wyd. 1991 – przyp. aut.]. Kładąc znak równości między „pigułką psychodeliczną" a doświadczeniem mistycznym, Huxley przyczynił się do rozpowszechnienia idei hipisowskiej „rewolucji świadomości". Sam termin *psychodelic* ukuł Humphrey Osmond, człowiek, który „wtajemniczył" Huxleya w misterium meskaliny. Wkrótce słowo to stało się manifestem ruchu pod przywództwem „najwyższego kapłana" religii „świętych grzybów Azteków", Timothy Leary'ego. W 1960 r. Leary zażył „indiańskiego leku" i przeżył wielką wizję. Pisał o niej: „Zrozumiałem, że umarłem, że gra, którą ja, Timothy, prowadziłem przez całe życie, skończyła się. Mogłem patrzeć z boku na moje ciało, leżące na łóżku, przeżywać na nowo swoje życie – wiele zdarzeń, które już dawno zapomniałem. Powiem więcej, mogłem cofnąć się do najdawniejszych faz mojej ewolucji, przeżywać świadomość jednokomórkowego organizmu".[22]

Dalsze badania nad halucynogenem doprowadziły do wysunięcia tezy o pogłębieniu „wrażliwości mistycznej" pod wpływem leku. Gdy jeden z „obiektów eksperymentu" wybiegł na teren uniwersytetu, krzycząc „jestem Bogiem", Leary uznał to za potwierdzenie swej tezy[23]. Z Thimothym Learym, psychologiem badającym zastosowanie środków narkotycznych, a zwłaszcza LSD, w wywoływaniu stanów poszerzonej świadomości, religijnego objawienia i psychodelicznych doznań łączy z Ginsbergiem pewien życiowy epizod. Leary, wierząc w swoje posłannictwo na tym polu, planuje podarować LSD kilku słynnym politykom, między innymi Kennedy'emu. Ginsberg jednak uważa, że zacząć należy od artystów i proponuje Lowella, Monka, Gillespiego. Gdy w roku 1971 Leary, odsiadując wyrok 10 lat więzienia (z którego zresztą uciekł), publikuje swoje *Notatki więzienne*, Ginsberg pisze do nich wstęp, atakując Uniwersytet Harvarda oraz prawo o narkotykach[24].

Użycie narkotyków gwałtownie wzrosło, nie tylko w kręgach artystów. Dzięki *dragom* wizyjne doświadczenie było „w zasięgu ręki" i każdy mógł do niego się zbliżyć. Niepotrzebny był tu duchowy trening ani przejście przez skomplikowany proces wtajemniczenia, w dodatku zarezerwowany tylko „dla wybrańców". Każdy sam dla siebie stawał się guru. Wizyjny trans mieścił się w narkotycznej pigułce, dlatego też każdy, chcąc spróbować metafizycznego „odlotu", mógł go sobie zafundować.

Czy beatnikom chodziło jedynie o doświadczenie narkotycznego transu, powodowanego spotęgowanym odczuciem nudy, absurdalności egzystencji i bezsensu własnego życia? Wykreowali własny obraz poety i jego miejsce w hierarchii społecznej. Postawa ta, wyraźnie o romantycznych proweniencjach, stawiała status poety na równi z mistykiem, prorokiem społecznym, arcykapłanem, guru, uczonym, poznającym naturę otaczającego go świata, naturę społeczeństwa i własną tożsamość poprzez „podróże" w głąb ludzkiej jaźni. Tworzyli sztukę, któ-

22/ S. Tokarski *Orient i kontrkultury*, Warszawa 1984, s. 171.

23/ Tamże, s. 171-172.

24/ Zob. J. Jarniewicz *Ginsberg: klasyk i...*, s. 345.

ra miała dotrzeć do samych trzewi, do samej istoty stanów nadświadomych i podświadomych. Narkotyki dawały nową szansę poznania. Proste w użyciu, otwierały bramy do wizyjnych przestrzeni, bezpośrednio prowadziły do doświadczenia mentalnej śmierci. Środki, które zażywali, na początku były słabe, stopniowo – coraz groźniejsze. W skrajnych przypadkach były ceną życia. W 1968 roku w Meksyku umiera z przedawkowania przyjaciel Ginsberga – Neal Cassady.

W roku 1948 w mieszkaniu w Harlemie Ginsberg usłyszał głos Williama Blake'a, recytującego mu z zaświatów wiersz *Och słoneczniku*. Wizja ta wywarła na 21-letnim Ginsbergu wstrząsające wrażenie, powodując u niego „mistyczne otwarcie się", czego świadectwem jest między innymi, napisany w 13 lat później (1961 r.) wiersz:

To przemawiało na głos z Centrum
pojedynczym ludzkim głosem, który wibrował jak oko –
i sprawił, że w 21 roku życia ujrzałem świat
a całe uprzednie 20 lat jako podobne do snu
po prostu czekały na ten Przebłysk
Świadomości
znany św. Janowi od Krzyża.[25]

Wizje Blake'a stały się jednym z zasadniczych fundamentów dla jego wierszy przez wiele późniejszych lat. Narkotyczny trans często zamieniał się w koszmarny sen na jawie, przerażający, potęgujący pustkę i osamotnienie, jak choćby ten z *Zapisu po marihuanie*:

Jakże niedobrze się czuję!
    ta myśl
zawsze mnie
    przeraża.
Czy innym jest
    tak samo dziwnie?
Ale uczucia tak ulotne
zawsze były moim métier.[26]

Coraz częściej tematem powracającym w wierszach Ginsberga jest śmierć i samotność, rozczarowanie i brak nadziei, przedstawione choćby w *Meskalinie*:

Tak, powinienem być porządny, powinienem się ożenić
zrozumieć wreszcie o co w tym wszystkim chodzi
ale nie mogę znieść tych kobiet wokół mnie
zapachu Naomi
brr, przyczepił się do mnie ten znajomy gnijący ginsberg

25/ Zob. *Drogi karmy i ścieżka Dharmy...*, s. 247.

26/ A. Ginsberg *Zapis po marihuanie*, w: *Allen Ginsberg. Znajomi z tego świata*, wybór, oprac. i posł. Piotr Sommer, Kraków 1993, s. 21.

już nawet dość mam chłopaków
mam dość
mam dość
bo tak po prawdzie, kto lubi kiedy go rżnąć od tylu?
[...]

chcę wiedzieć co stanie się gdy umrę
cóż, dowiem się niebawem
czy naprawdę muszę dowiedzieć się właśnie teraz?
czy to w ogóle na coś się przyda przyda przyda przyda śmierć
śmierć śmierć śmierć śmierć
bóg bóg bóg bóg bóg Samotny Jeździec
rytm maszyny do pisania.[27]

Podobne nastroje, spotęgowane w groteskowej i monstrualnej formie wyrazu, zabrzmią w wierszu *Kwas lizergowy*:

Moja twarz w lustrze, cienkie włosy, cienkie włosy, krwią nabiegle smugi pod oczami, obciągacz, próchno, gadająca chuć
splątł, skręt, skurcz świadomości w nieskończeniu
nędznik w oczach Wszechświata
próbujący uciec przed własnym Bytem, niezdolny zbliżyć się ku Oku
Ja rzygam, ja jestem w transie, moje ciało w konwulsjach, żołądek żegluje, woda leci z ust, jestem tutaj w Piekle
wysuszone kości niezliczonych mumii nagich w pajęczynie, Upiory, jestem Upiorem.[28]

Aldous Huxley opisane przez poetę w przywołanych utworach doświadczenie tłumaczy:

Negatywne doświadczenie wizyjne łączy się często z cielesnymi doznaniami bardzo szczególnego i charakterystycznego rodzaju. [...] Gdy doświadczenie wizyjne jest straszne, a świat zmienia się na gorsze, indywidualizacja wzmacnia się, zaś wizjoner zostaje silniej związany z ciałem, które stopniowo zdaje się powiększać swą gęstość. [...] Jak i dlaczego niebo zamienia się w piekło? W pewnych przypadkach negatywne doświadczenie wizyjne jest rezultatem przyczyn fizycznych. Meskalina po spożyciu gromadzi się w wątrobie. Chora wątroba może sprawić, że połączony z nią umysł trafia do piekła. [...] Negatywne doświadczenie wizyjne może być skutkiem czysto psychologicznych przyczyn. Strach i gniew zamykają dostęp do niebiańskiego Innego Świata i spychają wędrowca do piekla. Jest to prawdą zarówno dla używającego meskaliny jak i dla osoby doświadczającej wizji spontanicznie lub pod hipnozą.[29]

27/ A. Ginsberg *Meskalina*, w: *Allen Ginsberg. Kadysz i...*, s. 127-129.

28/ Tamże, s. 133.

29/ A. Huxley *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, przel. P. Kołyszko, Warszawa 1991, s. 80-81.

Ginsberg na spotkaniu z publicznością w Teatrze Stu (1988) o znanej części *Skowytu* powie: „*Moloch* powstał pod wpływem silnego środka halucynogennego. Miałem wtedy obsesję przedostania się siłą do nieba i za wszelką cenę chciałem osiągnąć świadomość wieczności. Dlatego porównywałem wszystko, co widziałem z tą swoją wizją".

Ginsberg zapytany o powody podejmowania eksperymentów ze świadomością tłumaczy je zwykłą ciekawością, dodając, że stopniowo wzmagała ona poczucie zagrożenia i przeświadczenie igrania z niebezpieczeństwem. Narkotyki według Ginsberga same w sobie nie stanowiły zagrożenia. Zagrożenie wyłaniało się z postaw umysłu związanego z nimi – jak poszukiwanie nieba lub też przyjmowanie wizji Blake'a w zbyt obsesyjny sposób, uniemożliwiający ujrzenie jakichkolwiek innych wizji:

> zbyt poważne traktowanie przeze mnie ambicji Blake'a stania się Bogiem, jest rodzajem wielkiego egotyzmu. Wzięcie tych ambicji z sobą w kwasowy trip przysporzyło mi wiele ciężkich chwil. Spędziłem więc lata, cierpiąc bez powodu, jednym słowem: marnując czas. Przypuszczam, że w pożyteczny sposób, ponieważ wielu ludzi to robiło i dlatego może podążyłem ich tropem wśród drzew. Unikaj tej wizji wielkiego ego![30]

Z dystansu czasowego wypowie kolejną autokrytyczną refleksję, w której sam przyznaje:

> Pragnie się mieć wizje, ponieważ sądzi się, że zwyczajna rzeczywistość, zwyczajna świadomość nie jest wystarczająco wizyjna, co jest wielkim nieporozumieniem, jakie tkwi w każdym z nas. To, co wszyscy myślą o sobie, wytwarza wielki smród. Wszyscy. Że ich ciało jest okropne, że ich umysł jest okropny. Bycie tym, kim jesteś, jest już wystarczająco straszne, bez bycia „tak" strasznym.[31]

Wszystko, o czym Ginsberg pisze ma swoje bezpośrednie źródło w jego biografii. Niezwykłe znaczenie, jakie w swojej twórczości jej nadaje, oparte jest na dwojakim przeświadczeniu. Z jednej strony, jest to mistyczna wizja jedności indywidualnej jaźni z całością kosmicznego bytu. Z drugiej strony – przekonanie, że jego własna biografia reprezentuje doświadczenia współczesnego świata, że w niej skupiają się konflikty i napięcia, obsesje i niepokoje naszych czasów. I w jednym, i w drugim przypadku wąska perspektywa jednostkowego życia zostaje przekroczona, a „ja" wierszy Ginsberga, przy zachowaniu całej swej wyjątkowości i partykularności, funkcjonować zaczyna również jako „ja" ponadjednostkowe jako głos pokolenia, znaczonego głodem, histerią, nagością[32].

30/ *Z Allenem Ginsbergiem o mantrach, buddyzmie tybetańskim, medytacji i ich związku z praktyką poetycką rozmawia Paul Portuges*, w: *Drogi karmy i ścieżka Dharmy...*, s. 288.

31/ Tamże, s. 293.

32/ J. Jarniewicz *Ginsberg: klasyk i...*, s. 345.

Beat Zen.[33] Używki i praktyka medytacji

Lata sześćdziesiąte zaowocowały w Ameryce ogromną falą zainteresowania kulturą i religią Wschodu, głównie zaś jedną z odmian buddyzmu – medytacją zen[34]. Praktyka zen w szczególny sposób przyciągała poetów *Beat Generation*. Stąd mówi się o tak zwanym beat zenie. Jedną z najbardziej problematycznych jego cech jest fascynacja środkami halucynogennymi, zwłaszcza marihuaną i pejotlem. Wzrosło również masowe zainteresowanie i zastosowanie LSD:

> Czymkolwiek nie stałoby się LSD w innym czasie, w owej chwili było posłańcem, który poprowadził wystarczającą liczbę ludzi do olśniewającej ziemi ich własnych umysłów. To, co zaczęło się od osobistego odkrycia kilku intelektualistów i eksperymentatorów, w jednej chwili rozprzestrzeniło się, jak gdyby w ułamku sekundy zasłona nagle została rozdarta i wyłoniły się wszystkie archetypy nieświadomości. Z powodów, których nikt nie jest w stanie podać, pojawiały się one najczęściej jako bogowie i boginie z hinduskiego panteonu. Twierdzili, że psychodeliki zmieniły reguły gry i że mistyczne wizje, które dotąd były wyłącznym udziałem mistyków, mogą być doświadczane przez każdego. Było w każdym razie oczywiste dla uniwersyteckich badaczy z Harwardu, którzy bezskutecznie poszukiwali literatury naukowej mówiącej, że święte teksty buddyzmu i hinduizmu zawierają opisy harmonizujące z tym, co czuli i co widzieli. Timothy Leary przerobił więc strofy *Tao Te Kingu* w książkę zwaną *Psychodeliczne modlitwy* i potraktował *Bardo Thodol* (*Tybetańską Księgę Zmarłych*) za przewodnik do archetypowego psychodelicznego dramatu śmierci ego, podróży pośmiertnej i odrodzenia.[35]

W kolach kontrkultury LSD wciąż było czymś nowym. Doskonale pasowała do niego sztuka tybetańska. Zen był w całości czarno-biały, buddyzm tybetański ze swymi olśniewającymi, wielobarwnymi tangkami był tak upajający jak psychodeliczna wizja. Bóstwa sztuki tybetańskiej były dla młodych ludzi Zachodu reprezentacjami pewnych struktur umysłu, archetypów, wiecznych istot.

Entuzjastyczne wypowiedzi Gary Snydera zawierały propozycję efektywnego łączenia medytacji z użyciem LSD. W niektórych amerykańskich miastach – pisze Snyder – tradycyjne sale medytacji Rinzai i Soto spowijają kwiaty. Wielu przybyszów kieruje się ku tradycyjnej medytacji po wstępnych doświadczeniach z kwasem. Te dwa typy doświadczeń wydają się wzajemnie zapładniać[36].

33/ Zob. *Buddhism & The Beat Generation*, „Tricycle. The Buddhist Review" 1995, s. 58-82.

34/ Zob. A. Watts *Beat zen, square zen, zen*, w: *Drogi karmy i ścieżka Dharmy*..., s. 232:

35/ R. Fields *Poeci beat generation a buddyzm*, w: *Drogi karmy i ścieżka Dharmy*..., s. 256-257. „Nie istnieje pojedynczy powód wyjątkowego zainteresowania zenem na Zachodzie w czasie ostatnich kilkudziesięciu lat. Urok, jaki sztuka zenu wywarła na «nowoczesnego» ducha Zachodu, dzieła Suzukiego, wojna z Japonią, drażniąca fascynacja «opowieściami zenu», atrakcyjność niekonceptualnej, eksperymentalnej filozofii, rozwijającej się w klimacie naukowego relatywizmu – wszystko to miało znaczenie".

36/ Tamże, s. 257.

Odkrywcze powiązanie narkomanii „współczesnych wówczas alchemików" z ideologią buddyzmu w gruncie rzeczy przeczyło buddyjskiej prawdzie, bowiem jedno ze wskazań (szóste) przeciwstawia się spożywaniu alkoholu i braniu narkotyków, a także handlowaniu tym towarem, czy w inny sposób przyczynianiu się do rozpowszechniania tych środków. Wielu nauczycieli, mistrzów zen odrzucało połączenie praktyki medytacyjnej z używaniem środków psychodelicznych. Świadczy o tym chociażby wystąpienie w 1969 roku na Emory University w Atlancie mistrza zen Philipa Kapleau z wykładem zatytułowanym: *Acid, Pot and Zen*, którego tematem było wyjaśnienie wielu nieporozumień dotyczących tak podobieństw, jak i różnic między doświadczeniami narkotycznymi a owocami praktyki zen. Kapleau zwrócił uwagę na fakt, iż w naukach mistrzów trzech wielkich religii azjatyckich, buddyzmu, hinduizmu i islamu nie znajdują się narkotyki modyfikujące świadomość jako środek ku oświeceniu. Jest to tym bardziej znamienne, gdy pamiętamy o tym, że haszysz był znany i używany od wieków na Środkowym i Dalekim Wschodzie[37]. Kapleau wskazuje na motywy, które leżą u podstaw narkotyzowania się:

> Zwykli triperzy oczekują oczywiście wspaniałego tripu, przeplatanego błogością i pięknymi fantazjami. Lecz wcześniej czy później, jak w rosyjskiej ruletce, zostaną trafieni żywym pociskiem: przerażającymi halucynacjami, depresją i strachem graniczącym z paniką.[38]

Wyraźnie oddzielił seanse narkotyczne od praktyki zazen:

> Zazen jest na początku trudne, lecz w miarę kontynuowania przynosi satysfakcję. Narkotyki są z początku wygodne, lecz z czasem przynoszą piekło. W zazen ciało i umysł zostają zjednoczone i przepojone energią, wola się wzmacnia. W wypadku halucynogenów ciało jest osłabione, umysł otępiały, brak energii, a siła życiowa – stopniowo niszczona.[39]

Pytania o LSD w połączeniu z praktyką zen wzrastały w kręgu zainteresowanych. Żaden z nauczycieli nie mógł ich ignorować. Roshi Shunriu Suzuki oznajmił, iż doświadczenia z LSD są całkowicie odmienne od zenu. W praktyce przeważnie jednak je ignorował. Zdarzało się, że sens wypowiedzi nauczycieli przeinaczano dla usprawiedliwienia własnych zachowań, w tym również frazy buddyjskich tekstów, jak w przypadku wersów *Sandokai* (*Strofy Wiary w Umysł*): „forma jest pustką, pustka jest właśnie formą". Roshi Suzuki miał stwierdzić – zgodnie z tym, co Snyder powiedział Grahamowi – że ludzie, którzy zaczęli przychodzić do zendo po doświadczeniach z LSD, wykazują skłonności do gwałtownego wejścia w dobre zazen[40]. Mary Farkas z *First Institute of Zen* spytała go, co sądzi o związku

37/ Zob. P. Zieliński *Zen wobec głównych problemów współczesnego świata*, w: *Buddologia w Polsce. Aspekty filozoficzne i socjologiczne*, teksty pod red. J. Sieradzana, Kraków 1993, s. 105.

38/ Tamże.

39/ Tamże.

40/ Zob. R. Fields *Poeci...*, s. 257.

zenu i halucynogenów. Z jego odpowiedzi wywnioskowała, że uczniowie, którzy biorą środki halucynogenne, stopniowo porzucają je; silnie nadbudowana i kontrolowana aktywność pozostawia niewiele możliwości i wyuczonych skłonności[41]. Inni przedstawiciele świata zen byli również zainteresowani LSD. D.T. Suzuki napisał w Japonii esej, będący referatem na sympozjum *Buddyzm a halucynogeny*, w którym przestrzegał przed *drugs* jako fałszywymi środkami do osiągnięcia stanu „wewnętrznej wolności". Ray Jordan, były uczeń Senzakiego, twierdził, że LSD może stać się użytecznym „kwasem", służącym do realizacji pradżni, jak i rozwoju praktyki medytacyjnej; *seshin* z *roshim* Yasutanim przekonało go jednak, że się mylił[42].

Wróćmy jednak do poetów *Beat Generation*. *Beat* zen jest zjawiskiem złożonym. Obejmuje zarówno wykorzystanie zenu dla samego kaprysu sztuki, do literatury czy życia, jak również bardzo ostry społeczny krytycyzm, jaki można znaleźć w poezji Ginsberga, Whalena czy Snydera, a czasami u Kerouaca, który jest jednak zawsze odrobinę zbyt samoświadomy, zbyt subiektywny i ostry, aby ukazywać smak zenu[43]. Wiersze z czasów fascynacji światopoglądem Wschodu nasycone są elementami buddyjskiej religii. Pojawią się teraz nowe określenia odnoszące się bezpośrednio do praktyki medytacyjnej, poszerzania strumienia świadomości w codziennym doświadczeniu, stan pełnego urzeczywistnienia – *satori* oraz postawy związanej z Umysłem, w tym również pod wpływem środków halucynogennych. Wystarczy przywołać tutaj takie wiersze Ginsberga jak: *Myśli siedzenie oddychanie*, *Dla uszu Creeleya*, *Co jest martwe?*, *Refleksje nad jeziorem Louise*, *Ptasi móżdżek*, *Dlaczego?*, *Karma świata*, *Kosmopolityczne Pozdrowienia dla laureatów Złotego Wieńca Festiwalu Struga i Międzynarodowych Bardów* czy *Słoń w sali medytacji*.

W *beat* zenie „głęboki sens" poziomu egzystencjalnego został pomieszany z „głębokim sensem" poziomu artystycznego i społecznego. Tak jest we *Włóczęgch Dharmy* Kerouaca. U Ginsberga jednym z wierszy (*Smak Milarepy*) egzystencjalne zapytywanie zobrazowane zostało poprzez elementy narkotycznego oddechu i technikę medytacji:

> Kim jestem? Śliną
> zupą jarzynową,
> pustymi ustami?
>
> Gorący skręt, oddycham dymem
> wciągam, trzymam, wydycham –
> lekki jak popioły.[44]

41/ Tamże, s. 258.

42/ Tamże.

43/ A. Watts *Beat zen, square zen, zen*, w: *Drogi karmy i ścieżka Dharmy...*, s. 236.

44/ Tamże, s. 29.

Twierdzenia, że narkotyki takiego typu jak pejotl, czy jego syntetyczna pochodna – meskalina, marihuana oraz LSD wzbudzają stany świadomości ekwiwalentne *satori* (oświecenia) lub mistycznym doświadczeniom, należy traktować z dużą rezerwą. Alan Watts stwierdza, że nie prowadzą one do takich doświadczeń automatycznie, a niektóre ich efekty są zupełnie niepodobne do czegokolwiek, co można by znaleźć w autentycznym mistycyzmie[45]. Kiedy Ginsberg zaczął czytywać buddyjskie pisma D.T. Suzukiego największe wrażenie wywarł na nim opis *satori*. Przyrównał swoją wizję usłyszanego głosu Blake'a do *satori*, które jak twierdzi wydaje się być właściwym słowem na opisanie tego, czego wówczas doświadczył. Stąd wzięło się jego zainteresowanie buddyzmem[46]. Zapytany o rezultaty praktyki medytacji odbywającej się pod wpływem środków halucynogennych powiedział:

> Łączyłem siedzenie [w medytacji] z paleniem trawy. Siedzenie i kwas? Tak, kiedy myślę o tym, przypominam sobie parę takich wypadków. Ostatnio było to w 1972, kiedy wziąłem kwas w górach Teton. Przez większość dnia siedziałem, medytując przez około sześć lub więcej godzin. Pierwsze trzy godziny zwlekałem, próbując pisać ogłoszenia dla Snow Lion Inn. Całkowicie się uwikłałem w cechy mojej prozy, co było trochę frustrujące. Poszedłem więc na szczyt góry i po prostu siedziałem tam przez 4 lub 5 godzin. Doświadczyłem wtedy całkowitego spokoju i ciszy.[47]

Z czasem porzuci Ginsberg eksperymenty z halucynogenami, twierdząc, iż zaśmiecają one umysł na drodze „czystego" widzenia rzeczywistości i świadomej w niej obecności. Jego wizje coraz bardziej stawały się przerażające. Ginsberg w Kalimpongu odwiedził jednego z łamów (Dudjoma Rinpocze) i zapytał go: „Mam te straszne wizje, co mam z nimi robić?". W odpowiedzi usłyszał: „Jeśli widzisz coś przerażającego – nie lgnij do tego; jeśli widzisz coś pięknego – nie lgnij do tego"[48]. W roku 1961 pod wpływem rad, jakie uzyskał między innymi od Martina Bubera i hinduskiego guru, Swami Sziwanandy, Ginsberg zmienia swój pogląd na praktyki poszerzania pola świadomości za pomocą narkotyków. Na zmianę tę wpłynęły także niebezpieczne doświadczenia („potworne wibracje") wywołane przez pewien peruwiański narkotyk, który autor *Skowytu* zażył w 1960 roku[49]. Dwa lata później Allan Ginsberg i Gary Snyder wraz z przyjaciółmi odwiedzili Indie oraz święte miejsca związane z życiem Buddy. Gary Snyder po spotkaniu z Dalajlamą w swoim dzienniku zanotował:

> Allen i Peter wypytywali go o halucynogeny i związane z nimi doświadczenia, pytali o stosunek tych środków do duchowych stanów w medytacji. Dalajlama udzielił im tej samej odpowiedzi, którą mógłby dać ktokolwiek inny: „Stany halucynogenne są realnymi stana-

45/ Tamże, s. 242.

46/ Tamże, s. 246.

47/ Tamże, s. 279.

48/ Tamże, s. 260.

49/ Zob. J. Jarniewicz *Ginsberg: klasyk i...*, s. 344.

mi psychicznymi, ale nie są one dla was użyteczne w sposób ostateczny, ponieważ nie macie wtedy możliwości postępować zgodnie z własną wolą i wysiłkiem. Można się nimi posłużyć w celu zrelaksowania się i uzyskania przelotnego wglądu w nieświadomy umysł i inne rejony psychiki. Potem jednak możecie zbyt łatwo do nich wracać, aby raczej szukać w nich oparcia, niż podjąć taką dyscyplinę, jaka będzie w stanie rzeczywiście zmienić strukturę waszej osobowości, stosownie do uzyskanego wglądu. Nie są one w stanie wiele pomóc, dają wyłącznie przebłysk urzeczywistnienia, bez jakiejkolwiek zasadniczej przemiany w ego, będącym źródłem większości psychiczno-duchowej udręki, którą powoduje niewiedza.[50]

W grudniu 1976 roku powstał kolejny wiersz Ginsberga, osobisty, pełen niepokoju:

Cały
ciężar
wszystkiego
to za dużo

moje serce w
tunelu
łomocze
subtelnie

ból głowy
od palenia
zawrót glowyprzez chwilę

jadąc
żeby
zobaczyć
Buddę Karmapę
dziś wieczór[51]

W kwietniu 1988 roku podczas Festiwalu New Age w Teatrze Stu w Krakowie *roshi* Richard Baker, zapytany o komentarz do rzekomego oświadczenia Ginsberga, iż religią przyszłości będzie połączenie LSD i medytacji, odpowiedział:

Nie sądzę. Znam Allena Ginsberga i uwielbiam go. Nie mogę sobie go wyobrazić mówiącego te słowa w latach 80. Może w latach 70. mógł to powiedzieć. A może dla niego ważne było to, że ma już to za sobą. Nie znam jednak wielu ludzi, którzy biorą LSD, a z pewnością nie robią tego w sposób mający poważny związek z medytacją.[52]

50/ *Drogi karmy i ścieżka Dharmy...*, s. 260.

51/ Tamże, s. 58.

52/ Tamże, s. 296.

***

Na zakończenie warto raz jeszcze podkreślić, iż poeci *Beat Generation* poza świadomością istnienia w konkretnym punkcie historii, ponad wszystko określają siebie wobec podstawowych faktów ludzkiej egzystencji. Próby wyrażenia jednostkowej jaźni w kosmicznym strumieniu życia przybierają formę *quasi*-religijnego mistycyzmu. Indywidualne, osobiste pytania beatników przeradzają się nie tylko w glos pokolenia, ale wyrażają ogólnoludzki b ó l i s t n i e n i a. Ich poezja jest pytaniem o drogę przekraczającą cierpienie i wiodącą do doświadczenia kosmicznej jedności. Bohater *Włóczęgów Dharmy* wreszcie odnajduje ją – w odbiciu wszechświata... we własnym umyśle:

> Z pełnym entuzjazmem udałem się tej nocy do lasu, myśląc: „Co to znaczy, że jestem człowiekiem siedzącym pod gwiazdami na ziemskim tarasie, ale naprawdę pustym i przebudzonym w całej pustości i przebudzoności wszystkiego? Oznacza to, że jestem pusty i przebudzony, że wiem iż jestem pusty, przebudzony i że nie ma żadnej różnicy pomiędzy mną, a czymkolwiek innym. Innymi słowy oznacza to, iż stałem się Buddą". Odczuwałem wielkie współczucie dla drzew, ponieważ byliśmy tą samą rzeczą, pieściłem psy, które nigdy się ze mną nie wykłócały. Wszystkie psy kochają Boga. Są mądrzejsze od swych mistrzów. Mówiłem to psom, słuchały mnie, nadstawiając uszu i lizały mnie po twarzy. Jak długo byłem z nimi nie dbały o tę, czy inną drogę. Byłem wtedy św. Rajmundem od Psów, jeśli nie byłem nikim, czy też niczym innym.[53]

53/ J. Kerouac *Włóczędzy Dharmy*, w: *Drogi karmy i ścieżka Dharmy...*, s. 273.

Bogusława BADZIOCH-BRYŁA

Ku ciału post-ludzkiemu. O młodej poezji i nowej rzeczywistości

Zżyć się z maszyną tak
żeby spędzić w niej całe życie.
F. Zawada: *Cywilizacja donos pierwszy*

Wolfgang Welsch, snując rozważania na temat świata mediów elektronicznych, przeciwstawił im ludzkie ciało jako sferę specyficzną, bo nienaruszalną, stanowiącą pod tym względem pewnego rodzaju tabu.

> Ciało jest elementem zachowawczym i stanowi warunek wszystkich naszych działań. Od strony filozoficznej wielostronnie w ciągu ostatnich lat zwracano uwagę na cielesność jako przeciwwagę dla elektronicznych tendencji do dematerializowania. [...] Istnieje [...] medialna nienaruszalność, suwerenność i samoistność ciał. Obecnie odkrywamy je na nowo jako przeciwwagę dla mediatyzacji świata. Wspomnijmy choćby „odkrycie powolności" Nadolnego lub Handkego pochwałę zmęczenia. Wśród zawirowań mnożącego się elektronicznie świata staje się dla nas znów ważna jednorazowość niepowtarzalnej godziny czy spotkania albo bezruch i szczęście spoczywającej ręki lub pary oczu.[1]

Doświadczenia obcowania ze współczesną nauką i kulturą zdają się nie tylko nie potwierdzać owej tezy, lecz wręcz burzyć jej zasadność. Zachodzący zarówno w filozofii jak i sztuce proces zmiany kulturowej, który rozpoczął się przed laty

1/ W. Welsch *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha. Część I*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 185, 186.

rozpadem idei nowoczesności, wprowadzając w obręb dyskursu pojęcie *posthuman*, dotknął samej istoty człowieczeństwa, zapowiedział wyjście poza dotychczasowe granice jej rozumienia. Ludzkie ciało, podlegając w pretendujących do rangi dziel sztuki przedstawieniach zabiegom takim jak demontaż, wnikanie pod powierzchnię skóry, fragmentacja, technologizacja, wprowadzanie w symbiotyczne związki z technologiami sztucznymi, przestaje być nietykalną organiczną całością, zatraca swój dotychczasowy, nienaruszalny charakter. „Nowe technologie stają się rozszerzeniami, przedłużeniami ludzkiego ciała i jako takie wpływają na kształt tożsamości"[2].

> Prawdziwy zwrot dokonał się [...] wraz z nastaniem czasów elektroniki i jej największego osiągnięcia, jakim jest komputer. Korzystając właśnie z tego wynalazku, człowiek postanowił stworzyć, może ostatnie, bo najdoskonalsze maszyny na swoje podobieństwo, jednak niekoniecznie fizyczne, ale intelektualne. Prace nad sztuczną inteligencją fascynują wielu naukowców oraz twórców odbiorców kultury masowej, gdzie na dobre już zamieszkały roboty, androidy, gynoidy i cyborgi. Te ostatnie stanowią formę najbliższą istocie ludzkiej, bowiem są formą hybrydy – czlowieko-maszyną.[3]

Zatrzymując się nad kwestią artystycznych realizacji stanowiących praktyczne wykorzystanie możliwości, jakie sztuce oferuje technika – m.in. fotografia czy komputer, wystarczy wspomnieć fotografie takich twórców, jak Robert Mapplethorpe, Laurie Simmons (*quasi*-ludzkie postaci zanurzone w wodzie), Susan Wides (grupy figur woskowych w pozorowanych wzajemnych relacjach), „rzeźby" – autoportrety Charlesa Raya (portretowo odtworzona głowa artysty osadzona na ciele manekina)[4], czy, bazujące na symbiozie ciała i komputera, *performances* Stelarca – australijskiego artysty, który, szukając sposobów na uczynienie ciała kompatybilnym, na poszerzenie zakresu jego odczuć i oddziaływań, posuwa się chyba najdalej, poddając swe ciało zewnętrznej manipulacji[5].

2/ R.W. Kluszczyński *Ontologiczne transgresje: sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną*, „Kultura Współczesna" 2000 nr 1/2 (23-24), s. 194.

3/ M. Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000,
s. 162-163.

4/ A. Kępińska *Ciało post-ludzkie*, „Kultura Współczesna" 2000 nr 1-2 (23-24), s. 144-152.

5/ Dla Stelarca „liczy się przede wszystkim rodzaj globalnej świadomości, wiążący się z możliwością funkcjonowania na odległość, możliwością łączności (poprzez Internet) i wielorakiej interakcji, zarówno z innymi ludźmi, jak i ze zdalnie sterowanymi robotami oraz z oprogramowaniem. W tej nowej perspektywie ciało jawi się już odmiennie od tradycyjnie pojmowanego organizmu. Stelarc żywi dość kontrowersyjne przekonanie, że indywidualność osoby nie jest już najważniejsza. Na plan pierwszy wysuwa się możliwość komunikacji, bowiem dopiero ciało w łączności z innymi ciałami uzyskuje nową siłę w wirtualnej strukturze. Artysta, zadając sobie pytanie, czy ważne jest upieranie się przy swoim niedoskonałym, bo ograniczonym ciele powiada, że być może znaczenie bycia człowiekiem polega na tym, aby nim nie pozostawać. Tym samym

W trakcie *performance* jego świadomość kontroluje jedynie połowę ciała, druga polowa jest poruszana z zewnątrz. [...] fizyczność artysty jest podzielona: głowa i prawa część ciała reaguje na sygnały płynące z „własnej świadomości" – z mózgu, natomiast lewa strona poddaje się sygnałom pochodzącym z zewnątrz z przymocowanych do skóry elektrod. Ruchy tej części ciała kontroluje zewnętrzna świadomość. To publiczność za pomocą zestawu specjalnie oprogramowanych komputerów i urządzeń do zewnętrznej stymulacji mięśni programuje sekwencje ruchowe, wykonywane następnie przez lewą stronę ciała artysty. Zatem w trakcie *performance* Stelarc łączy w jednym ciele reakcje odpowiadające rozkazom płynącym z różnych źródeł. Sterująca nim publiczność może być obecna na sali, podchodząc do komputera i programując sekwencję choreograficzną, [...] albo zdalnie zgromadzona operować przez komputerową sieć.[6]

Charakterystyczny przykład aktualności wątku, którego ideę przewodnią stanowią kulturowe doświadczenia (manipulacje) wykonywane na figurze ciała ludzkiego stanowią również prace Konrada Kuzyszyna, który w serii obiektów z cyklu „Kondycja" I, II, III tworzy kompozycje nazwane przez Monikę Bakke rodzajem anatomii fantastycznej albo bestiariuszem.

Na cykl „Kondycja" składają się niewielkie, mieszczące się w dłoni przedmioty, na ogół zbudowane z dwóch pleksiglasowych płytek, między którymi umieszczona jest pozytywowa klisza fotograficzna z wizerunkiem człowieka, a raczej powiedzieć by trzeba, z człowiekopochodnym obrazkiem. Jest to niekiedy zwielokrotnione ludzkie ciało, czasem ciało tak upozowane, że przypomina embrion ludzki, czasem zaś zwielokrotniony jest tylko pewien jego fragment. Można odnieść wrażenie, że ma się do czynienia z ciałami jakby potwornie zrośniętymi, jakby nie rozdzielonymi w sposób właściwy przez Naturę, lub z ofiarami okrutnych eksperymentów genetycznych. [...] Kuzyszyn tworzy coś w rodzaju anatomii fantastycznej, czy wręcz bestiariusza, bowiem to właśnie anomalie stanowią zagrożenie podziału na to, co ludzkie i zwierzęce, zarazem fundując podział na prawidłowe i nieprawidłowe, naturalne i potworne, dobre i złe.[7]

---

artysta włącza się do sporego grona pytających: czy człowiek stał się już przeżytkiem, swoistym reliktem minionych epok?
Dla Stelarca sieć internetowa jest czymś więcej niż sposobem przechowywania i przekazywania informacji. Artysta uważa, że być może rozwijamy takie strategie, gdzie Internet staje się zewnętrznym systemem nerwowym łączącym ciała, które są węzłami i ogniwami. [...] Internet staje się tym inteligentnym systemem przełączającym i łączącym. Pracą realizującą ten zamysł był performance «Ping Body». Artysta znajdujący się w Luxemburgu poddawał swoje ciało elektrycznym stymulacjom docierającym do niego z trzech źródeł: Centre Georges Pompidou w Paryżu, Media Lab w Helsinkach i Amsterdamu, gdzie odbywało się sympozjum «doors of Perception». Reakcje ciała Stelarca były mimowolne, sterowane przez osoby znajdujące się w znacznych odległościach od niego". M. Bakke *Ciało otwarte...*, s. 154.

6/ P. Krajewski *Od reprodukcji mechanicznej do genetycznej*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999, s. 242.

7/ M. Bakke *Ciało otwarte...*, s. 44.

Wszystkie te przykłady dowodzą ciągłego poszerzania obszarów zainteresowań człowieka, który, wniknąwszy już niemal w każdą zdolną poddać się jego doświadczeniu sferę, zamierza powiększyć je o teren własnego ciała i organizmu.

Zdaniem Jarona Lanier – jednego z głównych twórców i teoretyków wirtualnej rzeczywistości – uderzającą cechą wirtualnego świata, w którym do istotnych kategorii należą elastyczność oraz zdolność łatwego zmieniania jego zawartości, jest fakt, iż granica pomiędzy ludzkim ciałem – ciałem użytkownika, a resztą świata jest płynna. W zasadzie, z perspektywy rzeczywistości wirtualnej, ciałem jest ta jej część, którą można poruszać z szybkością myśli. W takich okolicznościach trudne staje się dokładne zdefiniowanie granic ciała[8].

> Kiedy granica między ludzkim i sztucznym upadnie, wszystkie inne dualizmy również ulegną rozproszeniu, a ich obie części staną się nierozróżnialne, usuwając człowieka z unikatowej i uprzywilejowanej pozycji, którą zajmował w filozofii oświeceniowej. Faktycznie, granice ulegające transgresji są zasadniczą cechą postmodernizmu, a cyborg jest ostateczną transgresją granicy.[9]

Zmiany te nie pozostają bez wpływu na młodą poezję. Również i niektóre z wierszy młodych poetów, zdecydowanie wykraczając poza omawianą wcześniej koncepcję Welscha, zdają się iść w parze z refleksjami współczesnych estetyków i antropologów kultury, mamy w nich bowiem do czynienia z pewnym naruszeniem tego, co niegdyś jeszcze stanowiło szczególnego rodzaju tabu, ze swoistą depersonifikacją istoty ludzkiej. Nie będziemy tu oczywiście doszukiwać się efektów będących wynikiem najdalej posuniętych zabiegów dokonywanych na poetyckiej figurze ludzkiego ciała. Sądzę, iż mamy tu do czynienia raczej ze wstępem, swoistym preludium na drodze do rzeczywistej i całkowitej prezentacji owego ciała przyszłości – cyborga.

Jednym z przejawów łamania owego tabu – tabu nienaruszalności ludzkiego ciała –staje się ingerencja mająca na celu rozbicie jego spójności. Zaglądanie w jego wnętrze niczym w głąb skomplikowanego mechanizmu, czy też obserwowanie go okiem „uzbrojonym" w *quasi*-informatyczną wiedzę i terminologię zdaje się stanowić potencjalne remedium na jego bolączki i dolegliwości. Ciało w ujęciu tradycyjnym staje się, w dobie syndromu biotechnologicznego, przeżytkiem, czymś, co z powodu niestosownie małej trwałości i odporności na czynniki zewnętrzne zatraca rację bytu.

Świadectwem takiego właśnie sposobu postrzegania własnej cielesności jest jeden z wierszy Marcina Barana:

> Kaszel podwyższa ciśnienie krwi i ściska
> mózg obręczą. Mam spękane serce, a skóra

8/ Cyt. za: D. De Kerckhove *Powłoka kultury: odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 1996, s. 195.

9/ Cyt. za M. Bakke *Ciało otwarte...*, s. 155.

na głowie napina się [...]
I ręce mi puchną w czasie snu.
[...]
Twarz opuchnięta
o poranku, piecze mnie skóra pomiędzy czaszką
a włosami. Dopóki narządy działają, powierzchowność
niech będzie jaka chce – w oczekiwaniu
na ból straszny

[Marcin Baran *Ciało*]

a także utwór Majzla:

rano dowiedziałem się że krew wypłynęła.
[...] w środku rośnie krwiak. mały twór.
wściekły zwierz wędrowny.
nazwijmy go krwiakiem bo doktor pociesza.
[...]
może to nie nowotwór a jedynie ogród
w którym zbiera się na ciszę?
[...]
a życie? jeszcze się pojawi.
gdzieś tam na północ od pępka.
porosną nas sady owocowe dzikie.
wrażliwa choć bezbarwna sierść.

[Bartłomiej Majzel *krwiak* BZ]

Również u Biedrzyckiego odnaleźć można dowody postrzegania ciała i cielesności jako niemożliwej do wyeliminowania przeszkody, której posiadanie jest nieodłącznym atrybutem człowieczeństwa:

ten mróz dostaje się między zęby i rysuje szkliwo.
wyschły mi gałki i teraz obijają się w zbyt luźnych
oczodołach. Gdziekolwiek się zwrócę niosę na szklanej
szyjonóżce czerep pełen metalowych pszczół
[...]
przyszedł marzec i wbił we mnie oczy błyszczące
z gorączki...

[Miłosz L. Biedrzycki *oczy błyszczące*]

„Tylko jak / długo jeszcze maszynka wyborcza ciała / zechce wciskać głosy krwi w urnę serca?" – pyta Marcin Baran, pytanie owo poprzedzając ascetycznym poetycko opisem zmagań lirycznego ja z własnym – chciałoby się rzec – oprzyrządowaniem, opisem mających swe źródło właśnie w cielesności ograniczeń ludzkiego umysłu. Pytanie to jako retoryczne nie wymaga odpowiedzi, choć negatywna odpowiedź natrętnie nasuwa się sama.

Pojawiają się więc w młodej poezji próby rozprawienia się z cielesnością będącą bezustannym źródłem kłopotów. Remedium na bolączki ciała i ducha podpowiada człowiekowi samo środowisko, w którym przyszło mu żyć – otaczająca go rzeczywistość określana w kategoriach postindustrialności. Z niej to właśnie został przejęty i przeniesiony na grunt poezji portret człowieka stanowiącego zlepek elementów różnorakiego pochodzenia.

Człowiek jako automat, mechanizm ukształtowany podobnie do zapełniających cywilizacyjną przestrzeń wytworów techniki i tak też działający – oto obrazek nie należący do rzadkości, szczególnie we fragmentach będących opisem perturbacji lirycznego ja z własną świadomością uwikłaną w relacje z najbliższą przestrzenią:

> Chodzę z pokoju do pokoju. Cień podąża za mną
> Niepewnie. Podlewam kwiaty, ścieram kurze, popijam, połykam.
> Ziemia toczy się na wolnym biegu
> dobijając do portu kalendarzowej kartki,
> a dzień zaciąga już ręczny hamulec na parkingu nocy.
> Zdania wypadają nierówno
> jak z zacinającej się katarynki. Markuję jeszcze
> jakieś słowa, ruchy, gesty.
>
> Maszyna do pisania zszywa je w jedno.
>
> [Grzegorz Olszański *Z życiowych problemów nieżyciowych facetów. Część pierwsza, nieostatnia*]

Automatyzacji ludzkiego ciała i odruchów towarzyszy tutaj pewnego rodzaju poczucie zespolenia z, przynależną do świata wytworów techniki, maszyną do pisania, co prowadzi do zachowań nieautentycznych, trzeba bowiem pamiętać, iż pojęcie „markować" łączy się z synonimiką: „pozorować", „symulować", „oszukiwać".

Specyfice tej ulega również przestrzeń odległa nieco bardziej niż własny pokój, przestrzeń, z którą liryczny bohater uwikłany jest w instytucjonalno-urzędowe sytuacje i zależności:

> Kobieta w okienku przyjmuje i wydaje
> pieniądze, podnosi i pochyla
> głowę.
> [...]
> Ręce kasjerki są szybsze niż liczby.
>
> [Grzegorz Olszański *Z życiowych problemów nieżyciowych facetów. Część druga, bez pokrycia*]

Często mamy tu do czynienia z obrazem człowieka skonstruowanego na podobieństwo maszyny wielokrotnego wyboru:

To co zrobiliśmy, mogliśmy zrobić inaczej
[Grzegorz Olszański *Wyjście z okręgu*]

albo automatu w zupełności pozbawionego cech człowieczych, pracującego z iście komputerową precyzją i rytmicznością:

Skatalogowana w pamięci
ilość kurzu i plam, miejsce wyuczone na pamięć.
Pojedyncze zdania. Złożone problemy. [...] Trup czeka.
Ponawia, powtarza.
[Grzegorz Olszański *Przejęzyczenie*]

Człowiek-automat to zwykle posiadacz umysłu skonstruowanego na wzór procesora komputerowego:

...interaktywne wspomnienia
uruchamia najazd kursorem pamięci na odpowiedni gest czy słowo.
[Grzegorz Olszański *Narodziny tragedii* Sztuka mięsa]

Proces wirtualizacji nie dotyczy jedynie ciała. Znacznie częściej powtarza się kwestia, którą można by zaklasyfikować jako pytanie o tożsamość, o podmiot, który „staje się rozproszony, zdecentralizowany, niespójny, chciałoby się rzec – pochłonięty przez interfejs"[10].

Jako że wizerunek spójnego ciała „zostaje zastąpiony obrazem ciała niekoherentnego, permanentnie poprawianego i uzupełnianego – stale poszukującego nowych tożsamości, stale z siebie niezadowolonego"[11] mniemać można, iż podobnie przedstawia się samopoczucie lirycznego „ja" i tak też jawi się podmiot tych wierszy.

Dezintegracja cielesnego obrazu grozi [...] podmiotowi powrotem do sfery sprzed porządku wyobrażeniowego, czyli do archaicznego ciała w częściach, nieskoordynowanego i nietożsamego ze sobą. W przypadku powrotu w pole porządku realnego, pojawiają się psychotyczne fantazje o rozpadzie i byciu kontrolowanym przez świat zewnętrzny – świat przedmiotowy.

Lacan w fascynacji wizerunkami ludzkiego ciała – tak przecież powszechnej – widzi wyraz pragnienia posiadania stałej i silnej tożsamości. Ten właśnie wizerunek, z którym podmiot chce ciągle obcować, utrwala jego pozycję w sferach wyobrażeniowej i symbolicznej wobec niebezpieczeństwa czyhającego w nim samym. Podmiot bowiem trwale zachowuje w sobie coś, co można by nazwać osadem dawnego doświadczenia ciała we fragmentach, które pojawiają się w snach o rozpadzie własnego ciała, a w skrajnych przypadkach w psychotycznych depersonalizacjach.[12]

10/ A. Ćwikiel *Metafora cyborga – ciało przyszłości*, „Kultura Współczesna" 2000 nr 1-2 (23-24), s. 161.

11/ A. Paluch *Wizerunek nasz, czyli ciało na scenie ponowoczesności*, w: *Transformacja, ponowoczesność wokół nas i w nas*, red. A. Paluch, Wrocław 1999, s. 129.

12/ M. Bakke *Ciało otwarte...*, s. 23-24.

Możliwe okazuje się również nieco inne spojrzenie na rolę mediów sprzężonych z ciałem ludzkim oraz ich wpływ na strukturę ludzkiego organizmu, organizmu, który w konsekwencji nie wydaje się już być całością bezwzględnie autonomiczną. Media spełniające funkcje pewnego rodzaju „protez" będących przedłużeniem cielesności współczesnego człowieka – z takim ujęciem spotkać się można m.in. u Lyotarda, Virilio, Welscha[13].

> Media elektroniczne wprowadzają nas w świat prędkości światła, do czego nasze zmysły nie są przystosowane. Sztuka mediów winna zatem wziąć na siebie zadanie przystosowania człowieka do odbioru w warunkach niezwykłych prędkości. W tym kierunku szedł Lyotard, organizując wystawę w 1985, a także Virilio, Welsch – przez ukazywanie zmian w obrębie spostrzeżeń (znikanie współtworzy zjawisko, anestetyczne warunkuje estetyczne). W tej opcji media traktowane są jako przedłużenie ciała, jako wzmożenie możliwości zmysłów, jako poszerzenie ludzkiej sfery aisthesis. Media stają się protezami umożliwiającymi telewidzenie i teleslyszenie; [...] Już zresztą McLuhan określił media jako zmysłowe protezy człowieka. Wnoszą one w dotychczasowe sposoby postrzegania zmiany tak ilościowe, jak i jakościowe. Dzięki mediom postrzegamy więcej i postrzegamy inaczej.[14]

Jak zauważa Monika Bakke

> nieustannie poprawiamy swoje możliwości, wydłużamy i wyostrzamy pamięć, wzrok, słuch, węch. Coraz to nowsze technologie obudowują ciało i uzależniają je od siebie. [...] Przyzwyczailiśmy się już do myśli o miniaturowych urządzeniach elektronicznych, które zainstalowane głęboko w ludzkim ciele chronią jego życie. niewidoczne dla oka, ukryte, doskonale wpasowują się w organiczne otoczenie. Zakres tej ekspansji jest niebagatelny, przekroczona została jedna z ważnych granic, gdyż do niedawna jeszcze technologia należała do świata zewnętrznego w stosunku do ciała, była częścią pejzażu.[15]

W tym duchu powstają także nowe dziedziny nauki, z których jedna, nosząca nazwę neuro-estetyki, zasadza się na pojęciu sieci cybernetycznej, w którą wplecione są zarówno ludzkie organy, jak i mikroprocesory[16]. Virilio za ideal zdrowego człowieka prowokacyjnie uznaje inwalidę przezwyciężającego swe ograniczenia przy pomocy wyposażenia technologicznego. Różnica zawiera się w fakcie, iż to, co w odniesieniu do ciała niegdyś uważane było za zewnętrzne protezy (okulary, kule), czy organy transplantowane od zwierząt teraz zastępowane jest miniaturowymi aparatami – określanymi przez Virilio mianem (elektro)technicznych protez[17].

13/ K. Wilkoszewska *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci...*, s. 22.

14/ Tamże.

15/ M. Bakke *Ciało otwarte...*, s. 152.

16/ K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów...*, s. 23.

17/ Tamże, s. 23.

Warto zatrzymać się na chwilę nad problemem scenerii towarzyszącej życiu przeciętnego użytkownika współczesnego świata w momencie, który można by określić mianem konkretnie pojmowanego „tu i teraz". Oto przykład rzeczywistości konstruowanej przez Lekszyckiego:

budzę się w zimnym pokoju i z niepokojem
identyfikuję się w lustrze. na dobry początek
przypominam sobie koniec – scenę z kobietą
gdy zaliczam kosza.
myślę o karierze w Zepter Idea Śląsk
Wrocław, albo przynajmniej
w szkolnej drużynie koszykówki
i nie, wcale nie jest mi przykro.

póki co mam ciągle wieżę Technicsa,
sześcioglowicowy magnetowid
Thomsona i, póki co, mogę poszerzyć pamięć
swojego peceta, zmienić mikroprocesor,

dzięki firmie Grundig – obejrzeć relację
z turnieju czterech skoczni i wzruszać się
do woli, kiedy adam małysz
dystansuje rywali, skacząc 133 m. z prędkością

progową 92,5 km/h i równie szybko wyskoczyć
od progu mieszkania w mętną próżnię
za drzwiami – 200 metrów do kiosku.
po papierosy i puzzle z nagimi zdjęciami.

[Paweł Lekszycki *ckliwy wiersz o samotności i pustce, której nie wypełni drogi sprzęt audio-video ani nawet miłość narodu polskiego do adama małysza*]

Rzeczywistość komponowana przez Lekszyckiego często okazuje się być całością sztuczną, zlepkiem kanałów, które mogłyby pośredniczyć w kontakcie ze światem rzeczywistym, zewnętrznym, gdyby takowy istniał. Jednak tym, co z całą pewnością istnieje, jest u Lekszyckiego właśnie ów wirtualny zlepek (zlepek audio-video), dookoła niego natomiast rozpościera się nicość, niebyt, „mętna próżnia". Oryginał świata nie istnieje, istnieją jedynie jego fragmenty powielone i zakonserwowane w skomplikowanej maszynerii pośredniczącej. Nic więc dziwnego, że praktycznie nie istnieje również człowiek, istnieje jedynie istota, której ciało zastąpiono doskonalszymi protezami. Jeśli bowiem słuchać, to jedynie wieży Technicsa, oglądać świat – tylko za pośrednictwem ekranu telewizyjnego lub ewentualnie magnetowidu, pamiętać – tylko pamięcią peceta. „Wieża Technicsa"; „magnetowid Thomsona", „mikroprocesor peceta", odbiornik telewizyjny – protezy współczesności – tylko to istnieje naprawdę. Każde wyjście

„poza" oznacza wkroczenie na tereny niepewne, dotykające bezpośrednio osobistych refleksji i przeżyć, co grozi popadnięciem w „mętną próżnię" niewiadomego pochodzenia.

Przebywanie w wirtualnej przestrzeni Internetu to zajęcie niezwykle kuszące, szczególnie ze względu na nieograniczone możliwości powoływania do życia nowych rzeczywistości. Lekszycki w demiurgicznym geście stwarzania konstruuje świat, będący całkowitym odwróceniem realiów przestrzeni opatrzonej przedrostkiem „cyber-":

słońce przecieka przez paski żaluzji. sufit
jest moim niebem, gdy budując miasta,
wchodzę we władanie mocy
spuszczania pożarów i trzęsienia ziemi.
tornado jest mi posłuszne.
wody lądowe są mi posłuszne.
mieszczański motloch jest mi posłuszny.
za moim podszeptem zapalają się
zarzewia buntu i zamieszki.
za moim rozkazem bywają tłumione.
w moich rękach leżą: szerzenie oświaty
lub wzrost przestępczości. lata chude i tłuste.
moim przywilejem jest zawyżać podatki.
to ja sprowadzam na miasto i niszczę potwory.
jestem źródłem rozrywki i pracy. mecenasem sztuki.
to jest mój świat, więc nie mieszaj mi w głowie.
nie rozmawiaj ze mną o motywie boga
w poezji współczesnej. nigdy nie strasz mnie
śmiercią. znam wszystkie kody na nieśmiertelność.
enter.

[Paweł Lekszycki *sim city*]

Mamy tu więc do czynienia z sytuacją, kiedy to, będąca prawdopodobnie pod wpływem jednej z gier komputerowych, świadomość bohatera lirycznego, wcielając się jak gdyby w postać stwórcy absolutnego, kreuje rzeczywistość na swój własny użytek, przy czym werbalny ekwiwalent aktu stwórczego – biblijne „niech się stanie" – zastąpione zostało u Lekszyckiego informatycznym – *enter*. Uwagę zwraca duże nagromadzenie różnych form zaimka osobowego „ja" („moim", mój", „mi", „mnie", „ja"), pojawiającego się tu aż 13 razy. Utwór ten staje się niejako manifestem człowieka współczesnego, pretendującego do miana nieznającego ograniczeń, manifestem jednak niebezpiecznym, wszak kończącym się – (przywodzącym na myśl gest zagłady?) – niejednoznacznym „enter".

Magiczne *enter* („wejdź") otwiera [...] przed przybyszem coraz to nowe ścieżki w potencjalnie niekończącej się podróży, nowe możliwości zarówno w okresie dryfowania przez

przekazy i kultury, jak i wchodzenia w niezliczone interakcje z tysiącami internautów. W cyber-przestrzeni nie ma przy tym ślepych uliczek, każde „kliknięcie" myszką jest wstępem do następnego. Jednocześnie, kategoria linearności czy następstwa traci tam sens – po A nie musi być B, a po B nie musi być C. Można „klikać" w przód, w bok, w tył, w górę, w dół; po A może być G albo S, albo (-6), albo (***). Można zmieniać i mieszać logiki i konwencje. Nie istnieją żadne granice czy rozgraniczenia, wszystko może prowadzić do wszystkiego i mieszać się ze wszystkim. Intertekstualność staje się tutaj faktem.[18]

Warto zastanowić się chwilę nad zmianą znaczenia terminu, który zyskuje w kontekście przytoczonego wiersza Lekszyckiego nowe – dodatkowe znaczenie: to już nie tylko „wejdź", ale także demiurgiczny gest demonstracji własnej potęgi.

„Słyszę komendę ze świętego ekranu" – pisze Tadeusz Pióro w wierszu *Na jawie*. Również i w tym przypadku poetyckie „ja" zdaje się egzystować w rzeczywistości, którą można byłoby opatrzyć przedrostkiem „cyber". Ten nierzeczywisty niemal świat to konglomerat syntetyczności:

Byliśmy w lesie, z koszem pełnym kanapek
i termosem z góralską herbatą, [...].
Lecz pewnego dnia wszystkie liście
z drzew strącił gwałtowny wiatr:
gdzieniegdzie uchowały się rajskie jabłuszka:
byliśmy w symbolicznym impasie.
Jedynym ratunkiem były większe zakupy
hologramy z kart kredytowych
migotały jak bombki na choince
[...]
wykrywacz kłamstw odmówił współpracy
i oblaliśmy egzamin z pamięci.

[Tadeusz Pióro *Daj mi tam gdzie nie myślę, Wola i ochota*]

Niewinna przechadzka po lesie dosyć raptownie zmienia się w przechadzkę po lesie fikcji, a scenariusz tej metamorfozy tylko pozornie przypomina scenariusz apokaliptyczny. Przestrzeń natury raptownie zastąpiona zostaje przestrzenią natrętnie przypominającą zatłoczone pasaże hipermarketów, podczas wycieczek zdominowanych przez „większe zakupy" i migotliwe „hologramy kart kredytowych". Wszak „wykrywacz kłamstw odmówił współpracy", a „egzamin z pamięci" został oblany, nie sposób więc już odwoływać się do jakiegokolwiek pojęcia „Początku" czy „Prawdy". Oszukuje nas więc Pióro, pisząc:

istnieje wyjście spod tej sterty protez
[...], procedura jest prosta:

18/ A. Gromkowska *Tożsamość w cyber-przestrzeni – (re)konstrukcje i (re)prezentacje*, „Kultura Współczesna" 1999 nr 3 (21), s. 37.

jak usłyszysz sygnał, zarejestruj swój głos.
Gdy wrócę z niebytu, niezwłocznie oddzwonię
[Tadeusz Pióro *Daj mi tam gdzie nie myślę*]

Sygnał – jak się okazuje – wcale nie pochodzi z zaświatów. Jedynym sygnałem jest bowiem głos automatycznej sekretarki – szczególny wymiar fałszu: głos oddzielony od właściciela, słowo oderwane od wypowiadacza (czyżby *Logos* bez Boga?). Przesunięcie zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Wyjściem spod „sterty protez" okazuje się być próżnia kanału informacyjnego, sytuacja, w której Nadawca i Odbiorca nie połączą się w akcie komunikacyjnym, a między jednym a drugim nie zadziała natychmiastowość. Dochodzi do naruszenia tradycyjnego schematu aktu komunikacji, wyeliminowania niezbędnego – wydawałoby się dotychczas – składnika, jakim jest kontakt.

W rzeczywistości zwirtualizowanej nietrudno o poczucie zagrożenia. Internetowy komfort natychmiastowości nierzadko staje się źródłem dyskomfortu.

> Poprzez fakt, iż Internet ma charakter publiczny, ogólnodostępny trudno mówić o zachowaniu prywatności. Okazuje się, że sfera nawet najintymniejszych doznań może stać się tematem publicznego dyskursu. Nie ma prywatnej czasoprzestrzeni, ani tym bardziej domowego ogniska. Jest natomiast ekran i sieć: jest komputer, przed którego monitorem w tej samej chwili zasiadają setki tysięcy użytkowników gotowych do obserwowania przy jednoczesnym byciu niewidocznym.[19]

George Kateb zwraca uwagę na współczesną tendencję do wystawiania się na widok publiczny, pragnienie bycia obserwowanym. Odpowiedzialności za ów stan rzeczy upatruje on w czterech czynnikach, do których należą: społeczna natura człowieka, charakterystyczna dla demokracji towarzyskość, demokratyczny ekshibicjonizm (którego przejawy obserwować możemy choćby na przykładzie niezwykłej popularności telewizyjnych programów typu *talk shows*) oraz demokratyczna teatralność[20].

Nie każdej jednak jednostce dane jest doświadczyć beztroski zaspokajania owej „pożądliwości oczu". W takich to bowiem ekshibicjonistycznych warunkach, w otoczeniu kamer sieciowych (tzw. webcamów) instalowanych często w prywatnych mieszkaniach łatwo również o poczucie bycia inwigilowanym. Towarzyszy ono bohaterowi lirycznemu młodej poezji, silnie zakorzeniając się w świadomości i stając się nieodłącznym składnikiem samopoczucia. W poetyckich realizacjach przybiera czasem formę, noszącego znamiona spiskowej koncepcji świata, poczucia ciągłego znajdowania się na celowniku obserwacji, bycia oglądanym czy też podglądanym lub zgoła naśladowanym:

19/ A. Błaszczyk *Przestrzeń w wymiarze wirtualnym*, w: *Przestrzenie, miejsca, wędrówki: przestrzenie w badaniach kulturowych i literackich*, red. P. Kowalski, Opole 2001, s. 73-74.

20/ G. Kateb *Poznawani i obserwowani*, „Res Publica Nowa" 2002 nr 2, s. 35-49.

...siedzę
i patrzę: wcześnie wyniesione pranie naśladuje
ręczniki z reklamy i odgrywa striptiz
zrzucając zmysłowo klamerki, postacie przed sklepem
naśladują bohaterów współczesnej poezji,
a sąsiadka naśladuje Kim Basinger
w scenie z muzyką Cockera.
Potem wychyla się przez okno
i robi to samo co ja.

[Grzegorz Olszański *Sny, słowa. Pojedyncze zdania, złożone problemy*]

W poezji Grzegorza Olszańskiego ów specyficzny dyskomfort przybiera formę poczucia wszechogarniającego bezwładu i niebezpiecznego zagęszczenia powietrza, wywołującego rybi odruch walki o oddech:

Śnieg stopił się już dawno. Teraz topnieje
asfalt zgrzewany z kołami ciężarówek [...]

Akcje powietrza poszły w górę na ostatniej
Meteorologicznej giełdzie, a część w ogóle
Wyparowała albo poszła na przemiał śmigłami

Wentylatorów [...]
Radio, telewizja, prasa
rozdmuchają tę sprawę do reszty.

Już teraz powietrze staje kością w gardle,
[...]
Nocą napisy na murach ożyją świeżą
Farbą [...]

„Powietrza, powietrza" – rozpłynie się krzyk,
który uniosą fale radiowe i podryfują z nim
w eter. [...]

Krzyki umilkną. [...]
Dzień prześwietli negatyw
firanki. Płuca wolno zamienią się w skrzela.

[Grzegorz Olszański *Wakacje w mieście. Walka o oddech*]

W wierszu Olszańskiego powietrze gęstniejące nie tylko od upału, lecz chyba przede wszystkim z powodu szczególnego nadmiaru („śmigła wentylatorów", „radio, telewizja, prasa", świeża farba „napisów na murach", „fale radiowe", „eter"), nie nadając się do użycia, uniemożliwia swobodne oddychanie, zamyka krtań.

Obecności bohatera lirycznego doszukiwać się możemy jedynie między wersami utworu. W czasoprzestrzeni całkowicie zdominowanej przez elementy rodem ze sfery *techne* brak bowiem miejsca dla zaistnienia jakiegokolwiek bytu pochodzącego spoza niej. Stąd też ów bezosobowy charakter liryki pośredniej, który całkowicie zdominował poetykę utworu.

Jolanta Brach-Czaina, snując refleksje na temat tłoku i zagęszczenia wielkich miast, uznaje doświadczenie gęstości za zasadniczy element naszego świata, przy czym w zakresie pola semantycznego tegoż pojęcia umieszcza zarówno gęstość zaludnienia – przejawiającą się w ulicznych korkach, tłoku autobusów czy wagonów metra – jak i nagromadzenie na niewielkiej przestrzeni nieograniczonej ilości odrębnych obiektów. To także natłok informacji i znaków, kojarzących się z kategorią obfitości towarów oraz ceniony przez współczesnego człowieka gąszcz aktywności i przeżyć, bodźców i dźwięków, czyli swoista multiplikacja wrażeń[21].

Jednym ze skutków owego natłoku staje się percepcja otaczającej rzeczywistości jako zlepku tajnych układów, ukrytych zamierzeń i przedsięwzięć będących częścią potężnego spisku uknutego przez (po)nowoczesny świat przeciwko każdemu jednostkowemu istnieniu:

> i nagle pomyślałem
> o tych wszystkich
> zakładach
> gotowych przerobić cię w trupa
>
> i otwartych przez całą noc.
>
> [Grzegorz Olszański *Hades zaprasza*]

Apogeum podejrzliwości osiąga Filip Zawada w utworze *Plakat*:

> Było już ciemno kiedy na plakacie
> spokojnie zachodził proces fluorescencyjny
>
> OBOZY DLA DZIECI
>
> z nauką języka niemieckiego.
>
> [Filip Zawada *Plakat*]

Szczególna lakoniczność wypowiedzi poetyckiej sprawia, iż czytelnik sam nie jest już pewien czy ów wspomniany w wierszu „proces fluorescencyjny" zachodzi wyłącznie na plakacie. Niedopowiedziana kontaminacja związków wyrazowych (obozów językowych oraz obozów koncentracyjnych) sprowokowana zostaje mimowolnym tokiem skojarzeń: wszak wyrażenie „proces fluorescencyjny" mieści się w polu semantycznym określenia „fosforyzujący", co z kolei może przywodzić na myśl dokonywane w obozach zagłady eksperymenty na żywym człowieku.

21/ J. Brach-Czaina *Gęstość, tłok, miasto*, „Res Publica Nowa" 2002 nr 2, s. 54-58.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki konstruuje w swoich wierszach klimat odpowiadający schizofrenicznej osobowości mieszkańca współczesnego świata, a więc człowieka z jednej strony dostrzegającego groźbę popadnięcia w nadmierną zależność od wyspecjalizowanych surogatów istot ludzkich – maszyn, z drugiej natomiast sparaliżowanego strachem przed tym, co jawi się jako nieznane, bo wolne od wielokrotnie już przeżutej papki popkultury.

Co z nami będzie kiedy się ustali godzinę
odłączenia lub podłączenia do znowu zawodnej
aparatury w szpitalu wojewódzkim gdzie
wszystko okazuje się być zawodne oprócz sióstr

[Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki *Na korytarzu szpitala wojewódzkiego*]

Miłosz Biedrzycki w wierszu *Virtual reality*, w znaczący sposób wpisującym się w problematykę zmian, jakim ulega dzisiejsza rzeczywistość, porusza popularny dziś i często w literaturze naukowej podejmowany problem autentyzmu i wtórności, a ściślej – granic symulacji, po przekroczeniu których nie sposób odróżnić tego, co realne od wirtualnego. Wiersz *Virtual reality* zdaje się zdecydowanie korespondować z Baudrillardowską koncepcją hiperrealności współczesnego świata, czyli świata symulacji i symulakrów, świata, w którym zlikwidowana została wszelka referencyjność, a rzeczywistość istnieje jako sztucznie odtworzona w systemach znakowych[22].

idę & podziwiam jak precyzyjnie to jest zrobione
nacisk na podeszwę dokładnie w chwili
kiedy spód nogi spotyka się z chodnikiem
trochę przekręcę głowę i oglądam trochę inny
fragment obrazu. [...]

22/ Baudrillardowska wizja współczesności to rzeczywistość reprodukowalna, symulowalna, hiperrealna. Jest ona – pisze Baudrillard – „...produkowana przez mikroskopijne komórki, matryce i moduły pamięci, systemy operacyjne – da się ją zatem powielać w nieskończoność. Można się obejść bez racji, przestał bowiem istnieć, jako ideał bądź negatyw, punkt odniesienia. Wystarczą operacje. A operacyjność nie jest realnością – tę dawno już przestała ogarniać wyobraźnia. To hiperrealność, produkt promieniotwórczej syntezy modeli kombinatorycznych w pozbawionej powietrza nadprzestrzeni. [...]. Nie chodzi już ani o imitację, ani o podwojenie, ani tym bardziej o parodię. Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór, homeostatyczna maszyna znakotwórcza, bezgrzeszna, programowalna, która oferuje wszystkie znaki rzeczywistości i w krótkim zwarciu wszystkie jej perypetie. [...] Odtąd hiperrealność, obojętna wobec świata wyobraźni i wszelkich podziałów na to, co rzeczywiste, i to, co wyobrażone, pozwala jedynie na orbitalną rekurencję modeli i na symulowane generowanie różnic". J. Baudrillard *Precesja symulakrów*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 176-177.

kurz, wirowanie – bardzo
realistycznie oddane. [...]
ci sami hipisi na bębnach, co zeszłej wiosny
nawet ten sam rytm. może jednak krew – tylko
usłużny procesor podsuwa obrazy

na poczekaniu: bębny, włosy, zwiewne
sukienki dziewczyn – żeby wrażenia trzymały się
kupy. chłopiec obchodzi gapiów z odwróconym
bębnem i zbiera datki. Wrzucam dwa tysiące, patrzy,
bąka: fanks. fanks? co za fanks?
dorobiliby polskie komunikaty.
zresztą, trudno – pewnie piracka kopia.

[Miłosz L. Biedrzycki *Virtual reality*]

Obraz ciała ludzkiego nakreślony został w wierszu ze szczególnym skoncentrowaniem uwagi na naturalnych funkcjach i czynnościach, co sprawia wrażenie jak gdyby odczuwalność nie była właściwością przypisaną organizmowi ludzkiemu przez fizjologię, a więc właściwością naturalnie mu przynależną, lecz funkcją sztucznie dodaną, zainstalowaną niczym zewnętrzny element oprogramowania („nacisk na podeszwę dokładnie w chwili /kiedy spód nogi spotyka się z chodnikiem /trochę przekręcę głowę i oglądam trochę inny /fragment obrazu"). Prowadzi to do upodobnienia poetyckiej konstrukcji podmiotu lirycznego do urządzenia – symulatora ludzkiego organizmu (nienaturalne spowolnienie ruchów, interaktywna funkcja wzroku percypująca świat fragmentarycznie, gdzie funkcje gałki ocznej przejęte zostały przez urządzenie funkcjonujące na podobieństwo projektującego obrazy procesora).

Żyjemy w świecie przeobrażającym się i przeobrażonym, w świecie, którego najbardziej newralgicznym miejscem zdaje się być specyficzna granica pomiędzy rzeczywistością świata realnego a wirtualną rzeczywistością mediów. Granica, która zarówno wszechobecna, przestrzenna i czasowa, jak i procesualna, pozaprzestrzenna i pozaczasowa sprawia, iż egzystencja człowieka współczesnego rozgrywa się w swoistych międzyprzestrzeniach i międzyczasach, w hybrydycznym świecie „pomiędzy" – nie tylko cywilizacjami czy kulturami, ale przede wszystkim pomiędzy realnością a wirtualnością[23]. W kontekście tym trafem w dziesiątkę wydają się być słowa Umberto Eco, który pisze w jednym ze swoich tekstów:

> Dawno temu istniały środki masowego przekazu, były złe, to jasne, istniał też winny. Oprócz nich byli ludzie szlachetni, którzy ujawniali ich zbrodnie. Sztuka zaś [...] proponowała modele alternatywne tym, którzy nie poddawali się niewoli mass mediów.
> Cóż, skończyło się. Trzeba zacząć wszystko od początku i zastanowić się nad nową rzeczywistością.[24]

23/ R.W. Kluszczyński *Ontologiczne...*, s. 192-193.

24/ U. Eco *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1999, s. 174.

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

„[...] w samym środku swego bólu [...]" O modelach doznawania cielesności w prozie Włodzimierza Odojewskiego

Ciało często prześwieca przez znaki pisma – według Tadeusza Różewicza poezja bierze swój początek z rany... Ale nie ból tworzenia będzie mnie interesował, bo poetą można bywać jedynie, by cierpienie ograniczyć. Co innego z boleścią doskwierającą jak koszula Nessosa, której zdjęcie odsłania nagość szkieletu. Nie jesteśmy, niestety, nie przymierzając – cebulą, której nieskomplikowana doskonałość nie zawiera w sobie przerażających sekrecji. Ciało jedno i nie objęte jakąkolwiek gwarancją kłóci nas lub nietrwale godzi ze światem. Może być przedmiotem łatwego uwielbienia, zawiści, gwałtu – gorzej jednak, gdy ani na chwilę nie daje się zintegrować ze świadomością. Z taką sytuacją spotykamy się najczęściej w utworach Włodzimierza Odojewskiego, którego bohaterowie nieustannie odczuwają uciążliwość bycia w ciele, a drobiazgowe rejestrowanie objawów tego rozpoznania stanowi wątek niemal równoległy do wydarzeń fabuły. Jego powieści i opowiadania zawierają podobną koncepcję człowieka i podobny stosunek do tak elementarnego doznania, jakim jest odczucie cielesności. Najogólniej ten model osoby-ciała można by nazwać *homo dolens*, człowiekiem obolałym. Odojewski pozostaje wierny ciału doświadczającemu, które w rzeczywistości materii rozpoznaje swoje ograniczenia, ale i kształtuje swoją duchowość. To ciało nie staje się przedmiotem kultu, nie przyciąga swoją urodą, nie wabi obietnicą rozkoszy, do czego przyzwyczaiły nas okładki pism ilustrowanych i „pokątna literatura erotyczna". Dla człowieka Odojewskiego ciało zawsze otwiera się na sferę doświadczeń duchowych, co jest i błogosławieństwem, i brzemieniem jednocześnie.

Istnienie jako choroba

Już u początków dojrzałej twórczości Odojewskiego pojawia się charakterystyczna dla utworów pisarza sytuacja fabularna – jest nią duszna atmosfera choro-

by lub nawet umierania, z którą boryka się protagonista. Mniej lub bardziej dookreślona dolegliwość fizyczna rzutuje nie tylko na zachowania i przeżycia cierpiącego bohatera, staje się niemal jedyną metaforą doznania ludzkiego ciała. Autor *Oksany* traktuje chorobę, słabość fizyczną, ból jako skuteczne środki komplikowania problematyki psychologicznej, stale obecnej w jego twórczości. Zainteresowanie cielesnością oraz przekonanie, iż jest to sfera doznań niemal wyłącznie doskwierających świadomości nie oznaczają, że jest to proza behawiorystyczna. Przeciwnie, środki te wyjaskrawiają złożoność treści psychicznych, by wzmóc w czytelniku odczucie dramatyczności istnienia. W *Białym lecie* pojawia się dodatkowe, historyczne uzasadnienie tego rozwiązania: choroba Karola urasta do rangi doświadczenia pokoleniowego dla tych, którzy przeżyli wojnę i jednocześnie nie umieli odnaleźć się w rzeczywistości powojennej. Karol ucieleśnia również losy tych wszystkich bohaterów Odojewskiego, którym przyjdzie zmagać się z nieustającą niemocą ciała postarzałego zbyt wcześnie, w zgodzie z zegarem procesów psychicznych, a nie biologii. Jednocześnie z zarysowaniem takiej metafory choroby Odojewski wypracowuje swój indywidualny sposób obrazowania ciała oraz specyficzny „słownik cielesności". To pisarz szczególnie wrażliwy na mowę ciała, która służy mu do ujawniania skomplikowanych stanów wewnętrznych, odczytywanych z ruchów, wyrazu twarzy, spojrzeń. Odojewski daleki jest od tych metod prezentacji ciała, które służą wizualizacji, wyostrzeniu widzenia. Wyrazistość rysunku psychologicznego kontrastuje więc z mglistością portretu zewnętrznego, co czyni postaci bardziej tajemniczymi. Częstokroć ta technika opisu powoduje nieostrość indywidualnych wyglądów. Przykuwa uwagę przede wszystkim stan ducha odczytywany z powierzchowności drugiego człowieka. Oto typowy dla bohatera (bohaterki) Odojewskiego rysopis:

> patrzyła na niego badawczo od dołu, unosząc w górę twarz, i przez chwilę miał wrażenie, jak gdyby tego dnia pierwszy raz jej twarz zobaczył. Owalną, wydłużoną, jednocześnie poszerzoną rozstawionymi policzkowymi kośćmi. [...] Tę twarz, której nigdy nie widział szeroko roześmianej, choć już widział przerażoną. Teraz było tam coś jeszcze, namysł, postanowienie, oczekiwanie. (ZN, s. 115)[1]

W krytycznych odczytaniach *Białego lata* i *Miejsc nawiedzonych* pojawiał się zarzut skrajnego solipsyzmu tych powieści[2]. I choć o artystyczną wartość ich obu trudno byłoby się dzisiaj spierać, to wyeksponowany w nich po raz pierwszy motyw agonii ciała spleciony nierozłącznie z rozpadem psychiki bohatera stal się jednym

---

1/ Cytaty z utworów Odojewskiego lokalizuję w tekście za pomocą skrótów na podstawie następujących edycji: *Białe lato*, Poznań 1958 [BL], *Miejsca nawiedzone* Łódź 1959 [MN], *Kwarantanna*, Lublin 1993 [K], *Wyspa ocalenia*, Białystok 1990 [WO], *Zmierzch świata*, Warszawa 1995 [ZŚ], *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa 1990 [ZWZ], *Oksana*, Warszawa 1999 [O], *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Warszawa 1991 [ZN], *Jedźmy, wracajmy...*, Warszawa 2000 [JW].

2/ Cz. Niedzielski *Literatura miejsc nawiedzonych*, „Pomorze" 1959 nr 24, s. 9.

z rozwiązań charakterystycznych dla pisarza. Właśnie z obu tych wczesnych powieści wywodzi się skłonność Odojewskiego do pogłębionej analizy sposobów ludzkiego doświadczania siebie i świata poprzez cielesność. Przesłaniem jego twórczości mogłaby być następująca refleksja:

> Dzięki czującemu, myślącemu, uduchowionemu ciału nie tylko jesteśmy obecni w świecie i przytomni w codziennej egzystencji, lecz także zdolni do głębokiego wglądu w rzeczywistość i do wykraczania poza to, co powszechnie dostępne i potoczne. Doświadczenie duchowe człowieka także rodzi się w jego ciele.[3]

Jednym z literackich zabiegów, jakie stosuje Odojewski, by podkreślić tę współzależność, stało się poszukiwanie odpowiedników fizycznych doznań dla stanów psychicznych. W świadomości bohatera musi nastąpić taka transpozycja, by mógł on lepiej zrozumieć siebie. Przeczucie życiowych zmian wywołuje w Karolu niepokój, który „krążył jak niewidzialny prąd gdzieś w strumieniach żył [...] jak ból w głowie, który trudno umiejscowić i wymierzyć jego siłę" (BL, s. 64). Metoda tropienia somatycznego źródła zachowań i odczuć osiągnęła swoje apogeum w *Miejscach nawiedzonych* – historii gruźlika zgnębionego niemocą twórczą, samotnością, uczuciem do, być może, wyimaginowanej tylko kobiety. Chorobę trawiącą bohatera należy uznać za przyczynę rozdrażnienia graniczącego z histerią, które uzyskuje szczególnie drastyczny wyraz w nieomal perwersyjnym samoudręczeniu opisami własnej postępującej słabości. Fizjologia urasta tu do rangi przekleństwa, zostaje utożsamiona z cielesnością w ogóle, co nie zdarza się już w żadnym późniejszym utworze Odojewskiego. W *Miejscach nawiedzonych* pisarz epatuje brutalnością obrazów ciała zżeranego przez bakcyla gruźlicy, wulgaryzuje przeżycia i biologię cierpiącego, ociera się niemal o naturalizm. Ten niezwykle zawężony, wprost zdeformowany model doznania fizyczności istnienia powoduje, że ludzkie ciało postrzega bohater nie jako sferę otwarcia na świat i drugiego człowieka, ale jako zaporę dla egzystencji:

> nie, wolał nie podchodzić do jej łóżka, ale [...] słuchać [...] szmeru własnej krwi płynącej ciurkiem w kanalikach żył, z łomotem przelewającej się przez tamy zastawek serca i czuć, jak mózg ugniata myśli w małe kulki, strzela nimi w tę ciemność, jak ciało jest pełne żądzy i zmęczenia, buntuje się jeszcze, ale przegrywa, za każdym razem słabsze, coś w tym ciele skowyczy, ale nie można go zaspokoić, przez ścianę zbudowaną z naskórka, skóry, tłuszczu, mięśni u drugiego człowieka nie można się było przedrzeć, oddzielała, oddzielała nie do przebycia [...]. (MN, s. 25-26)

Konsekwencją takiego przekonania jest rosnący wstręt do każdego zbliżenia z drugim człowiekiem, zwłaszcza zbliżenia miłosnego, które okazuje się tylko kulturowo zmistyfikowanym „misterium dżungli" (MN, s. 116), zwierzęcym tarciem w odrażającej lepkości wydzielin... Nie dziwi więc, że w świadomości bohatera ry-

---

3/ J. Brach-Czaina *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa" 2000 nr 11, s. 6.

suje się przerażająca diagnoza ludzkiej kondycji: „wszyscy są przecież chorzy, choć nie każdy zdaje sobie z tego dość dokładnie sprawę" (MN, s. 51).

Ciało upiora

Najwięcej niepokoju z powodu kondycji psychofizycznej, a nawet sposobu istnienia, wzbudzają w czytelniku bohaterowie zbioru opowiadań *Kwarantanna*. Zbliżając się do kresu czasu obiektywnego (w obliczu potopu, apokaliptycznej zagłady) i subiektywnego (w porażającym strachu przed Czymś bezpośrednio zagrażającym życiu), odczuwają oni dotkliwie utratę swej tożsamości. Ten niepewny i nieprecyzowany status ontologiczny zatrważa samych bohaterów, snujących się w odrealnionych pejzażach w poszukiwaniu własnych grobów – niegdyś porzuconych czy dopiero przeczuwanych. Pozostaje tajemnicą, czy mamy do czynienia z halucynacją (*Luminal*), przedśmiertnym majakiem (*Ocalenie*), czy też z monologiem schizofrenika (*Powrót*). Sfera doznań zawęża się do krańcowego wycieńczenia, odmiennych stanów świadomości – obsesyjnie powracają obrazy śmierci (*Pogrzebany*), umierania w chorobie i na wojnie (*Kwarantanna*), momenty cielesnej zapaści. To zbyt wyraźne ciążenie ku śmierci (a może zbytnia żywotność po niej?) doprowadza do szczególnie przykrego uczucia nieciągłości własnego istnienia:

> Z chwilą gdy doświadczył owego nie znanego sobie przedtem rozdwojenia, przerażenie w nim wygasło i nagle życie własnego ciała z tymi wszystkimi jego skomplikowanymi sprawami stało się dlań mało istotne, jak gdyby już przeminęło. [...] Stał jakby na zewnątrz siebie i obserwował uważnie, z zainteresowaniem nieprzygodnego widza, tę skuloną, siedzącą na ławie postać, a widział ją mimo ciemności dokładnie. [...] zrodziło się w nim poczucie jak gdyby szczęścia [...], że posiadł rzadką zdolność spokojnego przypatrywania się, jak własne ciało, które nie jest już własne, bo zaczęły nim rządzić nieubłagane prawa natury, które ten zespół komórek rozłożą wkrótce na elementy pierwsze, przysposabia się do śmierci. (K, s. 22-23)

Intensyfikacja doznań somatycznych nie potwierdza w ogóle realności istnienia tych anonimowych bohaterów. Opisy ich ciał i procesów fizjologicznych spełniają raczej funkcję złowróżbnego znaku, który zapowiada niesamowite wypadki zewnętrzne. Choć czują oni „obręczkę zimna zaciskającą się wokół serca" lub „duszący skurcz krtani" nie mamy pewności, czy ich serca potrzebują krwi i powietrza. Jak pisał Ryszard Przybylski, analizując anatomię i fizjologię romantycznego upiora, jest to „paradoksalny byt z krwi, która w każdej chwili może wsiąknąć w nic, i z kości, które w każdej chwili mogą się rozproszyć w nieskończoność"[4]. Owo zawieszenie bohaterów *Kwarantanny* między materialnością i niematerialnością skłoniło Marię Janion do podejrzeń, iż wszyscy ludzie w prozie Odojewskiego wiodą taki smętny żywot fantomów[5]. To podejrzenie wydaje się jednak uzasadnio-

4/ R. Przybylski *Słowo i milczenie Bohatera Polaków*, IBL, Warszawa 1993, s. 75.

5/ M. Janion *Cierń i róża Ukrainy*, w: tejże *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 173-176.

ne przede wszystkim w przypadku *Kwarantanny* – wyrazistość doznań cielesnych innych postaci staje się zbyt duża nawet jak na bardzo żywotne upiory...

„Ciało zbyt ubogo wyposażone, aby wiedzieć"

Ten wstrząsający wyraz niewiary w możliwości poznawcze człowieka to ostatnie słowa *Zmierzchu świata*. Trylogia ukraińska, mimo dziesięcioleci dzielących wydania poszczególnych jej części, przynosi spójną i konsekwentnie rozwijaną wizję człowieka. Fizyczność istnienia absorbuje świadomość bohaterów w szczególnie niepokojący sposób, każąc im przeżywać nie tylko chaos wojny, ale i uciążliwy zamęt wewnątrz własnych organizmów. Wyrazistość procesów fizjologicznych, które nierzadko stają się przedmiotem refleksji Pawła czy Katarzyny, stanowi swoisty odpowiednik skomplikowania życia psychicznego tych postaci. Jednym z najbardziej przejmujących doświadczeń, jakie je nękają, jest nieprzemijające uczucie dokuczliwości bycia w ciele. Ustawiczny ból i jakieś niewytłumaczalne „paskudne oklapnięcie" jak Piotr nazywa ten stan odrętwienia, składają się na elementarną sferę doznań cielesnych. Człowiekowi towarzyszy przerażenie, że są one niezależne od świadomości a narzucają się jej z przemożną siłą. Staje się on niemalże igraszką dla niezrozumiałych procesów zachodzących w jego wnętrzu, które terroryzują go obawą przed zupełną dezintegracją ciała. Opisy reakcji somatycznych zostają splecione z opisami emocji – pamięć zdolna jest do drobiazgowego odtworzenia niepokojących zmian w pracy płuc, serca, gruczołów, napięciu mięśni. Na domiar złego Odojewski pozbawił swych bohaterów możliwości uzyskania orientacji w świecie, tworząc własną hierarchię zmysłów, wśród których jedynie dotyk nie został zdegradowany. Paweł Woynowicz, udręczony i skazany na ciągłą tułaczkę bez celu, jedynie czuciem potwierdza własną tożsamość, wydobywając się z otchłani majaków, magmy pamięci. Ostateczne upodlenie własną cielesnością staje się udziałem Katarzyny zamkniętej w przyfrontowym domu publicznym:

> Leżała sama i trzęsły nią dreszcze [...] bezsilna, pełna wstrętu do samej siebie, nie ruszając się, żeby tylko nie dotknąć ręką swego ciała, bo czuła, jak ją pali i piecze, jakby ktoś wrzątkiem polewał ranę [...] i bała się, [...] że jeśli nie wstanie i nie umyje się, to umrze tutaj tak, jak leżała naga i pełna tego plugastwa [...]. (ZŚ, s. 174)

Pierwsze zetknięcie z okrucieństwem wojny wywołuje w każdej z postaci cyklu głęboką zapaść psychofizyczną. Ucieczka w chorobę jest reakcją Pawła na pobyt w Katyniu, Katarzyna podobnie odcierpiała pogrom Tuczapska. Po takiej inicjacji w chaos i śmierć następuje symbolicznie przyśpieszony proces przedwczesnego starzenia się ciała. Oglądając swą twarz, siedemnastoletni Piotr ze zgrozą spostrzega, że jest ona „cała jakaś rozpulchniona, szkaradna, że nie mógł patrzeć, zresztą z ledwością ją poznawał, mogłaby to być, gdyby nie brak zarostu, twarz starego mężczyzny" (ZŚ, s. 61). Nie tylko ciało własne wywołuje w bohaterach podobne „mdłości" (by posłużyć się metaforą Sartre'a). Obserwowany człowiek jawi się jako całość nieforemna, bo sfragmentaryzowana, zawężona w opisie do

wyizolowanych członków. Pamięta się z niej wyraz oczu, nieskoordynowane ruchy rąk żyjących własnym życiem i twarz, która staje się zwierciadłem dla zawiłych emocji, tracąc bezpowrotnie funkcję „potwierdzenia indywidualnej identyczności"[6]. W ten szczególnie drastyczny sposób autor *Wyspy ocalenia* osiąga efekt zbliżony do niektórych strategii współczesnej *abject art*, dążącej do wywołania w odbiorcy procesu odrzucenia. Narusza bowiem funkcjonującą w kulturze wizję cielesności pojętej jako harmonijna jedność, nie zaś „chaotyczna kolekcja szczątków"[7]. Portrety zbiorowości Odojewski prezentuje zawsze jako przerażająco zwielokrotnione ciało o wspólnej twarzy, jednakich ruchach, doskonale zdepersonalizowane i budzące przez to grozę w obserwatorze:

> Mężczyźni patrzyli sobie nawzajem w oczy z niemym pytaniem. Ich twarze były jednakowo zamyślone, nieprzystępne, nachylone wciąż jeszcze w głąb tamtej ziemi, gdzie zostawili swych synów i braci, w głąb czasu, kiedy ich stracili, a może wychylone z tego czasu, z jego głębi w niepewną przyszłość, w okrutną ciemność otwierającą się przed nimi jak otchłań. (ZWZ, s. 95)

Przesadnie akcentowane podobieństwo fizyczne urasta wręcz do gwałtu na osobowości lub do indywidualnego przekleństwa, które najwyraźniej dotknęło Piotra – nieomal sobowtóra swego brata-cienia, Gawryluka. Obrazowanie zostało ściśle podporządkowane wzmożeniu nieprzyjemnych doznań związanych z cielesnością. Wizerunek ciała jest tu zawsze zdeformowany, zdehumanizowany, tworzony za pomocą reifikacji, animalizacji oraz tych zabiegów, które wywołują efekty groteskowe. Oto jak Katarzyna postrzega teściową:

> Ciało starej Woynowiczowej jest także zupełnie realne, choć siedzi sztywna, jakby nie była ze zwykłego ciała, ale z żelaza, z drutów obciągniętych żółtą skórą czy też z papier-mâché wypchanych żelazem [...]. (ZS, s. 173)

Ludzie w swej wynaturzonej cielesności przypominają najczęściej zwierzęce hybrydy lub kukły, „małe zepsute mechanizmy" – gdyby użyć jakże wymownego tytułu nieopublikowanej dotychczas powieści Odojewskiego. Znamienne, że pisarz stosuje ten sam sposób prezentacji także wobec ciała oglądanego spojrzeniem miłosnym, ciała – jako przedmiotu pożądania. Erotyzm nie osłabia poczucia obcości, wręcz przeciwnie, gdyż akt seksualny podsyca jedynie samotność, nigdy nie daje fizycznego i psychicznego ukojenia. Katarzyna, kochana przez Pawła Woyno-

---

6/ H. Dziechcińska *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 35.

7/ O podobnych sposobach ukazywania ciała w sztuce współczesnej pisze M. Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 24-55. Nie zachodzi tu oczywiście proces inspiracji eksperymentami artystycznymi – cykl podolski powstawał 20-30 lat wcześniej niż prace wymienianych artystów. Wspólna może być jednak pewna koncepcja cielesnego doświadczania świata – ciałem chorym, nędznym, wyniszczonym i nie będącym przedmiotem estetycznej kontemplacji.

wicza z bezmierną determinacją i zapamiętaniem, oddaje mu ciało zimne jak z kamienia, uwłaczająco bezwolne lub równie pogardliwie sztywne, a z jej krańcowo odindywidualizowanych opisów trudno wywnioskować, co w tej kobiecie może w ogóle pociągać... Jest bowiem niemal zupełnie aseksualna, „zziębnięta i ziębiąca" (ZWZ, s. 29). Ciało piękne, bujne i uświęcone darem płodności pojawia się wyłącznie w idealizowanych, arkadyjskich wizjach przedwojennej Ukrainy, której symbolem uczynił pisarz archetypiczny obraz kobiety pramatki, brzemiennej lub rodzącej.

Dolegliwości emigracyjne

Uogólniając, można powiedzieć, że tomy opowiadań powstałe po wyjeździe pisarza z kraju (*Zapomniane, nieuśmierzone...* a zwłaszcza *Jedźmy, wracajmy...*) zawierają zbliżony do cyklu podolskiego model ludzkiego doznania cielesności. Osłabieniu ulega jedynie intensywność środków literackich, dzięki którym ta dramatyczna wizja zostaje zamanifestowana. Presję, jaką na bohaterach trylogii ukraińskiej wywierały: wojna, samotność, ciało i pamięć, zastąpił porażający marazm bezowocnego życia w obcym, niezrozumiałym tak naprawdę „wolnym świecie". Szarość i pospolitość zdarzeń tworzących fabuły obrazków z życia emigracji politycznej wyzwala i uzasadnia wszechogarniające poczucie przytłaczającego znużenia i zmęczenia, które urasta do rangi metafor egzystencji wychodźcy. Odojewski portretuje życie emigrantów jakby tworzył odpowiednik nastrojów zawartych w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* Stanisława Barańczaka, przeniesionych w warunki zza „żelaznej kurtyny". Apatia i nuda przechodzące w fizyczny ból – ból, który staje się jednym ze słów-kluczy w opowiadaniach z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone...* Niepostrzeżenie ból osobisty, nieprzekazywalny i nieprzetłumaczalny zaczyna nabierać znaczenia szerszego, bardziej uniwersalnego. Staje się synonimem cierpienia ludzkiego w ogóle – wcieloną udręką egzystencji[8]. Zagarnia coraz szersze jej sfery, obejmując fizyczność, psychologię, pamięć:

> Więc czul ból i jednocześnie znowu nudę aż dławiącą. I zaraz myślał, że jest cierpienie, które w środku coś buduje, od którego człowiek hartuje się jak stal w żarze, i cierpienie bezpłodne, jałowe, które sprawia, że rozpada się świadomość, usycha dusza (drugie nie mniejsze od pierwszego, ale bardziej upokarzające) i tę coraz większą nudę czując coraz ostrzej, czul obrzydzenie i pragnienie, żeby to się skończyło [...] (ZN, s. 108)

Stopniowo jednak zachodzi u Odojewskiego i u jego postaci zmiana w scenach widzenia ciała – przestaje ono wywoływać lęk, może być nawet źródłem doznań przyjemnych. Zapowiedź tych różnic przynoszą opowiadania kończone u schyłku lat dziewięćdziesiątych, *Sezon w Wenecji* czy *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*. Nastoletni Marek przeżywający w czasie wojny wtajemniczenie w życie nie dzieli już dramatycznych doświadczeń swego niemal rówieśnika – Piotra Czerestwienskiego ze

8/ M. Schwob *Ból*, Katowice 1999, s. 51-115.

Zmierzchu świata. Już sam fakt, że pierwsze doznanie erotyczne odczuwa Marek jako chwilę najwyższej rozkoszy mógłby być powodem usprawiedliwionej zawiści ze strony wielu wcześniejszych bohaterów autora *Kwarantanny*...

„Ubóstwiony kształt kobiecego ciała"

Najdobitniejszym dowodem tej radykalnej zmiany w podejściu do cielesności jest ostatnia powieść Odojewskiego, *Oksana*. Ten niezwykły romans łączy nie dwoje ludzi, lecz trzy równie realnie istniejące istoty – kochanków i zabójczy ból towarzyszący śmiertelnej chorobie Karola. Wracając do niegdyś wykorzystywanej sytuacji fabularnej, Odojewski nie traktuje schorzenia jako pretekstu do wyjaskrawienia uciążliwości istnienia w ciele. Karol doświadcza bowiem wstrząsów krańcowo różnych: ataków rakowego bólu i niespodziewanej już w życiu rozkoszy miłosnej. Uciekając z kręgu szpitali i przedłużających wegetację terapii, Karol daje swemu zbolałemu ciału ostatnią szansę na świadome doznawanie przyrodzonych człowiekowi wrażeń – od smakowania egzotycznych potraw po erotyczne zaspokojenie. Pożegnanie z życiem przeradza się dla umierającego w trudną i bolesną afirmację cielesności, tym dziwniejszą, iż bez precedensu we wcześniejszych utworach pisarza.

Cierpienie fizyczne uznała Helena Zaworska za trzeciego aktora na scenie wydarzeń[9]. Niemal jedna trzecia *Oksany* to zapis zmagań człowieka z demonem bólu i w stylistyce walki właśnie opisy te są utrzymane. Karol czuje w sobie złowrogą, zaciskającą się i rozwierającą, męską pięść, lecz, paradoksalnie, ten sposób obrazowania sugeruje szansę zmierzenia się z przeciwnikiem przyczajonym we własnym ciele. Cierpienia nie przedstawia Odojewski jako rozdzierania, miażdżenia czy ćwiartowania ciała – ból wypełnia je po brzegi, konsoliduje, staje się jego „wewnętrznym stelażem", jak mówi Karol. Dlatego obraz cierpiącego ciała nie podlega już dehumanizującej je fragmentaryzacji. Ból od początku powieści prezentowany jest jako personifikowana siła, demon wstępujący w ofiarę opętania. Taki obraz, rozpychającego się w umęczonym ciele potwora, pojawiał się też w monologu bohatera *Miejsc nawiedzonych*. Również w *Oksanie* służy on dobitnemu podkreśleniu faktu, jakim skandalem dla świadomości jest nieustanne poddanie presji fizjologii. A jednak choroba nie wiedzie Karola ku rozpadowi osobowości – przeżywając swą ostatnią miłość, zapanowuje on nad chaosem własnego istnienia, zostaje ocalony fizycznie i duchowo przez kobietę. Aż chciałoby się uwierzyć, że: „żaden z waszych środków, biedni lekarze, nie ma tak cudownej siły jak ręka kobieca, która dotyka czoła chorego mężczyzny"[10]. Oksana, choć uosabia wszelkie życiodajne siły, potrzebuje od Karola równie skutecznej pomocy...

Kreacja tytułowej bohaterki dorównuje sugestywności literackiego portretu Katarzyny Woynowiczowej, choć te dwie kobiety stanowią zupełne przeciwień-

9/ H. Zaworska *Kochaj i nie bój się*, „Gazeta i Książki" 1999 nr 6, s. 1 i 4.

10/ Słowa G. Maranona przytoczone przez G. Ceronettiego, w: tegoż *Milczenie ciała*, „Res Publica Nowa" 2000 nr 11, s. 43.

stwa. W opisach Ukrainki akcent pada na delikatność i dziewczęcość postaci, powiązanych z wewnętrzną dobrocią i łagodnością – Oksana nie ma jednak w sobie nic z naiwnej, bezcielesnej i neutralnej seksualnie kobiety-dziecka. Przeciwnie, jest świadoma swej zmysłowości, potrafi czerpać z niej rozkosz, odrzucając konwenanse obyczajowe i uprzedzenia. Jej ciało emanuje seksem: często opisywane są drobne piersi o dużych sutkach, gładka skóra, smukłe nogi, biodra, ale jednocześnie to indywidualne piękno Karol postrzega w planie tajemniczej i fascynującej magii płci. Wystarczy przypomnieć scenę zakupów w magazynach mody, wystylizowaną na erotyczne misterium pochłoniętej sobą kobiecości, którego mężczyzna może być jedynie pokornym obserwatorem. Również oglądana nagość kochanki wywołuje zawsze w Karolu skurcz gardła, niezwykle silny, nabożny wręcz wstrząs, taki sam jak kontemplacja posągu Wenus Anadyomene. Będąc jej ożywioną wersją, Oksana jawi się jako uosobienie dojrzałej seksualności i wydobytej miłością młodzieńczości. Obserwując ją Karol, „doświadczał, jaką władzę nad mężczyzną może mieć ubóstwiany przez niego kształt kobiecego ciała" (O, s. 395), przyznając, że instynkt posiadania przy sobie kobiety jest dla niego równoznaczny z instynktem życia. Uprzedzając ataki feministek: to „posiadanie" oznacza tu osiągnięcie pełnej fizyczno-duchowej jedności, która jest w stanie leczyć rany psychiczne. Fizyczne zauroczenie, które połączyło tych dwoje, przesycone jest świadomością, że zostanie ono skonfrontowane z brzemieniem osobistego i narodowego obciążenia. Potrzeba konfrontacji staje się nawet *spiritus movens* ich związku – związku, który upodabnia się do wzajemnej terapii. Jeśli Karol wychodzi z niej uleczony fizycznie, to Oksana dzięki jego miłości uwalnia się od koszmarów dzieciństwa i kończy swój osobisty spór z okrucieństwem historii.

Cielesność staje się dla tych samotnych, ciężko doświadczonych ludzi pierwotną, najbardziej indywidualną płaszczyzną porozumienia, jedyną pozostałą człowiekowi sferą niezafałszowanych, nieniszczących kontaktów, wyrazem upragnionej bliskości. To sytuacja nietypowa w twórczości pisarza szczególnie wyczulonego na wszelkie komplikacje relacji między kobietą i mężczyzną, które potrafi on przedstawić z niezwykłym znawstwem i subtelnością. Ze szczególną wnikliwością portretował zawsze Odojewski związki niespełnione, nieudane i zagrożone rozpadem. W jego filozofii miłości na plan pierwszy wysuwa się niemożność porozumienia między ludźmi spragnionymi uczuć i znękanymi samotnością. W nowej powieści erotyka umożliwia kochankom upragnioną jedność, zapewnia spełnienie. Nawet w bardzo dosłownych opisach scen erotycznych mowa ciał kochanków wyraża przede wszystkim czułość, pieszczotę, pełne zaufanie i poczucie bezpieczeństwa. Oboje uczą się dopiero odkrywać rozkosze intymności, gdyż każde z nich ma za sobą rozczarowania i upokorzenia wyniesione z nieudanych związków. Wyświadczają sobie nawzajem olbrzymią przysługę – każde z nich godzi partnera z płcią przeciwną. Uczucie, jakie łączy Oksanę i Karola, opiera się na całkowitej wzajemnej akceptacji. Najpełniejszym tego wyrazem jest wspólne przełamywanie uprzedzeń do ciała drugiej osoby. Oksana, dosłownie i symbolicznie, przekracza dla Karola próg śmierci – decydując się pozostać

z umierającym i ponawiając, w odczuciu samego kochanka, ofiarę mitycznej Alcestis. Miłość w czasie menstruacji stanowi dla Karola akt potwierdzający całkowite oddanie kochanej kobiecie; dla obojga zaś nabiera znaczenia symbolicznego przymierza krwi.

> rozpostarłszy przedtem na prześcieradle ręcznik, na nim ją ułożył, szepcząc wciąż jakieś pieszczotliwe słowa [...]. Wcisnął się w nią potem powoli i łagodnie, z największą tkliwością i ostrożnością, wsłuchując się uważnie w jej westchnienia [...] aż posłyszał jej półprzytomny szept: „Byłeś w mojej krwi! Nigdy nie zdarzyło mi się coś takiego. (O, s. 323-324)

Kosztując ostryg, Karol wyznaje, iż kobiece wnętrze zachowało dla niego ten sam zapach i smak morza... To skojarzenie kobiecości, erotyki oraz wody stanowi charakterystyczny rys wyobraźni twórczej Odojewskiego. Sceny miłosne rozgrywają się zazwyczaj nad brzegiem rzeki[11], jeziora, a kobiecie towarzyszy zapach roślin i zwierząt wodnych, jakby była ona pokrewna nereidom lub najadom. Biologiczna kobiecość nie wywołuje w mężczyźnie archetypicznego strachu, nie odpycha[12] – przeciwnie, jej związek z naturą uzyskuje tu jeszcze jedno, mityczne potwierdzenie w skojarzeniu kobiety i praoceanu jako odwiecznych źródeł życia. Fizjologia i seksualność kobieca nie są tu więc znakiem pierwotnego chaosu i sił ciemności – zostają raczej poddane sakralizacji, nie będąc jednocześnie przedmiotem kulturowej cenzury.

Czy ten nietypowy u Odojewskiego stosunek do cielesności wiąże się z romansowym optymizmem *Oksany*? Nie, gdyż dopiero teraz jego życie stanie się wyrokiem uprawomocnionym, a „ból umierającej duszy" będzie stokroć okrutniejszy niż cierpienie w chorobie. W *Oksanie* żądzą te same prawa, które piętnowały skrajnym pesymizmem cykl podolski – nie ma żadnego ocalenia, nic nie zostanie zapomniane i uśmierzone... A jednak wyraźna zmiana w ujęciu problematyki cielesności, jaką w ostatniej powieści pisarz zaprezentował, otwiera szereg pytań dotyczących niedalekiej przyszłości. Według zapowiedzi wydawniczych już wkrótce wielbiciele cyklu podolskiego otrzymają jego długo oczekiwaną kontynuację, pisaną z perspektywy Katarzyny. Czy jej losów nie projektowały dzieje Pauliny, żony Karola z *Oksany*? Czy Katarzyna zostanie zwrócona czytelnikom z tymi kompleksami i zahamowaniami w sferze cielesności, z którymi nie poradziła sobie Paulina, równie upokarzana w czasie wojny? Czy Katarzyna i Paweł, odnalazłszy się po latach, odnajdą w sobie choć cień dawnego uczucia, zapisanego przecież także w ciałach kochanków? Czy uleczą się, jak Oksana i Karol? Aby dorównać sile wyrazu poprzednich części trylogii Odojewski musiałby wrócić do swej poprzedniej wi-

---

11/ B. Gryszkiewicz *O kobietach Odojewskiego*, „Lektura" 1993 nr 4-10, s. 28-30. Archetypiczny związek kobiety i wody oraz jego artystyczne realizacje analizuje np. Z. Kalnicka w artykule *Woda, kobieta i uwodzenie (w filozofii i sztuce)*, „Kultura Współczesna" 2000 nr 1-2, s. 30-41.

12/ J-P Roux *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994, s. 57-93.

zji „piekła ciała"[13], warunkującego całą koncepcję człowieka zawartą w poprzednich powieściach. Pytanie, czy dla pisarza jest to wciąż możliwe, musi pozostać jeszcze bez odpowiedzi.

Na razie za odjeżdżającym w mrok Karolem znowu „postępują zwiastunowie bólu z cichym nawoływaniem"[14], bo z całą pewnością nie uda mu się odejść, zapomnieć i żyć.

13/ E. Cioran *Guido Ceronetti. Piekło ciała*, w: tegoż *Ćwiczenia z zachwytu*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1998, 125-129.

14/ Cz. Miłosz *Ciało*, w: *Na brzegu rzeki*, „Znak", Kraków 1994, s. 73.

Monika RUDAŚ-GRODZKA

Parthenogeneza w okresie menopauzy

Chcę odejść od swojej ręki,
od dwojga oczu, co patrzą na mnie z lustra.
Od nogi prawej,
od nogi lewej,
od reszty.

Pożądam kategorycznie
bycia gdzie indziej.
Pożądam ekstatycznie bycia inaczej.
Chcę zrobić siebie na nowo.
sama zrobić siebie na nowo.

Nie muszę żyć,
ale muszę zrobić sama siebie
na nowo

(*Na nowo*)[1]

I. To nie moje ciało

Budowanie i niszczenie to cechy, na które zwraca uwagę w swoim pisarstwie A. Świrszczyńska. We wstępie do tomiku poezji z 1973 roku pisze, że ma ona do zrealizowania dwa zadania: „pierwsze – tworzyć własny styl. Drugie – niszczyć własny styl"[2]. Istotę jej poezji, wymykającej się takim pojęciom, jak trwanie czy

1/ A. Świrszczyńska *Poezje*, Warszawa 1997, s. 212. Wszystkie cytaty, fragmenty wierszy Swirszczyńskiej pochodzą z tego tomu.

2/ A. Swirszczyńska *Wstęp*, w: *Poezje*, Warszawa 1997, s. 24.

zamykanie się i stałość, wyraża przede wszystkim ruch. Pisze ona: „Wyjdę z przestrzeni/ wejdę w przestrzeń/ wyjdę z czasu/ wejdę w czas/ wyjdę z przyczyny/ wejdę w przyczynę" (*Ruch*)[3]. To nieustanne pulsowanie, jakiemu poddaje się jej pisarstwo uniemożliwia zatrzymanie się choćby na chwilę w jakimkolwiek miejscu. Osobistym żywiołem poetki wydaje się bieg – wyścig z czasem i gra z przestrzenią. Swirszczyńska, kiedy nie stoi na głowie, biegnie: „istnieję tylko wtedy kiedy biegnę" (*Mam dziesięć nóg*)[4], „będę biegła w cwał/ do samej siebie/ samej siebie będę szukać/ biegnąc" (*Grube jelito*)[5]. Nawet w ostatnim wierszu *Jutro będą mnie krajać* nie rezygnuje z tej aktywności: „Jest we mnie wiele siły. Mogę żyć/mogę biegać, tańczyć i śpiewać"[6]. Mamy tu do czynienia ze specyficznymi strategiami pisarskimi. Ona sama w wielu wierszach podkreśla ważność czynności fizycznych. Spontanicznie, bez fałszywej pruderii informuje, że sprawia jej radość, leżenie, ziewanie, przeciąganie się, krzyczenie i tańczenie. Ruch jako narzędzie uniemożliwiające unieruchomienie stylu, niszczące i pobudzające jednocześnie, służy do tworzenia przedświatowej przestrzeni, przestrzeni ruchomej, w której rodzi się poezja[7].

Pojawia się tu pozorny paradoks. Oczekiwalibyśmy, zgodnie z naszymi percepcyjnymi nawykami, że ruch objawia się poprzez ciało, ale przecież może on istnieć niezależnie i samodzielnie. Można się więc zastanawiać, czy taki właśnie ruch bez ciała tworzy fundamenty poezji Swirszczyńskiej. Jednak poświęca ona wiele miejsca stronie fizycznej. Podejście jej wydaje się wszakże ambiwalentne; odrzuca i jednocześnie uwielbia ciało jako coś sobie bliskiego, a jednocześnie obcego, widząc w nim źródło cierpienia i radości, choroby, śmierci i miłości. Ale rzecz w tym, że samo ciało i jego istnienie wydaje się Swirszczyńskiej problematyczne. Próba wyczuwania własnego ciała wynika z niepewności dotyczącej jej samej. Dlatego przygląda się swoim rękom, nogom, brzuchowi, wsłuchuje się w siebie i rozmawia. To badanie i wynikające z tego wątpliwości oraz podejrzenia prowadzą ją do pytania o tożsamość, rozumianą tu jako jedność psycho-fizyczna. Poszukuje jej we własnym zachowaniu, a także w sposobie, w jaki odbierają ją inni. Jednak to okazuje się niewystarczające. Ciało okazuje się trudno uchwytne, wręcz nienamacalne i to nie tylko jako posiadany przez nią przedmiot, ale również jako punkt odniesienia dla jej egzystencji[8].

Pytanie Swirszczyńskiej o tożsamość wiąże się z kruchością subiektywnie przez nią konstruowanej autobiografii. Jej wiersze to układana nieprzerwanie historia o sobie. Jednak to, co uderza, to brak ciągłości tożsamości (która mogłaby podtrzy-

3/ A. Swirszczyńska *Wiatr*, cykl *Groteski*, s.158.

4/ A. Swirszczyńska *Szczęśliwa jak psi ogon*, s. 306.

5/ A. Swirszczyńska *Jestem baba*, s. 223.

6/ A. Świrszczyńska *Cierpienie i radość*, s. 394.

7/ Mam na myśli nie kristevjańską *chorę*, ale raczej platońską.

8/ A. Giddens *Nowoczesność i tożsamość: „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przel. A. Szulżycka, Warszawa 2001, s. 137.

mywać ciągłość określonej narracji). Trwałe poczucie bycia osobą związane z doświadczaniem własnego ja i własnego ciała zostaje przez nią zakwestionowane. Zachwiane odczucie granic i „własności" ciała, leżące u źródła pierwotnego rozeznawania się w świecie, wyzwala w niej poczucie obcości i niechęć czy dystans do siebie. Tożsamość staje się więc zadaniem – projektem, który poetka rozpisuje dla siebie samej w swojej poezji. Swirszczyńska jak niesłabnące echo powtarza, że nie jest tym, czym jest i dlatego musi coś z tym zrobić. Jej starania, zmierzające do rekonstrukcji świadomości zamkniętej w ciele, zazwyczaj kończą się kłopotliwym stwierdzeniem, iż nic jej nie łączy z ciałem albo, że nie ma ona z nim nic wspólnego: „Ja sama/nie należę do siebie/Dotykam mojej skóry, poruszają się we mnie płuca, trawią jelita/ ciało spełnia swoją pracę/ którą znam bardzo mało/ o czynności szyszynki wiem tak niewiele/ cóż mnie właściwie/ łączy z moim ciałem/" (*Co to jest Szyszynka*)[9]. Mimo głębokiego pragnienia poznania samej siebie, jej refleksyjna jaźń nie obejmuje ciała. Poetka bacznie obserwuje procesy, w których uczestniczy ciało – ale nie może się z nim zintegrować. Podejmuje więc ciągle próby uchwycenia swojej cielesności umożliwiającej kontrolę wrażeń zmysłowych pochodzących z zewnątrz, jak również kontrolę głównych narządów i ogólnej kondycji fizycznej. Jednak to, co nazywa się ciałem prowadzi w rzeczywistości do dezintegracji *ego*. Okazuje się, że świadoma próba doświadczania własnej cielesności, mającej być środkiem prowadzącym do konsolidacji „ja" w zintegrowaną całość, kończy się fiaskiem i nie pozwala powiedzieć „oto jestem, oto ja jestem moim ciałem". W końcu poetka krzyczy: „to nie moje ciało". W tej rozpaczliwej sytuacji nie pozostaje jej nic innego, jak tylko odejść od niego lub je odrzucić. W wierszu *Na nowo* pisze:

> Chcę odejść od swojej ręki
> Od dwojga oczu, co patrzą na mnie z lustra.
> Od nogi prawej,
> Od nogi lewej,
> Od reszty.

W *Odrzuceniu* pojawia się ta sama konstatacja: „Odejdę od swojej ręki,/od swego nosa/od swego mózgu/dostałam te rzeczy/w spadku, już używane". Również w *Grubym jelicie* spostrzeżenia dotyczące niezgodności między nią a ciałem budzą w niej zdziwienie i sprzeciw: „Nie ja zrobiłam/ swoje ciało./Donaszam łachy po rodzinie/ Co mnie łączy z tym wszyskim". Chcąc rozwiązać ten węzeł gordyjski, stawia przed sobą dwa zadania: jedno ciało musi zniszczyć, a drugie urodzić:

> Muszę urodzić samą siebie.
> To wielki trud.
> Krzyczę, wyję,
> Z włosów cieknie pot i krew.[10]

9/ A. Swirszczyńska *Jestem baba*, s. 205.

10/ A. Swirszczyńska *Rodzę siebie*, z tomu *Wiatr*, s. 165.

Szkice

Odrzucenie dotychczasowego ciała i rodzenie siebie samej staje się sposobem kreowania nowej tożsamości, wyrażającej się w szczególnym sposobie pisania. W ostateczności poetycka autobiografia Swirszczyńskiej nie jest zwykłym zapisem minionych zdarzeń, ale śmiałą ingerencją w przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Głównym celem staje się radykalne uporanie się z przeszłością, rozumianą jako nasza kultura oraz dotarcie do siebie i przejęcie kontroli nad własnym życiem. Poetka świadomie podejmuje ryzyko konfliktu z zachodnią tradycją. By wyzwolić się z przeszłości i przedefiniować swoją poezję, przyjmuje postawę kwestionującą ustalone nawyki i wzory.

Zanegowanie własnego ciała zaczyna od ręki, która nie tylko dotyka, ale i pisze („chcę odejść od swojej ręki"). Kwestionuje nie tylko twórczość ale i „obraz i podobieństwo" jej samej, na jaki została skazana („chcę odejść od dwojga oczu/ co patrzą na mnie z lustra"). Odkrywa, że jej odmienność i obcość niweluje przewrotne i fałszywe spojrzenie dwojga oczu z lustra. Nietożsama z lustrzanym odbiciem, lecz złapana w jego sidła odczuwa boleśnie wyalienowanie. Niezgoda na przyjęcie tego obrazu rodzi bunt wobec spojrzenia, którym nauczyła się posługiwać. W istocie to spojrzenie jest kulturową formą opresji, wymazującą jej podmiotowość. Nic dziwnego, że poetka w swej odmienności nie ma szans na rozpoznanie się w kulturowym zwierciadle, projektującym rzeczywistości to, co męskie. Jako wytwór pewnego sposobu myślenia o człowieku może ona widzieć tylko to, co w określonych granicach akceptuje kultura. Poetka nie znajdując więc niczego, co mówiłoby o niej samej, zmuszona jest powołać własny porządek, własną tożsamość, inną od tej z przydziału. Nawet gdyby miało ją za to spotkać potępienie i kara.

II. Czyje to ciało?

Psychoanaliza udowodniła, iż nie mamy bezpośredniego dostępu do ciała, że ciało i różnice seksualne istniejące w kulturze, są zawsze zapośredniczone. Kobieta zaś znajduje się w fatalnej sytuacji, gdyż ma do czynienia wyłącznie z reprezentacjami męskiego ciała. Aby to, co wyparte zaczęło docierać do jej świadomości, musi ona zacząć mówić i pisać. W przypadku Swirszczyńskiej nie obyło się bez dramatycznych i nieudanych prób odcięcia się od własnego ojca, który symbolizuje całą kulturę i sztukę. Wspomina:

> Ukształtowała mnie w pierwszym okresie życia malarska pracownia mojego ojca. [...] Lata szczenięce i wczesną młodość przeżyłam w tej pracowni – wysokiej, wzniosłej i niesamowitej. Obrazy wisiały na ścianach, stały pod ścianami, zalegały wszystkie kąty. [...] Na podłodze leżały akty, szkice, studia kostiumowe. Średniowiecze i renesans, Polska, Włochy, Francja.[11]

Prawdziwą rodzicielką jej twórczej osobowości, jak sama podkreśla, była pracownia – brzuch demiurga sztuki. Poetka w tym wyznaniu dodaje, że długo pozostawała nieodrodną córką własnego ojca. W tym miejscu można przywołać freu-

11/ A. Świrszczyńska *Wstęp*, w: *Poezja*, s. 17.

dowską wykładnię, która w zerwanym związku z matką widzi warunek rozwoju córki. Z ojcem łączy ją wszystko: nauka, sztuka, życie; zaś z matką: śmierć, cierpienie, krew (cykl *Matka i córka*). Jedynie ojciec reprezentuje wartość swym istnieniem. Idzie ona za ojcem, ponieważ uosabia on nieograniczoną moc, w istocie unicestwiającą jej inność. W kręgu ojca następuje rozpad jej jedności duchowo-cielesnej, oddzielenie ciała od języka i intelektu. W jego władzy bowiem znajdują się wartości fundujące podmiotowość, język i prawo, których nie może się wyrzec, ale które są jej obce. Czuje się zagubiona, gdyż skazana na projekcje ojca, odseparowana od matki, unieważnia własną cielesność[12].

Jak mocny był związek poetki z ojcem, widać w jej wysiłku skonstruowania mitu ojca w późnych wierszach (*Wiersze o ojcu i matce*). W tym cyklu właśnie, mimo chęci stworzenia kobiecej genealogii i prób znalezienia z matką wspólnego języka, współtworzącego jej nową tożsamość, nie potrafi zerwać więzi z ojcem. Swirszczyńska, poszukując własnej cielesności, często zatrzymuje się wpół drogi, z jednej strony nie może porzucić ojca, a z drugiej nie jest w stanie dotrzeć do matki. Dlaczego nie znajduje w sobie mocy, która mogłaby ją całkowicie wyzwolić? Może czuje się zbyt zagubiona, ubezwłasnowolniona i niezdolna odnaleźć właściwej drogi. Według Freuda, córka poddana całkowitej kontroli ojca, staje się jego kochanką. Wiersz *Piorę koszulę* odsłania wręcz sugerujący kazirodczy charakter związek córki z ojcem.

Ale wróćmy jeszcze na chwilę do wspomnień poetki. Pisze, że długo była nieodrodną córką własnego ojca. Ale dodaje, że sytuacja ta zmieniła się, kiedy postanowiła ona dokonać aktu odrzucenia i zniszczenia narzuconego paradygmatu egzystencji. Dlatego akt twórczy, w jej rozumieniu, musi być nastawiony na walkę z regułami dotychczasowego porządku, a także na poszukiwanie nowego miejsca w kulturze. Swirszczyńska podczas pisania świadomie przekraczała zakazane, a często przed nią ukryte, granice świata wymodelowanego przez mężczyzn. Niejednokrotnie w wierszach powtarza, że jest świadoma czekającego ją potępienia:

Nie będę niewolnicą żadnej miłości
Nikomu
Nie oddam celu swego życia.
[...]
z jakim mozołem buduję w sobie
swój piękny człowieczy egoizm
zastrzeżony od wieków
dla mężczyzny.
Przeciw mnie
są wszystkie cywilizacje świata,
wszystkie święte księgi ludzkości

12/ Problem braku kobiecej gealogii przedstawia A. Araszkiewicz, *Czarny ląd czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray*, w: Ciało, płeć, literatura, pod red. T. Korsak, Warszawa 2001.

pisane wymownym piórem z błyskawicy.
Dziesięciu Mahometów
w dziecięciu wytwornie omszałych językach
grozi mi potępieniem
na ziemi i w wiecznym niebie.[13]

Lecz, jak się wydaje, najważniejszy jest dla niej moment wolności, uzyskiwany przez kobietę w akcie pisania wyrywającym ją z determinacji historycznej, filozoficznej i językowej. „To buntownicze i wywrotowe pisanie", według H. Cixous pozwalające na zerwanie z dotychczasowym porządkiem, doprowadza do tego, że „kobieta znów istnieje ciałem, które jej więcej niż odebrano, bo sprawiono, że było obce jej samej, stało się jakby chore lub martwe [...]"[14]. Pisanie jako akt przywraca kobiecie jej seksualność, dzięki temu odnajduje ona w sobie wielkie pokłady siły. Pisanie wskazuje jej drogę do przyjemności i innych dotąd zakrytych sfer bytowania.

Bez wątpienia, ojciec miał największy wpływ na dążenie do tworzenia stylu przez Świrszczyńską. Jego obsesja doskonalenia się wycisnęła na najwierniejszej uczennicy swoiste piętno. Nie można więc tu pominąć dążenia poetki do puenty czy doskonałości. Dbałość o styl i formę odzwierciedla wiele jej utworów, chociażby: *Dążenie do środka*, *Piekło doskonałości* („jestem koło/nie mogę wyjść z koła"[15]). Jednakże jej stan fizyczny cechuje ściąganie się, zaciskanie, zwijanie, cofanie w głąb. „Jestem zamknięta", wyznaje w *Sytuacji bez wyjścia*, „na wieki wieków amen"[16]. W *Szczycie kondensacji* pisze: „redukuję swoją bryłę do punktu, swój punkt do nicości"[17]. Szczytem jest więc nicość, a więc zaprzeczenie cielesności, nadmiaru czy pełni. Lecz punkt zero, do którego zmierza poetka, to jednocześnie wielki wybuch jej do tej pory „istnie niestniejącej" cielesności. Po nim następują eksplozje ciała w słowach, które zaczynają w sposób niekontrolowany kosmicznie rozprzestrzeniać się. Zgodnie z tezą Cixous, Świrszczyńska przestała tu funkcjonować wewnątrz mowy mężczyzn, niszczącej jej specyficzną energię[18]. Poetka prowadzi działania dywersyjno-wywrotowe, rozsadza własną siłą język i czyni go w tym akcie swoim. Pisze, wylewając się jak wulkan, jak wzburzone morze, tryskając jak fontanna, bez umiaru i rozrzutnie. Rozprzestrzenianie się tego nowo narodzonego ciała bez skóry, jego łatwość pienienia się, pączkowania i drożdżenia, wskazują na niekończący się akt pisania[19]. Pisanie, według Świrszczyńskiej, po-

13/ *Odwaga*, z tomu *Wiatr*, s. 156-157.

14/ H. Cixous *Śmiech meduzy*, w: *Ciało i tekst*, pod red. A. Nasiłowskiej, przeł. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 173.

15/ A. Świrszczyńska z tomu *Wiatr*, s. 165.

16/ A. Świrszczyńska z tomu *Szczęśliwa jak psi ogon*, s. 319-320.

17/ A. Świrszczyńska z tomu *Wiatr*, s. 161.

18/ Cixous *Śmiech*..., s. 189.

19/ G. Borkowska *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: *Ciało i*...

dobnie jak oddychanie nie może się zakończyć. Każda ostateczna kropka wieńcząca wiersz, dokonana w imię estetycznego uzasadnienia jest samookaleczaniem się. Perfekcjonizm zmienia się w torturę, co niszczy, obcina, eliminuje. Stąd krzyk, ale i śmiech rozsadzający strukturę symboliczną. Kiedy Swirszczyńska „pęka ze śmiechu", niszczy styl. Kiedy dyszy, chrapie, ziewa, podnosi spódnicę lub rodzi, pokazuje własną niestosowność, podważa zasadę estetycznego *decorum*. Rodzenie staje się dla niej centralną figurą poetycką. Zamienia w końcu „kostiumowe widowisko teatralne" na „izbę porodową". Macierzyństwo to dla niej nie metafora; rodzenie dzieci, dziel sztuki, stylu życia, to aktywności, między którymi nie widzi żadnej różnicy. Rodzenie wierszy staje w jej poezji czynnością na wskroś fizjologiczną, ona sama podkreśla ważność psychosomatycznego natchnienia, towarzyszącego narodzinom.

III. Nie zgadzam się

Posłuchajmy, co mówi stara kobieta, według wzorców kulturowych nieatrakcyjna, bo po 60, a więc niezdolna już do prokreacji. Według patriarchalnych kryteriów taka kobieta przestała spełniać swoją społeczną, biologiczną i estetyczną funkcję. Świrszczyńska zaś darzy stare kobiety wielką miłością i szacunkiem, a w wierszu *Stara kobieta* pisze, że piękny jej ląd nie został do tej pory odkryty. Swirszczyńska – „Atlantyda" i „wiedźma" jednocześnie, a więc kobieta mądra, piękna, niezależna i twórcza, ponieważ okres menopauzy uwolnił ją od biologicznej determinacji, mówi, że nie zgadza się ani na ciało dane od ojca, ani na naszą kulturę, która niesie ze sobą okrucieństwo i cierpienie. W wierszu *Nie zgadzam się* pisze:

Nie zgadzam się
na paznokieć swojej ręki,
obnoszony już przez dziadka.
na swoją głowę, w której mieszka
od dwóch tysięcy lat
krwawy nieboszczyk Juliusz Cezar.

Umarli
siedzą na mnie okrakiem
jak góra. Gnije we mnie
padlina barbarzyńskich epok,
ciał i myśli.
Okrutne trupy stuleci
żądają, żebym była okrutna jak one.

Ale ja nie będę powtarzać
ich trupich słów.
Ja muszę sama urodzić na nowo

siebie. Ja muszę
Urodzić sama swój nowy czas[20].

W rezultacie radykalnie krytykuje rzeczywistość, a następnie odrzuca życie, ukonstytuowane przez przemoc, siłę, wojnę – nieodrodne i pierworodne twory naszego bycia. W przedmowie do *Poezji* A. Swirszyńskiej Cz. Miłosz przyznaje, że czytając jej wiersze, doświadcza ich metafizycznego ciężaru: „Kto ją czyta, ma niejasne przypomnienie platońskich rodem opowieści o przygodach duszy zstępującej w materię, ale zachowującej pamięć o krainie, skąd pochodzi"[21]. Można się zgodzić z Miłoszem, że w pewnym sensie poezja Swirszczyńskiej opowiada o przygodach duszy. Ale wydaje się, że Swirszczyńska odrzuca nie tylko ciało dane jej przez kulturę, ale i starą podmiotowość i metafizykę. Jej bunt polega na negacji wszystkiego. W *Odwrotności* pisze: „Chce być odwrotnością w ogóle,/ oto cel sam w sobie"[22]. Stojąc na głowie, czy na czworakach (*Stoję na czworakach*) znieważa tradycję zachodnioeuropejską i „wszystkie święte księgi ludzkości/ pisane przez mistycznych aniołów/ wymownym piórem z błyskawicy"[23] (*Odwaga*). Znosząc wiersze jak kura jaja, pasąc się jak krowa na łąkach trwania, machając jak pies ogonem, próbuje zachwiać fundamentem tego, co jest – podstawami zachodniego esencjalizmu, stara się przemyśleć wszystko na nowo, ponieważ akceptując i milcząc podtrzymuje *status quo*. Kiedy odsłania swoją zwierzęcą duszę, zaczyna zagrażać zasadom rządzącym naszą kulturą, rozregulowuje system, podważa jego pewniki. Staje się niebezpieczna przede wszystkim wtedy, kiedy rodzi samą siebie. W jej nowym świecie nie ma idei platońskich, ale za to jest krowa – z krwi, duszy i kości. Anamneza przybiera bardziej konkretną postać, zwłaszcza w wierszu *Apoteoza krowy*: Moja dusza pamięta jeszcze,/ że miała sierść./Moja łysa skóra/ tęskni do skóry kipiącej sierścią„[24].

W tym miejscu pozwolę sobie na małą, ale konieczną dygresję. E.O. James pisze, że dominującą postacią starożytnych religii Bliskiego Wschodu była dająca życie matka[25]. Później, kiedy ujawniła się prokreacyjna rola mężczyzny, matce przydzielono partnera. Najczęściej był jej synem, kochankiem, i sługą. Ona zaś, będąc zarazem matką i kochanką, pozostawała dziewicza. Niemniej jednak, od Gangesu po Nil, to ona najczęściej, jako bogini niezamężna, sprawowała władzę najwyższą. Matka-bogini była niewyczerpanym źródłem życia, a jej siła przejawiała się w płodności całego świata. Taką Boginią-matką była Hathor, królowa wszystkich bogów i bogiń, matka nieba – niebiańska krowa. Hathor (a także Ne-

20/ A. Swirszczyńska z tomu *Cierpienie i radość*, s. 366-367.

21/ Cz. Miłosz *Przedmowa*, w: A. Swirszczyńska, *Poezje*, Warszawa 1997, s. 15.

22/ A. Swirszczyńska z tomu *Wiatr*, s. 166.

23/ A. Swirszczyńska z tomu *Wiatr*, s. 156-157.

24/ A. Swirszczyńska z tomu *Szczęśliwa jak psi ogon*, s. 316.

25/ E.O. James *The cult of the Mother-Goddes*, New York, 1955.

ith), jedno z najstarszych bóstw egipskich, czczono pierwotnie pod postacią krowy. Zazwyczaj przedstawiano ją jako przybraną gwiazdami i piórami, ozdobioną tarczą słoneczną matkę i żonę Re oraz Horusa. Władczyni gwiazd, pani zachodu i świata podziemnego, bogini muzyki, miłości i tańca była wieczna, samoistna, samowystarczalna, wszechobecna podobnie jak platońskie idee; ale mimo tych boskich prerogatyw, nic nie traciła ze swojej zwierzęcości. Kiedy Swirszczyńska pisze: „Na czterech łapach tęsknoty/ biegnę za utraconą/mądrością krowy" (*Apoteoza krowy*), zaczynamy rozumieć, że każda krowa jest boginią Hathor. Zaś w wierszu *Dzień, w którym nic się nie wydarzyło* poetka odkrywa w swoje krowiej naturze boską moc: „I ja/ jestem dzisiaj potężna./Jestem krowa czasu,/ co pasie się na łąkach trwania"[26].

IV. Chcę „bycia inaczej"

Pożądam kategorycznie
Bycia gdzie indziej
Pożądam ekstatycznie bycia inaczej.
Chcę zrobić siebie na nowo,
Sama zrobić siebie na nowo.

Nie muszę żyć,
Ale muszę zrobić sama siebie

W wierszu *Na nowo*, porzucając obce jej ciało (ręce, oczy, nogi i całą resztę), w niezwykle stanowczy sposób mówi: chcę, pożądam, muszę. Te uparcie powtarzane słowa ujawniają jej dynamizm i siłę rodzącą się w jej wnętrzu. Manifestacja mocy zmierza do podważenia tradycyjnej opozycji aktywizmu męskiego i pasywności kobiecej. Poetka wskazuje na swoją samowystarczalność, na podmiotowość i wolicjonalność. Stworzyć siebie, urodzić siebie oznacza nic innego, jak tylko *parthenogenezę*, uwalniającą ją od dotychczasowych zależności biologicznych, społecznych i kulturowych. Dzieworództwo, jak nauczają nauki przyrodnicze, polega na rozwoju nowego osobnika z jaja bez udziału plemnika. W przypadku poezji Świrszczyńskiej mamy do czynienia ze zmodyfikowaną *parthenogenezą*, czyli *gynogenezą* – tym, co zapładnia jej jajo jest skumulowana energia kryjąca się w niej samej. Ten rodzaj odwagi pisarskiej otwiera nieznane możliwości twórcze, dotąd niewykorzystane. Jej akt rodzenia się czy stwarzania przypomina obraz samozapładniającego się samorodzącego się wszechświata.

Aby zrozumieć szczególny status tej poezji, należy uzmysłowić sobie, że Świrszczyńska z premedytacją utożsamia tworzenie i rodzenie, a więc akty pozornie należące do różnych porządków: porządku biologii i porządku kultury. Wspólny rodowód słów „tworzenie" i „rodzenie" wskazuje jednakże na ich pokrewieństwo. Świadczy o tym greckie *poiein*, od którego wywodzi się poezja; początkowo wyraz

26/ A. Świrszczyńska *Szczęśliwa jak psi ogon*, s. 321.

ten oznaczał robienie, wytwarzanie, tworzenie, także rodzenie – a więc każdą aktywność, polegającą na powoływaniu czegoś z nieistnienia do istnienia, np. dziecka, domu, garnków, prawa, komedii czy dramatu. W swej głębokiej intuicji Swirszczyńska, kiedy pisze o sobie, że musi się stworzyć, zrobić albo urodzić (na nowo) odwołuje się do pierwotnego znaczenia *poiein* (robić, tworzyć, rodzić), negującego wszelkiego rodzaju podziały. Akt twórczy ma charakter zarówno kulturowy jak biologiczny.

Dzieworództwo, choć w przyrodzie jest zjawiskiem marginalnym, w kulturze, a zwłaszcza w religii, odgrywa ogromną rolę; jego ślady spotkać można we wszystkich kulturach prymitywnych. Ale nie tylko. Wspomina o *parthenogenezie Mahabharata*, *Kalevali*. Na pierwszych stronach *Teogonii* Hezjoda czytamy, że Matka-Ziemia urodziła syna Kronosa. Również bogini Hathor była matką i żoną boga Re. Dziewicze/ dzieworódcze boginie pojawiły się w erze paleolitu i neolitu. Najwcześniejsze figurki (tzw. paleolityczna Wenus, 10 tys. lat p.n.e.) są wyobrażeniami straszliwej, kreatywnej siły związanej z naturą i kobietą. W neolicie, we wczesnych kulturach rolniczych, boginie te symbolizowały kosmiczną energię. Matka początkowo była dziewczyną, później nastąpiło „rozdwojenie": matka stała się siłą podtrzymującą życie, zaś dziewczyna siłą odnowy i regeneracji. Jednakże były to dwa aspekty jednej całości. Ich dziewictwo nie oznaczało czystości, powściągliwości seksualnej, ale wolność, niezamężność i możliwość samozapłodnienia. Przejawiały bujną i nieumiarkowaną, pozbawioną hamulców seksualność. To od ich mocy twórczych, umiejętności rodzenia zależało to, czy wzejdzie słońce i zakwitną drzewa.

Zmiana nastąpiła około 3500 lat p.n.e. Najpierw Marduk zabił Tiamat, a za jego przykładem poszli wszyscy bogowie. Również Zeus nie okazał się gorszy od innych i w końcu podporządkował sobie dziewiczą Herę. Żadnej bogini nie pozostawiono władzy. Od tej pory w patriarchalnych społeczeństwach życie seksualne kobiety poddano stałej kontroli (po to, by mężczyzna byl pewny swojego potomka). Wtedy to słowo *parthenos* otrzymało nowe znaczenie. Dziewica straciła swoją pierwotną funkcję jako Matka-bogini, posiadająca kosmiczną moc tworzenia. W tej sytuacji nastąpiła też separacja matki i córki, matka stała się tylko żoną (*gyne*), podczas gdy dziewicą mogła być tylko jeszcze niezamężna dziewczyna. Jednakże dziewictwo, w istocie skrywające w sobie możliwość dzieworództwa, rozumianego jak symbol samowzbudzającego się rezerwuaru sił kosmicznych, stanowi do dziś problem społeczny. Niezamężna dziewczyna lub kobieta stanowi zagrożenie dla patriarchalnego społeczeństwa, ponieważ jej seksualność nie daje się pod kontrolować[27]. Tak więc nadal *parthenos* może oznaczać nie tylko oczekiwanie na nasienie, ale także bycie wolną, dziką i nieujarzmioną.

Boska dziewicza krowa, która przechadza się w wierszach Świrszczyńskiej, z pewnością czuje się wolna, dzika i nieujarzmiona. Zaś autorka wiersza *Na nowo*, w akcie poetyckiej *parthenogezy*, pragnie urodzić nie jakiś inny byt, ale samą siebie.

27/ Zob. H. King *Bound to Bleed: Artemis and Greek Women*, New York 1981.

Rudaś-Grodzka *Parthenogeneza* w okresie menopauzy

Ponowne przyjście na świat konieczne jest, by stworzyć nową tożsamość, nowe ciało, a więc zająć w kulturze miejsce całkowicie niezależne i autonomiczne. Należy podkreślić, że jej pożądanie (Pożądam kategorycznie/ Pożądam ekstatycznie bycia inaczej) ma charakter ekstatyczny. Mamy tu do czynienia z triumfującym nadmiarem, który wychodzi poza siebie jako czysta postać pożądania nieukierunkowanego na żaden konkretny przedmiot, nie wprzęgniętego w żadną opozycję binarną. Ujawniająca się kobieca seksualność ucieleśnia najwyższą siłę kosmiczną i cofa się w czasy, kiedy materia nie była więziona, nie miała żadnych hamulców i doświadczała siebie jako wiecznej, niezniszczalnej i boskiej.

Świrszczyńska dąży w tym wierszu do przekraczania statusu ontologicznego. Pragnie porzucić nasz obecny horyzont intelektualny, dobrze osadzony w swych rozmaitych wariantach. „Pożądając ekstatycznie" wychodzi ku innemu byciu. Od czasów Parmenidesa filozofia europejska doszukuje się w naszym świecie całości i jedności, które nadają sens byciu, myśleniu i działaniu człowieka. Wszechogarniające „jedno" obejmuje swym zasięgiem nawet to, co różne, redukując inność do tego, co tożsame. Jednakże tam, gdzie bezwzględnie rządzi jedno (to samo), nie ma miejsca dla tego, co inne. Tym metafizycznym pryncypiom poetka przeciwstawia swoje bycie inaczej i bycie gdzie indziej. Kontestuje bycie dotychczasowe. Mówi: nie muszę żyć, ale pragnę bycia inaczej. Jest skłonna porzucić dotychczasową egzystencję na rzecz nieznanego. Zakwestionowanie przywileju bycia polega na odrzuceniu ciągłości biograficznej i symbolicznej. Życie przestaje być najwyższą wartością, kiedy brakuje własnego „ja". Pragnienie wynika z samoobserwacji i odkrycia zafałszowanego i obcego jej bycia.

Dlatego poetka chce zerwać niewidoczną, ale mocną powłokę, rzucić się w to, co może okazać się niebezpieczne. Porzucenie wszelkiego schronienia, jakie daje jej ciało i kultura, bycie – bez rąk, bez nóg i mózgu, odkrycie się, otwarcie się na to, co inne oznacza bezwzględną nieprzystawalność do tradycyjnego ontologicznego modusu. „Ja" nie odnajdujące siebie, odrzuca autorytarną uzurpację wszechjednoczącego, wszechogarniającego bytu. Porzucenie siebie staje się porodem nowego ja, obracającym bycie w gruzy po to, by wyzwolić się gdzieś indziej i inaczej. Ta, wręcz heroiczna, próba wyjścia na wolność, wymknięcia się przeznaczeniu, wyjścia z miejsca w czasie i historii jest pisarskim, seksualnym i egzystencjalmym celem Swirszczyńskiej. Poetka żywi przekonanie, że wystarczy odważyć się pomyśleć i zapragnąć możliwości oderwania się od dotychczasowego bycia i to już prowadzi nas gdzieś indziej. Tam zaś już nie możemy zatrzymać się na żadnym poziomie ontologicznym. Myśląc o tym, nie możemy się w ogóle zatrzymać; gdzieś indziej może być wszędzie. *Atopos*, *chora*, otwarta przestrzeń ciągła zmiana – to jedynie niejasne przeczucia bycia gdzie indziej. Wyznacza ono również nową tożsamość. Opuścić dotychczasowe miejsce w swoim ciele, czasie, kulturze i historii – to tworzyć własną podmiotowość i nadawać sobie nowe znaczenia. Jest to możliwe dzięki *parthenogenezie* rozumianej jako twórczy akt poetycki.

Roztrząsania i rozbiory

Dialektyk w czasach popkultury

Wypróbujmy następującą, nieco toporną hipotezę dotyczącą zależności między strukturą władzy a typem uprawianej filozofii. Przyjmijmy mianowicie, że w społeczeństwach, w których władza ma jasno określoną, skoncentrowaną w dających się bez trudu wskazać ośrodkach strukturę (to znaczy w społeczeństwach, w których wszyscy potrafią odpowiedzieć na pytanie „kto rządzi"), filozofia zainteresowana życiem społecznym opiera się na sugestywnie opisanej przez Kołakowskiego opozycji kapłana i błazna. Filozof jest wtedy kimś, kto stoi na granicy między d o z w o l o n y m a z a k a z a n y m i próbuje ją przesunąć w jedną lub w drugą stronę (zależnie od przewagi pierwiastków błazeńskich lub kapłańskich w jego myśleniu). Przeciwstawienie kapłana i błazna pociąga za sobą oczywiście również współprzynależność obu tych figur – filozof wybierający rolę błazna skrywa w sobie kapłana, każącego mu zwiększać obszar tego, co dozwolone w imię wartości, które z kolei uważa za nienaruszalne, (których przekraczanie powinno być więc zakazane), filozof-kapłan zaś, usiłując uzasadnić nienaruszalność zakazów, tym samym poddaje je pod dyskusję, a więc zwiększa ich problematyczność i w efekcie – podważa. Wyostrzając tą tezę powiedzieć można, że kapłan i błazen to w istocie jedna i ta sama skłócona wewnętrznie postać widziana w różnych swoich aspektach – „kapłano-blazen" (lub „blazno-kaplan").

Przyjąć zarazem można, że w czasach, gdy władza oparta na jasno określonym i spersonifikowanym autorytecie przeżywa kryzys (np. rozmywa się pod naporem globalnego rynku), opozycja między d o z w o l o n y m i z a k a z a n y m nie znika wprawdzie, ale niejako wyślizguje się z rąk filozofa. Ujmując to inaczej – filozofia przestaje być uprzywilejowanym *medium* w tym sporze (strażniczką idei pośredniczących między władzą a społeczeństwem), bo jako *medium* przestaje być, po prostu, ludziom potrzebna. Władza decydowania o zakazach ulega bowiem rozproszeniu, prywatyzacji i urynkowieniu przekraczającemu granice państwa i jego prawa. W takiej sytuacji filozof nie może już (jak miał to w zwyczaju

kapłano-błazen) przemawiać do władzy w imieniu ludu ani do ludu w imieniu władzy – bo lud i władza rozmywają się, mieszają i przestają w owych czystych postaciach istnieć. Toteż główna opozycja z jaką skonfrontowany zostaje ktoś, kto w takich warunkach pragnie filozofować o życiu społecznym, nie jest opozycją między dozwolonym a zakazanym, ale opozycją między interesującym a nudnym – nudnym dla publiczności złożonej z konsumentów dóbr globalnego rynku. To, co jest nudne, co nie może skupić na sobie uwagi potencjalnych konsumentów i skłonić ich do inwestycji (na przykład do kupienia książki) przestaje istnieć. Kapłano-błazen ustępuje zatem miejsca *entertainerowi*, który przede wszystkim zmaga się z granicą między interesującym a nudnym i na różne sposoby stara się ją przesunąć. Nie jest to wcale zadanie tak błahe i niegodne filozofa, jak by się mogło zdawać. O ile władza w coraz większej mierze staje się tożsama z informacją, „bycie nudnym" oznacza niemożność spełnienia kryteriów koniecznych do wzięcia udziału w obiegu informacji – a w konsekwencji prowadzi do wydziedziczenia z władzy i do bezsilności. *Entertainer* – o ile jest *entertainerem* filozoficznym – byłby więc tym, kto wciska przycisk *enter* w komputerze – kto włącza się w życie globalnej społeczności i sam pragnie otworzyć je na nowe możliwości, wskazać na alternatywne sposoby funkcjonowania w obrębie tej społeczności.

Kimś takim jest właśnie, jak sądzę, słoweński filozof Slavoj Žižek. Na skrzydełku jednej z wydanych po niemiecku książek Žižka znalazłem „oficjalne" niejako potwierdzenie tego domysłu; Žižek nazywany tam jest: „globalnie operującym filozoficznym *entertainerem*". Myślę, że określenie to wcale nie dyskredytuje Žižka jako myśliciela, przeciwnie – pokazuje go jako kogoś umiejącego surfować na największej i wciąż rosnącej fali; kogoś, kto trafnie odczytuje znaki czasu. Najważniejszym pytaniem, jakie można sobie w tym kontekście zadać jest: kogo i po co zabawiać pragnie ten filozoficzny *entertainer*?

Teza moja brzmi następująco: Žižek pragnie być *entertainerem* zrewoltowanej (ostatnio przede wszystkim pod hasłami antyglobalistycznymi), a zarazem skłonnej do teoretyzowania studenterii. To jest jego *target group* mówiąc językiem marketingu. Nie interesuje go pisanie (o) filozofii dla profesorów filozofii, lekceważy atmosferę akademii i wyniosłą neutralność akademickiego języka. Widać to bardzo dobrze w drugiej wydanej po polsku książce Žižka pt. *Przekleństwo fantazji*[1]. Gdyby próbować zwięźle określić jej temat, można by powiedzieć po Lukacsowsku, że chodzi w niej o próbę opracowania „ontologii bytu społecznego" (zgodnie ze sformułowaniem samego Žižka byłaby to „ontologia psychoanalityczna" [s. 110], to znaczy posługująca się terminologią Freudowską i Lacanowską). Ale „opracowanie" to nie dokonuje się z wysokiego teoretycznego brzegu, lecz raczej wciąż na nowo rodzi się i rozpada w trakcie pływania po morzu praktycznych problemów i spraw, z jakimi na co dzień mają do czynienia czytelnicy Žižka – to znaczy nigdy nie osiąga ostatecznej teoretycznej formuły, a zawsze poddane jest grze

[1] S. Žižek *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

określających je na nowo odniesień, porównań i przykładów. Nie znaczy to, że „gra" owa jest pozbawiona celu i rządzącej nią spójnej zasady. „Grę" tę nazwać można „dialektyką" w ortodoksyjnie Heglowskim sensie. Žižek jest idealnym ponowoczesnym wcieleniem Hegla, tak zanurzonym w chaotycznym ruchu współczesności, że wydaje się w nim całkowicie roztapiać, pozostając zarazem (jak głosi o „wiedzy", czyli o samej sobie, *Fenomenologia ducha*) „czystym równaniem się sobie samemu w swoim innobycie" – a więc właśnie Heglem. Žižek nie zalicza się do sporego grona współczesnych, przesiąkniętych Heglem antyheglistów, nie uprawia żadnej „dialektyki negatywnej" bądź którejś z jej dekonstrukcjonistycznych odmian. Grając ideami, poglądami, kliszami wytwarzanymi przez współczesną kulturę, tak jak jego poprzednik głosi on triumf absolutu, nieludzkiej rzeczywistości ostatecznej, tak dalece wpisanej w rozproszenie i bezład naszej codzienności, że aż z nim po prostu tożsamej.

Żywiołem owej specyficznej dialektyki może stać się niemal wszystko: rodzaje fryzur intymnych u hippisów, punków i yuppies, zagadka popularności coca-coli, heglowska triada kształtów muszli klozetowych w Niemczech, Francji i Anglii. Žižek nie potrafi poświęcić jakiemuś abstrakcyjnego problemowi filozoficznemu więcej niż kilka zdań, bezustannie przerywa swoje rozważania zwrotem „na przykład", po którym następuje z werwą opowiedziana ilustracyjna historyjka odwołująca się zwykle do świata codziennego doświadczenia czytelników Žižka i stawiająca omawiany teoremat w nieoczekiwanym świetle. Žižek nie ma najmniejszego problemu z przechodzeniem od spraw „kultury wysokiej", od Kanta, Hegla, Malebranche'a do omawiania popularnych filmów akcji, głośnych wydarzeń medialnych, problemów cyberprzestrzeni, osobistych wspomnień – co więcej, można odnieść wrażenie, że rozróżnienie kultury „wysokiej" i „niskiej" w ogóle dla niego nie istnieje. Można by pomyśleć, że jest to postawa fenomenologa od *Lebensweltu*, który napotykanych zjawisk nie stara się hierarchizować i oceniać, ale uchwycić je w taki sposób, w jaki mu się one ukazują. Ale, jak sądzę, Žižek nie jest tego rodzaju fenomenologiem. Również podobieństwo jego „przykładomanii" do – na przykład – rozważań Rolanda Barthes'a z *Mitologii* jest raczej powierzchowne. Barthes zstępuje z Panteonu zamieszkanego przez Stendhalów i Proustów ku rozmaitym frytkom z befsztykami po to tylko, aby unieść je ku rejonom czystej poezji („czystej" choć zarazem „krytycznej społecznie" – była to swoista „czystość rewolucyjna"). Žižek znikąd nie zstępuje – on cały czas zanurzony jest w opisywanych przez siebie sprawach (w tych fryzurach, colach i klozetach) – to jego żywioł. Dlatego nie jest on fenomenologiem albo strukturalistą, który bez uprzedzeń pochyla się nad zjawiskami – przeciwnie, swoje uprzedzenia, fobie i pasje wnosi w sam środek opisywanych przez siebie spraw, jest z zasady stronniczy, jeśli o czymś pisze, to po to, aby się ustosunkować, interweniować, walczyć – brać udział w nerwowym biegu rzeczy. Jest więc nie tyle fenomenologiem, ile raczej raperem pop-dialektyki, który przykłady z zakresu codziennego życia włącza we własną opowieść na podobieństwo „sampli" muzycznych, cytatów przetwarzanych i wintegrowywanych w tło własnego przekazu.

Żarłoczność dialektycznej pasji Žižka zdaje się bezgraniczna, z pewnym wyjątkiem jednak. Interesuje go wszystko – pod warunkiem, że mieści się (choćby potencjalnie) w horyzoncie życia przedstawicieli wspomnianej wyżej zrewoltowanej studenterii. Wiąże się z tym pewnego rodzaju małoduszne ograniczenie, „lewoskrętność" horyzontu Žižka. Roi się w jego książce od cytatów z Marksa, Lenina a nawet Stalina (oczywiście potępianego ale zarazem t r a k t o w a n e g o z p o w a g ą), za to wszelka myśl konserwatywna lub liberalna jest nieobecna albo pojawia się w formie karykaturalnej (słowa „konserwatywny" i „reakcyjny" używane są jako potoczne epitety) – jakby wszystko co prawicowe niegodne było roli przykładu (poza Hitlerem i okolicami – wszystko co skrajne i radykalne jest dla Žižka na swój perwersyjny sposób również atrakcyjne). Prawdopodobnie chodzi o to, że wszelka myśl zachowawcza politycznie kojarzy się „docelowej grupie" czytelników Žižka z czymś nudnym i nieapetycznym, a zatem nadmierne wgłębianie się w nią, roztrząsanie i pokazywanie wewnętrznych napięć, wydaje się po prostu stratą czasu. Žižek jako *entertainer* może swych czytelników szokować albo prowadzić ku wnioskom dla nich nieoczekiwanym, ale nie wolno mu ich nudzić; musi umieć wykorzystywać ich odruchy entuzjazmu, aprobaty, znudzenia lub potępienia, do własnych dialektycznych celów – a nie otwarcie im się sprzeciwiać.

W świecie czytelników Žižka tym, co *sexy* jest rewolucja. „Rewolucja" nie musi tu znaczyć niczego konkretnego – jest to po prostu wartościowany pozytywnie ruch uwalniania się od tego, co zastane a krępujące (neopozytywista w rodzaju Ayera powiedziałby, że treść pojęcia „rewolucja" sprowadzić daje się do okrzyku „uff!"). Ale mimo, albo właśnie ze względu na tę nieokreśloność, rewolucja jest tym, co interesujące *par excellence*, jest „mrocznym obiektem pożądania" zrewoltowanej młodzieży. Dlatego głównym problemem w książce Žižka jest, jak twierdzę, problem rewolucji, ukryty pod pseudonimem „przekroczenia fantazji". „Fantazje" to dla niego tworzywo, z którego uplecione są opresywne mechanizmy życia społecznego, żywioł Freudowskiego superego czy Marksowskich ideologii. Fantazje to pozór, ale ich działanie jest tym, co rzeczywiste; jest samym jądrem rzeczywistości a zarazem epicentrum „psychoanalitycznej dialektyki" Žižka. Wszelkie nasze aktywności i strategie życiowe mają strukturę fantazmatyczną, fantazje dyktują nam jak żyć i jak myśleć. Dzieje się tak dlatego, że „fantazje" są w istocie maskami histerycznego pożądania („czyli pożądania *tout court*" [47]) – rozmaitymi postaciami, w jakich wyraża się pożądanie. Pożądanie zaś sprowadza się w końcu do „nieakceptowania ostatecznego zamknięcia", do „próżnej nadziei, że Inna Rzecz czeka na nas tuż za rogiem" [47]. Między „fantazjami" a rzeczywistością zachodzi u Žižka relacja bardzo przypominająca relację między „pozorem" a „istotą" w Heglowskiej *Nauce Logiki* – „istota" jest po prostu inną nazwą refleksyjnego ruchu pozoru, którego napędem jest negacja – a więc „straszliwa praca negatywności": wysiłek przedzierania się przez zasłonę pozoru do świata istotnego, obiektu „histerycznego pożądania" rewolucjonistów wszystkich epok. Jednak nadzieja na przedarcie się do świata prawdziwego jest próżna, „świat istotny" jest tożsamy bowiem z ruchem przedzierania się do niego, podtrzymywanym przy życiu przez ową

„próżną nadzieję". Heglowski „spryt rozumu" polega na tym, że owa rewolucyjna praca histerycznej nadziei jest w istocie pracą przyjaciół Tomka Sawyera przy malowaniu płotu – przyczynia się do triumfu Ducha Absolutnego, który jest duchem wiecznego (nieludzkiego) zaspokojenia w wiecznym (ludzkim) rozdarciu; otwartości, która zawsze i z góry jest już zamknięta. Prawdziwe „«przekraczanie fantazji» polega bowiem na akceptacji tego r a d y k a l n e g o z a m k n i ę c i a: nie ma żadnego otwarcia, przygodność jako taka jest konieczna..." [47, podkreślenie moje – PG]. Zamknięcie to Zižek utożsamia z Freudowskim pojęciem „popędu" (jako tego, co wytwarza „pożądanie" a zarazem skrywa przed nim jego pustkę) i Nietzschańskim pojęciem „wiecznego powrotu tego samego" (jako tego, co wytwarza „wolę mocy" i skrywa przed nią jej bezcelowość).

To należy brać pod uwagę przystępując do próby odczytania politycznego przesłania książki Zižka. Na pozór Zižek w pełni solidaryzuje się z rozmaitymi radykalnymi kontestatorami Nowej Lewicy i odrzuca wszelkie programy „reformistyczne", wszelkie próby dążenia do lewicowych czy egalitarystycznych celów bez wchodzenia w konflikt z szeroko pojętymi zasadami liberalnej ekonomiki (charakterystyczna jest niechęć Žižka do Habermasa i Rawlsa jako umiarkowanie lewicowych teoretyków współczesnej liberalnej demokracji). Ten gest poparcia jest, jako się rzekło, chytry „chytrością rozumu" – Žižek popiera program tych, którzy pragną „wyrwać murom zęby krat", jako najlepiej prowadzący do „radykalnego zamknięcia". Powiada przecież, że „władza jest już od zawsze swoją własną transgresją" [s. 41] (a zatem wszelka kontestacja władzy wytworzona jest przez nią samą i wkalkulowana w jej cenę, więcej: konstytutywna dla jej – jako władzy – funkcjonowania). Ukazuje też postać lewicowego, „krytycznego" intelektualisty („błazna") jako komplementarną i połączoną dialektyczną jednością z postacią prawicowego cynika broniącego władzy we wszelkich jej przejawach („łotra") [s. 102-106]. Ale nie jest to żaden podstępny makiawelizm, który za pomocą popierania odśrodkowych radykalizmów przyspieszyć pragnie ich klęskę i triumf tego, co pragną one zwalczać – Žižek jako Heglista wie, że „radykalne zamknięcie" nie może się dokonać inaczej niż z a p o m o c ą i j a k o rewolucyjny gest otwarcia, obnażający wszelką „drugą stronę" jako wytwór fantazji. Wszelkie inne, kompromisowe „zamknięcia" i stabilizacje systemów społecznych są tylko złudnymi, doraźnymi próbami zaklajstrowania „próżności" pożądania, jego irracjonalnej pustki, stanowiącej niewygasające źródło wszelkich konfliktów społecznych. Žižek popiera zatem wszelki społeczny, polityczny, ekonomiczny i egzystencjalny rewolucjonizm zarazem szczerze i nieszczerze. Szczerze – ponieważ uważa, że poza nim nic nie ma, on jest sednem ruchu rzeczywistości samej, której, jako dialektyk, służy. Nieszczerze, bo wie, że dążąc do tego, do czego dąży, każdy rewolucjonizm pozostaje ślepy i naiwny, nie może zaakceptować tego, że jego nadzieja jest „próżna"; nie może uznać pustki, która jest jego treścią. Idealną przestrzenią do trenowania owej gry „szczerości" i „nieszczerości" okazuje się, w konkluzji książki, internetowa „cyberprzestrzeń": „być może cyberprzestrzeń otwiera więc dziedzinę, w której podmiot może mimo wszystko eksternalizować/odgrywać swą fundamen-

talną fantazję, a tym samym uzyskiwać minimalny dystans wobec niej..." [s. 263]. Można widzieć w tym potwierdzenie intuicji, że współczesny filozoficzny *entertainer* musi stać się *enter*-tainerem – kimś przyciskającym guzik z napisem *enter* w komputerze; biorącym udział w fantazmatycznych rewolucjach wszędzie tam, gdzie życzy sobie tego duch dziejów. Pamiętać tylko należy, że „dystans" o którym tu mowa (dystans do fantazji, który uzyskać można w cyberprzestrzeni) nie tyle stanowi wyrwę w twardej rzeczywistości „radykalnego zamknięcia", ile raczej miejsce na to, aby się z „zamknięciem" owym pojednać, wyrazić zgodę na „próżność" wszelkiej nadziei.

W ten sposób wspierając aktywność i rujnując nadzieje swojej wymarzonej publiczności, Žižek-*entertainer* przyczynia się do jej urefleksyjnienia, wewnętrznego zasupłania i skomplikowania; uświadamia jej nieszczerość własnej szczerości, nieautentyczność jej autentyczności, bezwład jej zaangażowania. Bawiąc uczy. I tyle chyba znaczy dla Žižka „oświecenie".

Piotr GRACZYK

Społeczna psychoanaliza władzy tworzenia

Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego[1] to dopiero trzecia książka przetłumaczona na język polski z olbrzymiego dorobku Pierre'a Bourdieu – niedawno zmarłego wybitnego, według niektórych najwybitniejszego, socjologa ostatnich czasów. W Polsce poza środowiskiem socjologicznym znany był głównie dzięki wzmiankom ukazującym się w relacjach z wystąpień antyglobalistów, którym przewodził we Francji. Prowokacyjny i inspirujący dla wielu charakter zarówno obecności politycznej, jak i sposobu myślenia autora potwierdza już tytuł rekomendowanej książki. Reguły sztuki – jak stwierdza na początku Bourdieu – to analiza społecznego pochodzenia drogiej ludziom iluzji, a mianowicie iluzji możliwości transgresji w doświadczeniu sztuki, by posłużyć się stylem charakterystycznym dla autora, transgresji, która pozostaje zawsze w zasięgu ręki, tak jak choćby książka.

Ponieważ Pierre Bourdieu wciąż pozostaje słabo znanym autorem, warto najpierw pokrótce wprowadzić czytelnika w jego dorobek, który nie mieści się już od dawna w granicach zainteresowań socjologii. Wprowadzenie to ma także objaśnić, dlaczego książka Bourdieu jest analizą z kluczem. W istocie bowiem praca ta, jak i cała socjologia autora, reprezentuje socjologię refleksyjną czy – jeśli można tak powiedzieć – socjologię odbijającą. Myśl tu zawarta ma charakter wielopiętrowy. Nie ma analizy – jak mawiał Bourdieu – bez autoanalizy. *Reguły sztuki*, zgodnie z tą zasadą, to demistyfikacja złudzenia absolutnej wolności aktu tworzenia, ale to także demistyfikacja złudzenia absolutnej wolności i uprzywilejowanej pozycji badacza, który odkrywa przed nami to złudzenie. Uwadze tej należałoby przypisać szczególne znaczenie, ponieważ jakkolwiek niestety zdradza po części „rozwiązanie intrygi", to jednocześnie powstrzymuje czytelnika przed pochopną czy „naiwną lekturą" książki.

1/ P. Bourdieu *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

Rys wyróżniający socjologię czy dzieło Pierre'a Bourdieu stanowi bez wątpienia rozległość podejmowanej problematyki oraz próba przekroczenia wielu uświęconych podziałów obowiązujących w tej dyscyplinie. Z racji rozległości podejmowanych badań i analiz krąg publiczności Pierre'a Bourdieu nie ograniczał się tylko do środowiska socjologicznego. Jego koncepcje okazały się inspirujące również dla przedstawicieli innych dyscyplin – antropologii, lingwistyki, filozofii, nauk politycznych, historii sztuki oraz estetyki. W polowie lat dziewięćdziesiątych jedna z socjologicznych prac (!) Bourdieu – *La misere du monde* (1993) – doczekała się inscenizacji teatralnej.

Od lat osiemdziesiątych twórczość Bourdieu zalicza się do najbardziej spektakularnych przejawów tego, co zwykło się nazywać „socjologiczną wyobraźnią". Spektakularność tego przedsięwzięcia teoretycznego i badawczego związana była z konsekwentnie realizowanym programem scalenia przedmiotu socjologii pokawałkowanego między rozmaite subdyscypliny oraz ze wspomnianym już zamiarem przezwyciężenia dychotomicznych podziałów rozdzierających nauki społeczne i nauki o kulturze (symboliczny *vs* ekonomiczny aspekt działania, interakcja *vs* makrostruktura, podmiot *vs* przedmiot). Zamiar myślenia poza zwyczajowymi dychotomiami wyraźnie obecny jest także w *Regułach sztuki*. Wydaje się jednak, że ta wstępna charakterystyka dzieła Bourdieu podkreślająca ów motyw scalenia trudnych do uzgodnienia perspektyw teoretycznych i badawczych w niewielkim jedynie stopniu – jeśli w ogóle – uzasadnia nazwanie go spektakularnym przejawem „socjologicznej wyobraźni".

Zwłaszcza tym, którzy po raz pierwszy sięgają po książkę tego francuskiego socjologa należy się dodatkowe objaśnienie i zastrzeżenie, które uchroni być może autora książki przed przedawnionymi już w większości zarzutami. Realizowany przez autora zamiar połączenia różnych tradycji teoretycznych nigdy nie nabrał znamion eklektyzmu. Od początku za to projekt ten stał się przedmiotem wielu kontrowersji. Bourdieu jednoznacznie wpisał się bowiem w prowokacyjną dla wielu tradycję mistrzów podejrzeń (w *Regułach sztuki* wprost na przykład pisze, że pole literackie wymaga freudowskiej analizy) i do końca był jej wierny zarówno w sposobie badania świata, jak i w swojej obecności publicznej i politycznej.

Zatem koncyliacyjny, czy – jakby powiedział ironicznie Bourdieu, który chętnie w swoich analizach używał metafory pola religijnego – ekumeniczny gest, został odrzucony. Odrzucenie to jednak, mówiąc językiem Bourdieu, było ostatecznie dla autora „wydajne symbolicznie" i przyniosło mu jeśli nie powszechne uznanie, to na pewno zagwarantowało rozpoznanie w środowisku intelektualnym. Intelektualną i polityczną obecność Bourdieu dobrze określa spostrzeżenie badaczy francuskiej kultury; aplauz i odrzucenie razem dopiero oddają smak tego, co zwykło się nazywać rozpoznaniem przez *tout Paris*.

Najczęściej wysuwane pod adresem prac Bourdieu zarzuty dotyczą deterministycznych sformułowań związanych z wyraźną obecnością w jego dziele strukturalizmu, zsocjologizowanej wersji psychoanalizy oraz marksizmu czy też determinizmu ekonomicznego. Warto na chwilę zatrzymać się przy najczęściej stawianym

autorowi zarzucie deterministycznego oglądu świata, tym bardziej że może on się pojawić także w odniesieniu do *Reguł sztuki*. Zasadność tego zarzutu zdaje się potwierdzać przede wszystkim język, jakim posługiwał się Bourdieu. Główne kategorie, których używał w swych analizach kultury i sztuki to „kapitał symboliczny" (odnoszony do przetransformowanych trzech innych form kapitału – społecznego, ekonomicznego i kulturowego), „rynek dóbr symbolicznych", „wydajność symboliczna" oraz „nieświadomość społeczna".

Pojęcia te jednoznacznie odsyłają do określonej, właśnie deterministycznej tradycji myślenia. Zamierzona, jak się zdaje, prowokacja Bourdieu polegała na zastosowaniu języka determinizmu do badania tych sfer ludzkiego doświadczenia, które zwyczajowo i poniekąd z definicji traktowane są jako obszary, jeśli można tak powiedzieć, praktykowania wolności. Zarzut deterministycznej interpretacji kulturowych praktyk tożsamy był z zakwestionowaniem powodzenia czy też po prostu wiarygodności deklarowanego przez autora uzgodnienia opozycji teoretycznych i badawczych. Na lata osiemdziesiąte przypada przełom w sposobie odczytywania prac Pierre'a Bourdieu. Bez wątpienia o przełomie tym zadecydowała także ewolucja jeśli nie przekonań, to przynajmniej sformułowań samego autora, który do inspirowanego Marksem badania form oraz przejawów społecznego i kulturowego uprzywilejowania, a także upośledzenia włączył i konsekwentnie realizował fenomenologiczne wskazanie o konieczności rekonstrukcji perspektywy uczestnika czy raczej perspektyw różnych uczestników oraz niewspółmiernych względem siebie racjonalności mikroświatów. W opis „ustrukturowanego" i „wykończonego" świata wkrada się chaos, nie dająca się uzgodnić niewspółmierność punktów widzenia oraz bliskie solipsyzmowi przekonanie o iluzoryczności doświadczenia podzielania wartości i odniesień kulturowych.

Dzisiaj można powiedzieć, że Bourdieu z prawdziwą wirtuozerią odkrywał tradycyjne formy uprzywilejowania i upośledzenia za banalnymi praktykami wyzwolonego nowoczesnego „życia codziennego". We wspomnianej już pracy *La misere du monde* realizowaną przez siebie – puentylistyczną, jak ją niektórzy nazwali – metodę rekonstrukcji świata społecznego wiąże z postulatem debanalizacji codziennego doświadczenia. Postulat ten – jak łatwo dostrzeże historyk literatury i czytelnik książki Bourdieu – przypomina czy po prostu nawiązuje do programu literackiego Gustawa Flauberta „dobrze opisywać to, co mierne" (s. 149-158). Bourdieu w polu socjologii, podobnie jak Flaubert w polu literackim, dokonał uprawomocnienia zainteresowania dla banalnej codzienności, pomijanej właśnie za banalność, która kłóci się, a dokładniej rzecz ujmując kłóciła się – tak w polu artystycznym, jak i naukowym – z wyobrażeniem tego, co może być obiektem godnym zainteresowania, przedstawienia i uwiecznienia. W socjologii Bourdieu nietrudno znaleźć fragmenty, gdzie z badawczą pasją i literackim talentem analizuje się *„le mediocre"*.

Prezentowana praca Bourdieu to rzadki przykład niejednostronnej i nieupraszczającej analizy społecznych i ekonomicznych warunków „stworzenia twórcy" i procesu artystycznej i intelektualnej kreacji. „Względna autonomia" pola artystycznego – jak pisze Bourdieu – to efekt historycznego procesu starć, które doprо-

wadziły do ukształtowania się i uprawomocnienia niezależnych (należałoby tu dodać „względnie niezależnych") od mecenatu państwowego i prywatnego kryteriów pola artystycznego. Zapowiedź ta może kierować uwagę czytelnika ku problemowi spektakularnych przykładów ingerencji i prób administrowania sztuką, jak to miało na przykład miejsce w przypadku reżimu komunistycznego, bądź ku zjawisku kultury masowej (warto w tym miejscu zaznaczyć, że Bourdieu z wielką rezerwą odnosił się do użyteczności analitycznej tej kategorii wskazując, że pełni ona przede wszystkim funkcję oskarżenia o „barbarzyński" gust).

W istocie jednak analiza Bourdieu dotyka o wiele bardziej subtelnych i złożonych zależności. W procesie konstytuowania się pola artystycznego uwzględniona została bowiem wielość jego uczestników (artyści, mecenat, publiczność, klienci, pośrednicy, krytycy oraz rozmaite instytucje – galerie, muzea, szkoła – które dokonują „kanonizacji" czy „fetyszyzacji" wytworów). Analiza socjologiczna, jak pisze Bourdieu, nie eliminuje twórcy i nie sprowadza dzieła do prostego wytworu środowiska. Widzi w nich natomiast znak oswobodzenia się artysty i bada, w jakich okolicznościach i w jaki sposób dokonało się to oswobodzenie. Bez wątpienia uprzywilejowane znaczenie Bourdieu nadaje tym oswobodzicielskim strategiom, przez które twórca częściowo przynajmniej obiektywizuje i analizuje warunki kreacji.

Taką strategię przypisuje na przykład pisarstwu Faulknera. W *Róży dla Emilii* – jak pokazuje Bourdieu – Faulkner demontuje warsztat powieściopisarza. Udaje, że wierzy w przedstawianą opowieść i uwodzi czytelnika, tak by ten zapomniał, że ma do czynienia z fikcją. Pierwsza lektura *Róży dla Emilii* angażuje dogmatyczne czy doksyczne przekonania, a w tym zwłaszcza iluzję o istnieniu jakiegoś „naturalnego biegu spraw". Rozwiązanie intrygi demaskuje właśnie ich uprzedniość wobec lektury i odsłania sam proces uwodzenia czytelnika. Uwiedziony (można dodać ze wszystkim tego konsekwencjami) czytelnik musi przystąpić do drugiej lektury. Faulkner oczekuje od niego, „by podjął wysiłek wykrycia i rekonstrukcji, niezbędny, by «zorientować się we wszystkim», oraz by czyniąc to odkrył to, co traci, gdy orientuje się zbyt łatwo, tak jak w powieściach zorganizowanych zgodnie z obowiązującymi regułami [zwłaszcza jeśli chodzi o to, co dotyczy czasowej struktury opowiadania], czyli prawdę potocznego doświadczenia czasu i doświadczenie zwykłej lektury opowiadania o tym doświadczeniu" (s. 495).

Jak pisze Bourdieu, „opowieści Faulknera działają na wzór eksperymentalnego przerywania dogmatycznej drzemki, praktykowanego niekiedy przez etnometodologów, gdy na przykład sugerują studentowi, by odpowiedział matce, proszącej go o przyniesienie mleka z kuchni: «a gdzie jest kuchnia?»" (s. 495).Ta strukturalna i ekonomiczna analiza warunków „wytwarzania dóbr symbolicznych" w sposób typowy dla autora łączy się z literackim bez mała opisem niepozbawionej interesu ludzkiej pasji i zaangażowania w grę, tak jakby chodziło w tych walkach nie o ludzką wolność tworzenia, ale o życie czy wręcz o Bycie.

Przejawem dążenia do autonomizacji pola artystycznego jest bowiem ambicja stworzenia mikroświata („mikrospoleczeństwa") czy wręcz stworzenia świata na

nowo z właściwymi mu zasadami myślenia, tworzenia, ale i życia. Istotne znaczenie w rozwoju autonomii pola artystycznego autor *Reguł sztuki* przypisuje więc pierwszej i drugiej bohemie, ponieważ – czyniąc przedmiotem twórczości także styl życia czy życie po prostu – stworzyła drugi obok „prawdziwego" świat; świat, w którym zakwestionowana i zniesiona została „naturalna" granica między sztuką a życiem (s. 87-96).

Autonomia pola artystycznego realizuje się w możliwości stworzenia drugiego świata – „świata na opak", a więc jakby lustrzanego odbicia (należałoby dodać ze wszystkimi tego konsekwencjami) tego „prawdziwego". Mikroświatem sztuki, a potem także polem intelektualnym, rządzi bowiem – jak argumentuje Bourdieu – specyficzna postać interesu, jaką jest bezinteresowność. Manifestowanie nieobecności jakiegokolwiek motywu pragmatycznego jest główną i najbardziej „wydajną symbolicznie" strategią działania w tym „świecie na opak" i głównym kryterium odróżniania sztuki od tego, co sztuką nie jest. Fakt, że świat ten został stworzony na zasadzie lustrzanego odbicia tego „prawdziwego" w niczym nie pozbawia jego uczestników doświadczenia prawdziwości walk i gier, które się w nim toczą. Inny jest tu jedynie przedmiot gry. Jest nim właśnie bezinteresowność.

Pole artystyczne traktowane jest przez jego uczestników tak jakby było jedynym, a w każdym razie jedynie prawdziwym światem. Dlatego walki, jakie się tu toczą, zdają się dotyczyć najwyższej stawki. Bo o nią w istocie – konstatuje Bourdieu – chodzi. Taka jest bowiem – jak to widać na przykład w przypadku Duchampa – ostatecznie najwyższa stawka owego „rynku dóbr symbolicznych": „Odmowa malowania (podkreślona wycofaniem się po nieukończeniu *Wielkiej szyby* w 1923 r.) staje się w ten sposób, z tytułu aktualizacji dadaistycznej odmowy oddzielenia siebie od sztuki i życia, aktem artystycznym, a nawet najwyższym aktem artystycznym, podobnym w swej własnej dziedzinie, do kontemplacyjnego milczenia heideggerowskiego stróża Bycia" (s. 380).

W proponowanej przez Bourdieu rekonstrukcji socjogenezy pola sztuki kluczowe znaczenie przyznaje się dwóm etapom jego rozwoju. Były one decydujące zarówno dla kształtowania jego autonomii, jak i dla określenia jego granic, w tym zwłaszcza granic dającej się tu pomyśleć transgresji. Pierwszy etap to wspomniany już etap manifestowanej (i doświadczanej) bezinteresowności tworzenia. Streszcza go najpełniej postulat „sztuki dla sztuki" w rozmaitych swoich wcieleniach („herezja moralizatorstwa" czy „książka o niczym"). Charakterystyczna dla tego etapu jest sugestia „czystego oglądu". Pozycję twórcy opisuje tu milcząco założony Bóg. Drugi kluczowy etap to etap dekonstrukcji czy demistyfikacji twórcy, aktu tworzenia i „działań kanonizacyjnych", czyli działań podnoszących obiekt do rangi dzieła.

Spektakularne przejawy tego rodzaju autonomii pola artystycznego to akty profanacyjnego odbierania powagi sztuce, równoczesnej dekonstrukcji i konstrukcji, tworzenia przez rezygnację dokończenia dzieła. Dlatego Bourdieu powołuje się m.in. na twórczość Marcela Duchampa, którego prace są zarazem autoironiczną i krytyczną analizą warunków i możliwości tworzenia dzieła. Muszla klozetowa

wystawiona przez Duchampa dekonstruowała warunki tworzenia (dziełem jest to, co pokazuje się w galeriach), ale też jej wystawienie naprawdę było aktem twórczym (bo naprawdę była wystawiona w galerii).

Tak jak wspomniałam na początku rekonstrukcja zasad działania pola artystycznego proponowana przez Pierre'a Bourdieu jest analizą z kluczem. Bourdieu, podobnie jak Faulkner, zdaje się bowiem zrywać w *Regułach sztuki* swoisty kontrakt, jaki zwykle zawiera każdy autor z czytelnikiem, zwłaszcza jeśli chodzi o lekturę pracy naukowej. W przedmowie do *Homo academicus* (1984) – pracy demaskującej zasady funkcjonowania pola naukowego, Bourdieu nie bez autoironii anonsował ją jako książkę, którą należałoby być może spalić. Podobny jak w *Regułach sztuki* program społecznej psychoanalizy Bourdieu zastosował bowiem w odniesieniu do pola naukowego, którego był prominentnym uczestnikiem. Jak się zdaje „wypartym pragnieniem" tego pola jest niewypowiedziane w analizie naukowej żądanie, „by traktowano ją serio nawet wtedy, gdy analizuje podstawy tej zupełnie szczególnej formy *illusio*, jaką jest *illusio* naukowa. Trzeba też dodać, że Bourdieu marzył o tym, by pole naukowe osiągnęło kiedyś taki zakres "względnej autonomii", jaką od dawna daje swoim uczestnikom pole artystyczne.

Małgorzata JACYNO

Poszukiwanie języka. O twórczości Izabeli Filipiak

1. Własnym głosem

Ciało, pisanie, kobieta – ta triada połączona jest subtelną siecią relacji, być może dlatego, że kobiece pisanie nie jest oczywiste. Składają się na to wielorakie przyczyny – przede wszystkim historyczne i społeczne, choć na sprawę można spojrzeć także z filozoficznego czy psychoanalitycznego punktu widzenia. Nie oznacza to, że kobiety mówią jakimś innym, nieznanym językiem. Chodzi raczej – czego dowodzą analizy feministyczne – o mnogość uwarunkowań mówienia i o dostęp do „uniwersalności". Problem ten można obserwować nie tylko jako immanentnie wpisany w kobiecą twórczość – niejednokrotnie zostaje on również stematyzowany (i częstokroć powiązany z ciałem). Dlatego też warto przyjrzeć się konfiguracjom wspomnianej na początku triady u jednej z głośniejszych autorek lat dziewięćdziesiątych – Izabeli Filipiak.

Filipiak ciągle opisuje Inność. Co prawda jej głos, jak zauważają recenzenci[1], z tekstu na tekst się zmienia, ewoluuje, jednak podskórna predylekcja każe autorce ciągle krążyć wokół tej nadrzędnej metafory. To ona organizuje jej artystyczne imaginarium, daje siłę i moc ekspresji. Sposoby realizacji mogą być oczywiście różne – czasami empatyczne, czasem ironiczne, zdystansowane i przewrotne; a czasem Filipiak po prostu, za Slavojem Žižkiem, patrzy z ukosa. Ale aura zainteresowań pozostaje ciągle ta sama i to ona nadaje temu pisarstwu spójność. Fantazmaty strachu i – połączone z nimi – dziwne, eks-centryczne ciało w debiutanckim tomie opowiadań *Śmierć i spirala*; dojrzewanie i dziewczęca inicjacja w *Absolutnej amnezji*, (miłosna) eksploracja kulturowej Inności w *Niebieskiej menażerii*, wskazówki autoekspresji dla jednego z Mayerowskich Innych – kobiety w *Twórczym pisaniu dla młodych panien*; i raz jeszcze kobieta jako bohater (!) romantyczny w nie-

1/ Por. P. Czapliński *Absolutna menażeria*, „Gazeta Wyborcza" 1997 nr 163 (15 lipca), dodatek „Gazeta Książki", s. 2.

opublikowanym dramacie *Księga Em*. Oczywiście, literatura prawie wyłącznie zajmuje się wypadkami jednostkowymi, osobnymi, ale twórczości autorki *Absolutnej amnezji* nie można skwitować tym redukcyjnym wnioskiem. Filipiak bowiem, oprócz sugestywnych przedstawień Inności, częstokroć wypowiada się (a czasami jest do tego po prostu zmuszona), z tego miejsca w dyskursie, które jest przeznaczone dla Innego. Kobiety-pisarki, która chce wyrazić właśnie ten fakt. I można odnieść wrażenie, że Filipiak jest tego doskonale świadoma[2].

Z pewnością nie jest to rola łatwa. Już na samym początku pojawiają się bowiem fundamentalne, rzec by można – filozoficzne, wątpliwości. Być może najlepiej zilustruje je seria cytatów inicjujących pierwszy rozdział głośnej książki Judith Butler *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*[3]: „Nikt nie rodzi się kobietą, lecz raczej się nią staje" – Simone de Beauvoir, „W zasadzie nie można mówić o istnieniu kobiet" – Julia Kristeva, „Kobieta nie ma płci" – Luce Irigaray[4], „Pojęcie płci zostało ustanowione [...] poprzez rozwinięcie się seksualizmu" – Michel Foucault, „Płeć jest kategorią polityczną, na której opiera się społeczeństwo heteroseksualne" – Monique Wittig. To polifoniczne motto w wielkim skrócie streszcza dyskusję na temat kobiet, podmiotu i płci, jaka toczyła się (i toczy nadal) w dyskursie feministycznym. Rozwiązania poszczególnych autorek i autorów różnią się od siebie czasem bardzo zasadniczo, ale jednogłośnie podważają zdroworozsądkowe sądy. Wprowadzają też atmosferę permanentnej niepewności, bo – podążając za myślą Kristevej – jak kobieta może mówić/pisać własnym głosem, jeśli symbolicznie nie istnieje? Jak odnaleźć tajne źródła kobiecej twórczości w świecie, który – wedle autorek feministycznych – poddany jest trzem poziomom „opresji kobiet w ramach systemu władzy"[5]: seksizmowi, patriarchatowi i fallogocentryzmowi[6]. O ile dwa pierwsze mają właściwie „tylko" wymiar społeczny, o tyle trzeci poziom ma być wpisany w samą strukturę języka. W ujęciu Joanny Bator, która posiłkuje się rozpoznaniami Elizabeth Grosz

---

2/ Zostawiam na boku rozważania o tym, czy Filipiak jest, czy nie jest pisarką feministyczną. Na ten temat: A. Górnicka-Boratyńska *Odwrotna strona rzeczy, czyli dlaczego Izabela Filipiak jest pisarką feministyczną*, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997. Por. również M. Cyranowicz *Z kim Izabela Filipiak dzieli własny pokój (notatki na wspólnym marginesie)*, w: *Kobiety w literaturze*, red. L. Burska, Bydgoszcz 1998.

3/ J. Butler *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, Routledge 1990, s. 1. Por. również przekład pierwszego rozdziału tej książki: J. Butler, *Podmioty płci/ płciowości/ pragnienia*, przeł. B. Kopeć, w: *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska, T. Oleszczuk, Warszawa 1998.

4/ Przekład mój – B. W. Tego cytatu nie zawiera przekład B. Kopeć, choć istnieje on w oryginale („Woman does not have a sex"). Pozostałe cytaty przytaczam w przekł. B. Kopeć.

5/ J. Bator, *Filozoficzny wymiar feminizmu*, „Katedra" 2001 nr 1, s. 60. (kursywa w cytacie moja – B. W.)

6/ Tamże, s. 60.

> fallogocentryzm to seria dyskursywnych procedur, strategia wtłaczająca reprezentację każdej z płci w jeden model nazwany człowieczym czy ludzkim, który w istocie odpowiada temu, co męskie. Fallogocentryzm, innymi słowy, stanowi ukrytą u podstaw kultury uniwersalizację tego, co męskie, *uniemożliwiającą kobiecy głos*, reprezentację, symboliczne istnienie.[7]

Jak w takich, zarysowanych totalnie, warunkach może zaistnieć kobieca podmiotowość, niezbędna przecież w pisaniu?

Kobieta może stać się Innym w kulturze i w ten sposób jest często przedstawiana. Kategoria Innego została wypracowana na gruncie humanistyki francuskiej, a w stosunku do kobiet zastosowała ją Simone de Beauvoir w *Drugiej płci*. Z tej perspektywy uniwersalny podmiot transcendujący jest w istocie męski, a kobieca płeć zawsze „naznaczona". Jeszcze dalej w swych rozważaniach idzie Irigaray, która twierdzi, ze zarówno podmiot, jak i Inny stanowią męską podstawę zamkniętej fallogocentrycznej ekonomii znaczeń. W tym ujęciu kobiety stanowią nieprzedstawialne/niereprezentowalne[8]. Jakkolwiek by patrzeć – trudno o rzeczywistą kobiecą autoekspresję. Czy istnieje więc jakieś wyjście z tej pułapki?

Tak – zwłaszcza jeśli pozostanie się w kręgu myśli psychoanalitycznej, która ma tę niezaprzeczalną zaletę, że zawsze mówi o podmiocie cielesnym i określonym płciowo, co daje możliwość „deuniwersalizacji". Istotnym punktem odniesienia współczesnych rozważań nad ciałem i płcią są teorie psychoanalityczne Jacquesa Lacana, który rozwinął i zradykalizował myśl Freuda. W największym, niepozbawionym uproszczeń, skrócie można powiedzieć, że Lacan wyróżnia trzy porządki, przez które człowiek musi przejść, by uzyskać swą podmiotowość. Przez kilka pierwszych miesięcy życia niemowlę trwa w porządku realnym z „ciałem pokawałkowanym", a więc nieświadomym swej spójności motorycznej. Po tzw. fazie lustra, w czasie której dziecko uzyskuje obraz własnego ciała, wchodzi ono w porządek wyobrażeniowy, w którym istnieje pełnia, oparta na jedności matki z dzieckiem. Wejście w kolejny porządek – symboliczny, oznacza wkroczenie w język i oddzielenie od matki[9]. Prymarnym sygnifikantem, swego rodzaju *axis mundi* tego porządku, jest fallus. Taką antropologię poddaje krytyce Irigaray. Postuluje ona regres, powrót do sfery matczynej i wyjście z tego, co symboliczne. Przede wszystkim zaś zbudowanie teorii dla podmiotu płci żeńskiej nie wokół naczelnego sygnifikantu jakim jest fallus, co zawsze stawia kobietę w upodrzędnionej pozycji nacechowanej brakiem[10]. To byłby również punkt wyjścia kobiecego głosu.

7/ Tamże, s. 61.

8/ Streszczam na podstawie J. Butler *Gender Trouble...*, s. 9.

9/ Por. K. Pawlak *Psychoanaliza według Jacques'a Lacana*, w: *Nowe zjawiska w psychoterapii*, red. M. Lis-Turlejska, Warszawa 1991.

10/ Por. hasło *Luce Irigaray* w: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig, London – New York 1998, t. 5, s. 2. Por. również hasło *Feminism and Psychoanalysis*, w: tamże, t. 3, s. 584.

Do psychoanalizy i jej totalnych roszczeń można mieć oczywiście stosunek sceptyczny. Jednak warto zauważyć, że bez względu na wszystko jest to fascynująca opowieść (narracja) o aktualnym stanie kultury. Jeśli więc spojrzymy z pewnego dystansu, z ukosa, na antropologię freudowsko-lacanowską to zauważymy, że opisuje ona radykalnie męski świat. I nie miałoby to, być może, wielkiego znaczenia, gdyby nie fakt, że w twórczości Izabeli Filipiak ciągle napotykamy ślady poczucia obcości, funkcjonowania w nie swoim języku, poszukiwania alternatywnej przestrzeni. Dobrze obrazuje to wiersz *Madame Intuita* z tomiku[11] pod tym samym tytułem.

Filipiak gra tutaj na różnych znaczeniach i odcieniach semantycznych słowa „język". Uwypukla zhierarchizowanie poszczególnych „języków", ich migotliwy status i możliwość bezpiecznego bycia w ich obrębie. Punktem wyjścia staje się rozróżnienie na język ojczysty (!) i wyuczony, który nigdy nie może stać się prawdziwie własnym. Dlatego wewnętrzny „głos" wiersza poszukuje innego, tylko intuicyjnie wyczuwanego rozwiązania. Języka, który „mógłby nazywać się m a c i e r z y s t y". Jeśli przyjąć za Jonathanem Cullerem[12], że interpretacji sens nadaje kontekst, to rama modalna antropologii freudowsko-lacanowskiej rzucałaby na ten wiersz ciekawe światło. Język macierzysty byłby tym, czego nie ma, wypartym, nieprzedstawialnym, a mimo to – a może właśnie dlatego – nieubłaganie potencjalnym w swym istnieniu.

Zresztą nie trzeba powoływać się na, zawsze przecież hermetyczną, psychoanalizę, by zauważyć u Filipiak uparte poszukiwanie własnego (*ergo* kobiecego) języka, czyli eksterytorialnej przestrzeni, z której można by się wypowiadać własnym głosem. Wystarczy przywołać kontekst twórczości Virginii Woolf, która w swych rozważaniach jest dużo bardziej zdroworozsądkowa. A warto pamiętać, że Filipiak jest autorką wstępu do klasycznego już dziś eseju Woolf rozważającego twórczość kobiet pt. *Własny pokój*, po siedemdziesięciu latach przetłumaczonego na język polski przez Agnieszkę Graff. Filipiak z gracją krąży wokół figury własnego pokoju, uruchamiając różne jego znaczenia: od tego najbardziej dosłownego („Własny pokój to [...] pieniądze na to, żeby mieć własny pokój" [WP, s. 6][13]), po kolejne szczeble warstw metaforycznych. Pisze więc: „[...] akt stwarzanie własnego pokoju jest w zasadzie aktem twórczym, przygotowaniem do napisania tekstu." [WP, s. 6]; „[jest] aktem bardzo kobiecym, a zarazem takim, który istnieje poza podziałem płci, takim, w jakim pisarz albo pisarka mogą zmobilizować swoją wewnętrzną ko-

11/ I. Filipiak *Madame Intuita*, Warszawa 2002.

12/ J. Culler *W obronie nadinterpretacji*, przel. T. Bieroń, w: U. Eco i in. *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996.

13/ W dalszej części tekstu posługuję się następującymi skrótami: *Śmierć i spirala*, Wrocław 1992 – SS; *Absolutna amnezja*, Warszawa 1998 – AA; *Własny pokój, własna twórczość*, wstęp do V. Woolf *Własny pokój*, przel. A. Graff, Warszawa 1997 – WP; *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997 – NM; *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Warszawa 1999 – TP. Numery stron podaję obok skrótu, w nawiasie.

bietę [...]" [WP, s.14]. I dalej: „Własny pokój jest miejscem, do którego się wraca, albo które jak żółw nosi się na własnym grzbiecie. Brak własnego pokoju, pisanie w cudzych pokojach, to szczególny rodzaj bezdomności" [WP, s. 13]. „Zwykle, kiedy już nie ma innego wyjścia i chwilowo musimy zamieszkać w cudzej przestrzeni, urządzamy ten cudzy pokój, który przypadkowo zdarzyło nam się zasiedlić, nadajemy mu pozór własności [...]" [WP, s. 13-14]. Pisarkom bardzo często – zdaje się sugerować Filipiak – zdarza się przebywanie w nie-swoich pokojach. Akt stwarzania własnej eksterytorialnej przestrzeni, oswajanie jej, zadomowienie jest początkiem odkrywania własnego głosu i snucia prywatnej narracji. Tu musi być bezpiecznie, bo – kończy swoje rozważania Filipiak – „Chroniąc się bez przerwy, trudno jest stworzyć cokolwiek" [WP, s. 18].

2. Głos Meduzy

> Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty
> jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je!
> Hélène Cixous

Jednym z bardziej radykalnych pomysłów teoretycznych łączących ciało i słowo jest tak zwane *écriture féminine*, tzn. pisanie kobiece, a raczej pisanie kobiety, co można także rozumieć jako pisanie kobietą. Ma ono charakter eksperymentalny i proponuje zastąpienie języka linearnego – cyklicznym, irracjonalnym, antylogicznym i anty-logosowym, który opierałby się strukturyzującemu działaniu hierarchii. *Écriture féminine* ma punkty styczne z surrealizmem i jest permanentnym aktem subwersji wobec metafizyki Zachodu. Przeciwstawia się opozycji pomiędzy językiem a materialnością, łącząc ciało i pisanie w jedno[14]. „Pisząc, kobiety [mają] połączyć tekstualność płynów swojego ciała i liter swojego pisma, przemieszczając w ten sposób centralną pozycję pióra w taki sposób, w jaki rozpływa się kobieca przyjemność"[15] – stwierdza komentatorka *écriture féminine* Joanna Żylińska. Najlepszą metaforą tej teorii byłby pająk, który tworzy nielinearny tekst swej pajęczyny wyciągając nici z własnego ciała[16]. Ciało bowiem jest tu najistotniejsze; jest początkiem i końcem wszelkiego tworzenia; jest woolfiańskim „własnym pokojem". W ten sposób kobiety mają w przyszłości (bo jest to projekt tyleż utopijny, co futurologiczny) pisać, wydostawszy się uprzednio spod władzy fallogocentryzmu. Zresztą rzecz nie dotyczy wyłącznie kobiet. Tym matriarchalnym językiem może przemawiać również: dziecko, awangardowy poeta, wariat, odstępca, eksperymen-

---

14/ J. Żylińska *Życio-dajne pisanie: ciało, kobieta, język*, „Fa-art"1997 nr 1, s. 26.

15/ Tamże, s. 26.

16/ Por. K. Szczuka *Prządki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, Warszawa 2000.

tator. Jednak nigdy nie można do końca jednoznacznie stwierdzić czym jest *écriture féminine*. Jest nierozstrzygalnikiem, a wszelkie próby definiowania jedynie uwypuklają bezskuteczność wysiłków[17].

Manifestem tego sposobu myślenia o pisaniu jest esej Hélene Cixuos z 1975 roku pt. *Śmiech Meduzy*[18], przedrukowany w „Tekstach Drugich" w przekładzie Anny Nasiłowskiej. To bardzo dziwny tekst, nawet jeśli wziąć pod uwagę specyfikę poetyki manifestu. Radykalny. Posiada swój własny filozoficzny idiom, który w trakcie lektury trzeba nieustannie brać pod uwagę. Mówi o niezakłóconej kobiecej ekspresji, o mówieniu i pisaniu z perspektywy dotąd nieznanej, zagrażającej i niepokojącej – z perspektywy Meduzy, która w psychoanalizie symbolizuje lęk przed kastracją. Oczywiście, ta figura odsyła również do mitu. Jak pamiętamy, Perseusz pokonuje Meduzę patrząc w tarczę, w której odbija się jej postać, czyli opanowuje zagrożenie poprzez jego odwzorowanie we własnym języku. Cixous chce pozbyć się tarczy (lustra) i mówić głosem Meduzy, a tym samym wyrazić kobiecą cielesność, która dotąd zawsze była przekładana (prze-pisywana) na obcy język[19].

Twórcze pisanie dla młodych panien Izabeli Filipiak, tekst pod wieloma względami różny od *Śmiechu Meduzy*, ma zasadniczo cel bardzo podobny: „wypowiedzieć niewypowiedziane" [TP, s. 243]. Obie autorki poszukują dostępu do twórczych pokładów w kobiecie, ukrytych, jak kultura minojsko-mykeńska, pod warstwą kultury greckiej, by użyć znanej metafory Freuda. Obie patrzą też z nadzieją w przyszłość, bowiem cała literatura kobiet jest jeszcze do napisania. Dlatego Filipiak stwierdza:

> Ta książka jest przewodnikiem po jeszcze nie zapisanych światach. Nabiera sensu, jeśli wyobrazimy sobie, że literatura to nie książki, które stoją spokojnie na półkach w glorii osiągnięć, lecz takie, które jeszcze nie zostały napisane. Ale mogą zostać napisane, nic nie stoi na przeszkodzie, żeby były. [TP, s. 8]

Jednak pomimo tych dowodów pragmatyzmu, *Twórcze pisanie...* zawiera również nieusuwalny ślad „meduzowatości", a więc tego niepokojącego „czegoś", co dezintegruje, przeraża i nie pozwala się jasno i precyzowane definiować. Odbicie tej cechy możemy obserwować w recepcji, bowiem leitmotivem wszystkich recenzji jest próba ustalenia, czym właściwie jest *Twórcze pisanie dla młodych panien*. Okazuje się, że genologiczna diagnoza nie jest ani oczywista, ani prosta. „Czym jest ta książka – poradnikiem, esejem, interaktywną *quasi*-powieścią?"[20] – pyta

---

17/ J. Żylińska *Życio-dajne pisanie...*, s. 29.

18/ E. Cixous *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1993 nr 3/4/5; przedr. w książce: *Ciało i tekst*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.

19/ Por. G. Ritz *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, „Teksty Drugie" 1997 nr 3, s. 58.

20/ P. Bratkowski *Cudzoziemiec wśród panien*, „Gazeta Wyborcza", dodatek „Gazeta Książki" 1999 nr 267, s. 2.

Piotr Bratkowski, w emocjonalnej i chyba najmniej przychylnej recenzji. „Dzieło sytuuje się gdzieś pomiędzy skryptem, poradnikiem a esejem o charakterze autobiograficzno-psychologicznym"[21] – stwierdza Marta Mizuro. Najdalej idący trop interpretacyjny należy do Hanny Gosk:

> Zabawnie byłoby przeczytać tę całość – złożoną z inspiracyjnych cytatów, minianaliz, ledwie rozpoczętych traktatów o życiu i śmierci, okruchów pisarskiego autoportretu oraz zadań domowych – w poetyce utworu postmodernistycznego [...][22]

Myślę, że wszystkie te rozpoznania są po części prawdziwe, ale przede wszystkim ta książka jest podręcznikiem twórczego pisania dla – to delikatne przesunięcie jest wyraźnie wyczuwalne – Innego. A więc dla kogoś, kto zanim przystąpi do pisania musi ustalić kim jest i jak ma uzyskać twardy grunt swej podmiotowości. Stąd wiszące w powietrzu poczucie zagrożenia. Zagrożenia dla autentyczności. „Młoda panna" może być rozumiana literalnie, ale i metaforycznie – wtedy będzie synonimem Innego. Nie jest to więc zwykły podręcznik, lecz próba wydobycia głosu, który nie miał szansy zaistnieć. Jak tego dokonać?

Głównym pomysłem, nadrzędną metaforą, jest połączenie życia i pisania. Żyć tak, jak się pisze i pisać tak, jak się żyje. Stworzyć swoją wewnętrzną „młodą pannę" – trochę naiwną, trochę cyniczną, odważną i nieco bezczelną; entuzjastkę" [TP, s. 10] To ona ma być wewnętrznym głosem tekstu, bohaterką, a zarazem *alter ego* twórczyni. Oczywiście takie postawienie sprawy ma swój wymiar terapeutyczny, ale jednocześnie – jak najbardziej twórczy. Chodzi o to, żeby „żyć w trybie pisania" [TP, s. 22]

W ten sposób można dotrzeć do własnej autentyczności, do wewnętrznego głosu. Ale tu również pojawia się w książce Filipiak znaczące pęknięcie. Bowiem z jednej strony eksploruje ona kobiecą specyfikę, a z drugiej dystansuje się od wszelkiej spetryfikowanej określoności. Przypisanie do tożsamości grupowej zawęża, oznacza swego rodzaju epistemologiczne niewolnictwo. Dlatego Filipiak woli raczej Inność niż tożsamość. Rozwiązaniem tego dylematu jest właśnie pisanie, które afirmuje doświadczenie jednostkowe i jednostkową specyfikę. Tożsamość, konotująca określoną jej definicję, a nawet określony program literacki, należy uznać za ograniczenie. Gdy jednak skupić się na jednostkowości można wszystko: „Można chcieć poznać siebie, można chcieć wyrazić siebie artystycznie, można nawet chcieć włożyć kij w mrowisko [...]"[23]. Innymi słowy chodzi o to, by odkrywać kobiecość, doceniając przede wszystkim jej różnorodność.

21/ M. Mizuro *Pójdź kobieto, ja cię uczyć każę*, „Odra" 2000 nr 5, s. 109.

22/ H. Gosk *Poradnik, podręcznik, tekst Twórczego Zwierzątka*, „Nowe Książki" 2000 nr 1, s. 42.

23/ *Feminizmy i krzesła. 10 pytań do Izabeli Filipiak*, pytania zadał B. Warkocki, „Pro Arte" 1999 nr 11, s. 19. I dalej na tej samej stronie: „Jest wiele sposobów, na które może realizować się twórczość kobiet. Ja staram się doceniać właśnie tę różnorodność. Piszące kobiety słusznie postrzegają definicję jako ograniczenie; nie ma powodu, żeby ją na nich wymuszać".

I taka właśnie jest strategia autorki w *Twórczym pisaniu dla młodych panien*. Filipiak, obficie cytując teksty kobiet, przedstawia różne aspekty twórczej kobiecości: uważność, obsesje, kulturowe lustra, podwójność, tabu, sny, śmierć... I ciało, które „istnieje przed językiem" [TP, s. 221]. Od niego należy wyjść, negując rozpowszechniony w kulturze europejskiej podział na ciało i umysł. W ciele znajduje się źródło. Izabela Filipiak cytuje więc Natalie Golgberg, której wskazówki brzmią jak rozpoznania rodem z *écriture féminine*:

> podejdź [do tematu] nie umysłem i pomysłami, lecz całym ciałem – twoim sercem i wnętrznościami, i ramionami. Zacznij pisać niemo, niezręcznie, tak jak zwierzę krzyczy z bólu, a znajdziesz swoją inteligencję, swoje słowa, swój głos. [TP, s. 220-221]

Jednak najwyrazistszą negacją tożsamości i opowiedzeniem się po stronie Inności jest rozdział zatytułowany *Cudzoziemiec* (któremu – co istotne – patronują motta z Julii Kristevej i Marguerite Duras). Kim jest cudzoziemiec? Obcym, który musi jakoś zasymilować się w nowym kraju. Nic dla niego nie jest oczywiste – wszystkiego musi się nauczyć. Wykonuje najmniej prestiżowe prace – sprząta, doręcza pocztę, zajmuje się cudzymi dziećmi – i cały czas słyszy, że jest zagrożeniem. Ze jest inny i obcy – bo takie lustra podtyka mu nowa kultura. Cudzoziemiec nie zna nowego języka, a jeżeli – to nigdy nie w tak doskonały sposób jak autochtoni. Dlatego nikt go naprawdę nie słucha – istotniejsze staje się to, jak mówi, a nie to, co mówi. „To, co powiedział, było bardzo ciekawe, lecz przejdźmy do naszych poważniejszych spraw. Nie rozumiem, można powiedzieć. Nie rozumiem nic z tego, co mówisz" [TP, s. 196]. Cudzoziemiec może pamiętać o swoich korzeniach, ale tę pamięć musi głęboko ukrywać, żeby móc się zasymilować. Zresztą w drugim czy trzecim pokoleniu pamięć o korzeniach i tak zniknie. Czasami jednak cudzoziemiec, przyzwyczajony do piętrzących się trudności, może osiągnąć mistrzostwo i napisze w nowym języku dzieło genialne i skomplikowane lingwistycznie – tu pada przykład *Bladego ognia* Vladimira Nabokova. Wtedy staje się „swój", staje się klasykiem.

Izabela Filipiak dlatego tak sugestywnie przedstawia kondycję emigranta, by postawić dość kontrowersyjną tezę: „Cudzoziemiec jest jak kobieta, a to już krok od stwierdzenia, że kobieta jest cudzoziemcem w kulturze" [TP, s. 196]. Dlatego też pyta swoje wirtualne czytelniczki: „Czy emigrant musi czuć się wyobcowany z języka? A czy twój język należy do ciebie? Czy masz do niego dostęp? Czy jesteś w nim, czy też obok? Czy jest wodą, w której umiesz pływać, czy szklaną taflą?" [TP, s. 195-196]. Jeśli uznać metaforę Filipiak za zasadną, to powyższe pytania są absolutnie podstawowe. Uzmysłowienie sobie własnego statusu, swej „obcości" i wynikających zeń strategii istnienia – to oczyszczanie przedpola. Dopiero potem można zacząć pisać.

3. Kontakt

Najwyrazistszą i najciekawszą opowieścią o poszukiwaniu dostępu do języka jest opowiadanie zawarte w debiutanckim zbiorku *Śmierć i spirala*. Chodzi oczy-

wiście o *Zdobycz*. Co ciekawe, jest to opowiadanie drugie z kolei. Inicjuje ono nie tylko debiutancki tomik, ale w ogóle całą twórczość Izabeli Filipiak. Jeśli więc spojrzymy właśnie z tego punktu widzenia, to ta opowieść o poszukiwaniu (utraconego) języka zyskuje metaforyczny wymiar. Wyślizguje się przypadkowości.

Już początek utworu buduje atmosferę grozy. „Oczywiście, to było niebezpieczne. Każdemu z moich znajomych zdarzył się co najmniej jeden wypadek podczas nocnych, w ich przypadku powodowanych koniecznością, wypraw" [SS, s. 9]. Konsekwentnie budowana aura tajemniczości zostaje uwypuklona przez enigmatyczność i niejasną referencyjność poszczególnych zdań. Nie poznamy bliżej znajomych, nie dowiemy się dlaczego wyprawy były niebezpieczne i dlaczego właściwie powodowane były koniecznością. Nie jest to zresztą aż tak istotne. Najważniejszą sprawą, przynajmniej na początku opowiadania, jest zbudowanie wizji miasta: niebezpiecznego, zdegenerowanego, nocnego, ale fascynującego – wszelkie enigmatyczności są tu jak najbardziej na miejscu. Tworzą misterną siatkę, na którą składają się dyskretne zabiegi mitologizujące, migotanie znaczeń, przesunięcie utworu w kierunku fantazji, marzenia, snu, egzystencji fantazmatycznej. Warto bowiem zauważyć, że w opowiadaniu zostają wyraźnie wyodrębnione i rozdzielone dwie sfery: dzienna i nocna. Miasto, to prawdziwie fascynujące miasto, przynależy oczywiście do sfery mrocznej. Główna bohaterka pragnie się tam dostać i drążyć tajemnice ciemnej strony miasta. Przypomina to w pewnym sensie antyczną katabazę, zejście do podziemi, które w wykładni jungowskiej oznaczają nieświadomość. Ma to swoje odzwierciedlenie w tekście. Wyraźnie jest tu zaznaczone przekroczenie: „Widywałam już, jak plac pustoszeje niby w powiewie wiatru. Tego właśnie potrzebowałam, przyuczona, że prawdziwe życie zaczyna się w momencie przekraczania nakazu, a rozkosz nie istnieje bez niebezpieczeństw" [SS, s. 10]. Narratorka chce eksplorować ciemną stronę miasta czy raczej zbiorową nieświadomość. Stwierdza: „Chciałam być poszukiwaczką – drążyć nocne rejony i powracać z łupem [...]" [SS, s. 9]. I dokładnie tak się dzieje. Bohaterce udaje się wydrzeć ciemnej sferze łup – plastykowy worek na śmieci wypełniony niezidentyfikowanym kształtem. Oczywiście dostęp do niego nie jest prosty. Tajemnicy broni „mały człowiek ze szczurzym wąsikiem", który nie każdemu jest skłonny sprzedać swój towar.

Mamy tu do czynienia z oczywistym zakazem. Tajemnica dostępna jest tylko wybranym. Bohaterka musi więc przechytrzyć strażników, a więc dokonać czynności, którą niejednokrotnie parali się bohaterowie mitologiczni. A to mity właśnie są kanwą psychoanalitycznych rozpoznań, które można rozumieć jako opowieść o wewnętrznej kulturze człowieka. Taka możliwość interpretacji opowiadania Filipiak istnieje bardzo wyraźnie. Cóż więc bohaterka wyławia z głębin nieświadomości? Lalkę. Naturalnej wielkości, piękną, sztuczną esencję kobiecości, *das ewig Weibliche*. Z dalszych fragmentów tekstu wynika, że nie jest to jednak zwykła lalka, lecz raczej rodzaj *sex toy*. Jest więc podporządkowana jednej podstawowej funkcji – seksualnemu spełnieniu. Jej ciało nie należy do niej, jest całkowicie skolonizowane. Rafał Grupiński i Izolda Kiec zauważają w książce *Niebawem spadnie błoto*, że

jest to symbol reifikacji kobiety w kulturze[24]. Ma to swoje odzwierciedlenie w tekście – bohaterka zaczyna bowiem traktować zdobycz jako swego rodzaju kulturowe lustro. Jedyne wyobrażenie, z którym można się identyfikować, gdyż w kulturze brakuje innych alternatyw –

> Lalka siedząca teraz przede mną dorosłą nie jest odbiciem snu dziecka, zatem czyjego snu jest odbiciem? Lalkę-dziecko wymyślił dorosły dla dziecka, lalkę-kobietę wymyślił mężczyzna dla... kobiety czy drugiego mężczyzny? A jeśli nie wymyślił jej mężczyzna? Nie mogła jednak wymyślić jej kobieta, kobiety i dzieci nie wymyślają lalek, używają ich tylko jako lustra. [SS, s. 13]

Według Freuda identyfikowanie się jest procesem psychologicznym, w którym podmiot przejmuje pewne cechy innej osoby i ulega częściowemu bądź całkowitemu przekształceniu, dostosowując się do modelu, jaki stanowi ta osoba. Jacques Lacan, twórca pojęcia zwanego „stadium lustra", za początek tożsamości uznaje chwilę, w której dziecko utożsamia się ze swym odbiciem w lustrze, postrzegając siebie jako całość, jako to, czym chce być[25]. Z tej perspektywy lalka jako kulturowe lustro staje się bardzo niebezpieczna: piękna, powabna, seksualna i... niema. Bohaterka próbuje więc wielokrotnie porozumieć się ze swą zdobyczą:

> – Nie chcę być natrętna. Jak masz na imię?
> Z lekkim zgrzytem opuściła głowę.
> Patrzyłam na nią w osłupieniu. Najwyraźniej się poruszyła, nie wiedziałam tylko, czy był to celowy odruch ukrytego mechanizmu, obsunięcie się śrubki, czy zakodowana gdzieś w mechanizmie odpowiedź. Niepewna spróbowałam jeszcze raz:
> – Możesz mi powiedzieć jak masz na imię?
> Ten sam gest odmowy został powtórzony, teraz już wyraźniej. [SS, s. 12]

Kontakt bohaterki z lalką, a poniekąd również – uwzględniając mechanizm kulturowego lustra – z samą sobą jest niemożliwy. Próby spełzają na niczym. Brakuje języka. Lalka jest bezwolna i ciągle niema. Ale jakaś nikła nić kontaktu zaistniała, a przynajmniej bohaterce wydaje się, że mogłaby zaistnieć. Trzeba tylko odnaleźć ścieżkę dostępu, hasło. Uporczywe ponawianie prób porozumienia przywodzi na myśl *Solaris* Stanisława Lema. W opowiadaniu Filipiak chodzi jednak nie tylko o porozumienie z drugim podmiotem, ale przede wszystkim o porozumienie ze sobą. Z własnym ciałem i głosem. Co więcej – próby komunikacji nie mają charakteru wyłącznie werbalnego. Kontakt przybiera również formę erotyczną i senno-fantazmatyczną. Wszystko jednak na nic. Bariera komunikacyjna wydaje się nie do przebycia.

24/ R. Grupiński, I. Kiec *Niebawem spadnie błoto czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 67.

25/ J. Laplanche, J.B. Pontalis *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska i E. Wojciechowska, Warszawa 1996, 123-130.

Dlatego najdziwniejsze wydaje się zakończenie opowiadania. Bohaterka rozcina brzuch lalki: „Z rozpadliny wychyliły się splątane kłącza odnóży, błyszczący metalowy korpus uśpionego owada. Poczułam mdłości, jednak metalowy blask nie pozwolił mi przestać się w niego wpatrywać. To nie poruszało się, była w tym jednak potencjalna możliwość przebudzenia" [SS, s. 24]. Czym jest owo tajemnicze coś, które bohaterka wyjęła z brzucha lalki? Odpowiedź na pytanie wydaje się kluczowa dla interpretacji utworu. Powtórzmy więc – uśpiony owad, w którym tkwi możliwość przebudzenia. Akapit dalej owad zostaje zamieniony w skrzyżowanie skorpiona i pocisku z opóźnionym zapłonem. Jest więc to coś strasznego i potencjalnie destrukcyjnego, co może rozsadzić skostniałe struktury. Innymi słowy: monstrualna wybuchowość. Skomasowanie powyższych atrybutów przywodzi na myśl metaforykę używaną przez Filipiak w eseju *Literatura monstrualna*[26]. Tekst ten jest swoistym studium recepcji książek pisanych przez kobiety po roku 1989. Autorka skupia się przede wszystkim na znaczeniu i funkcji stygmatyzującej i niezwykle nośnej formuły, którą krytyka z upodobaniem posługiwała się przy analizie tekstów kobiecych. Chodzi oczywiście o „literaturę menstruacyjną". Filipiak przekonuje, że miała ona charakter synekdochalny i spełniała rolę fantazmatu grozy, dzięki któremu można było oswoić (i zdeprecjonować) nowe, niepokojące zjawisko. Autorka zarysowuje pole semantyczne i metaforykę stosowaną przez niektórych krytyków: menstruacyjność (nie tylko poprzez freudowski lapsus) łączy się z monstrualnością, potwornością i niejasnym, potencjalnie wybuchowym statusem literatury pisanej przez kobiety.

Oczywiście, zestawiając zakończenie *Zdobyczy* z analizą mizoginicznych fantazmatów, niebezpiecznie zbliżamy się do granic nadinterpretacji. Jednak paralela istnieje i niepokojąco kusi. Bohaterka opowiadania wyrywa niemej i martwej lalce tajemnicę, jeszcze milczącą, ale skłonną do przebudzenia. „Ciekawe czy to naprawdę wybucha" – myśli bohaterka wychodząc z mieszkania razem ze swą zdobyczą.

4. Ciało subwersywne

> Skoro tak doskonale udaje szaleńca, to znaczy, że nim jest
>
> Jean Baudrillard

Poszukiwanie głosu kobiecego ciała może prowadzić do swoistego esencjonalizmu, nieustannego podkreślania różnicy między płciami. A to prowokuje świadome ograniczenie. Proza Filipiak nie chce być jednak w ten sposób ograniczona. Tu Inność jest ciągle na nowo poszukiwana i różnicowana. Autorka pyta więc w *Twórczym pisaniu*: „Po co dopuszczać kultury getta do głosu? Zakładając, że nie interesuje nas, co mają o sobie do powiedzenia? Że ich prawa nic nas nie obchodzą? Bo

26/ I. Filipiak *Literatura monstrualna*, „Ośka" 1999 nr 1.

one nas oglądają. Dzięki nim możemy lepiej zobaczyć samych siebie" [TP, s. 200]. I – dopowiedzmy – wywalczyć sobie trochę więcej wolności.

Najwyraźniejsze opowiedzenie się po stronie Inności możemy zaobserwować w opowiadaniu *Przytul mnie* z tomu *Smierć i spirala*. Głównym bohaterem tego rwanego, nieciągłego tekstu jest osoba o nieidentyfikowalnej do końca płci. W rozmowie z Agnieszką Kosińską Filipiak rzuca więcej światła na tę kwestię: „Bohaterem jest po prostu transseksualista. Mężczyzna, który chce być kobietą; bardzo się stara, a jednocześnie bardzo się boi, że zostanie zdemaskowany, dlatego bez przerwy sprawdza na ile jest, na ile nie jest kobietą"[27]. Oczywiście nie trzeba wpisywać tego „odautorskiego bryku" w proces interpretacyjny, ale wskazówka jest na tyle poręczna, że warto ją mieć w pamięci. Bowiem bez względu na medyczną taksonomię, możemy bez wahania uznać, że głównym bohaterem opowiadania jest osoba, dla której ciało i płeć nie są czymś oczywistym czy „przezroczystym". To poważny problem, który trzeba poddać poznawczej obróbce.

Akcja opowiadania toczy się w wielkomiejskim domu publicznym. Nie jest to jednak zwykły dom publiczny – nie akty seksualne są tu ważne, ale fantazje erotyczne oraz odgrywanie określonych ról i sytuacji. Symulowanie. Kolejne cząstki opowiadania przedstawiają fragment marzenia jakiegoś anonimowego klienta. Można by więc powiedzieć, że mamy do czynienia z zawieszonym gdzieś w przestrzeni domem publicznym erotycznych fantazmatów. Seksualnym Disneylandem wyobraźni. Tu można się spotkać z następującą, charakterystyczną relacją:

> I to był facet, na którego najbardziej działały rzeczy sztuczne. Peruki, rzęsy, sztuczny biust, sztuczne biodro. Więc stroszyłam sobie włosy i malowałam oko na pół twarzy. Co bym nie wymyśliła i tak ciągle byłam z a n a t u r a l n a. [SS, s. 70, podkr. moje – B. W.]

Ostatnia fraza brzmi niepokojąco – dlaczego właściwie bohaterka była ciągle „za naturalna"? W stosunku do kogo? Bardzo wątpliwe, że w stosunku do obrazu realnej kobiety – naturalność w opowiadaniu jest konsekwentnie podważana. Raczej w odniesieniu do innych ikon, których kultura popularna dostarcza w niezliczonych ilościach. Znak odnosi się więc wyłącznie do innego znaku, co przywodzi na myśl rozważania poststrukturalistów, a zwłaszcza Jeana Baudrillarda. W opowiadaniu Filipiak obraz kobiety nie jest odbiciem głębszej rzeczywistości, nie przesłania braku głębszej rzeczywistości, po prostu nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością[28]. Fantazmat ma tu więc strukturę symulakrum: swą moc bierze z napięcia między znakami, bojkotując wszelką referencjonalność. Tym samym rozmyciu ulega granica pomiędzy „prawdziwym" a „fałszywym", światem rzeczywistości i światem wyobraźni. Nie popełnimy więc chyba wielkiego nadużycia zestawiając dom publiczny z opowiadania Filipiak z Baudrillardowskim Disneylan-

---

27/ *Niech się stanie sztuczność. Z Izabelą Filipiak rozmawia Agnieszka Kosińska*, „Dekada Literacka" 1995 nr 4, s. 10.

28/ Por. J. Baudrillard *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 181.

dem, który ma być „doskonałym modelem wszystkich [...] pogmatwanych porządków symulacji"[29], gdzie odbywa się nieustająca „gra iluzji i fantazmatów"[30]. Przybytek występnych rozkoszy z opowiadania *Przytul mnie* spełnia właściwie tę samą rolę. Jest zbornikiem ludzkich (męskich?) fantasmagorii erotycznych. Symboliczną sceną, na której ciągle na nowo odgrywa się pożądanie. Jednak ta konstatacja to nie wszystko – jeśli podążać za myślą Baudrillarda, to należy zrobić jeszcze jeden krok. Francuski filozof pisze bowiem:

> Disneyland istnieje po to, by ukrywać, że Disneylandem j e s t cały „realny" kraj, cala „realna" Ameryka. [...] Wybudowano imaginacyjny Disneyland po to, aby przekonać, że reszta jest rzeczywista, tymczasem cale Los Angeles i otaczająca je Ameryka przestały być rzeczywiste, należą bowiem do porządku hiperrealności i symulacji.[31]

Czyżby więc dom publiczny erotycznych fantazmatów został stworzony po to, aby pokazać, że kobiece ikony męskiego pożądania są w istocie nierzeczywiste, wieczyście symulowane? Taka myśl może pojawić się w głowie czytelnika, zwłaszcza że głównym bohaterem jest przecież osoba, która kobiecości musi się nauczyć.

A nie jest to sprawa łatwa: „Na tyle rzeczy musisz zwracać uwagę. Jak siadasz, jak wstajesz, jak się poruszasz, o czym rozmawiasz. Zbudowanie efektu naturalności jest o wiele trudniejsze niż gra w utożsamienie wśród ludzi, którzy doceniają twoją sztuczność" [SS, s. 69]. Bohater musi ciągle grać, odtwarzać rolę wedle zaobserwowanych u innych kobiet wskazówek. Nic tu nie jest naturalne, a sama naturalność też jest swego rodzaju rolą. W pewnym momencie dochodzi do wniosku, że nie tylko on coś symuluje. Pozycja wnikliwego obserwatora każe mu zastanowić się, czy przypadkiem – nieświadomie – wszyscy czegoś nie udają. Czy płeć nie jest przyznaną w momencie urodzenia rolą, którą trzeba z lepszym bądź gorszym skutkiem odgrywać na scenie *theatrum mundi*.

Nawet ciąża staje się jedynie znakiem kobiecości. Nie ma w niej nic naturalnego czy biologicznego. Jest kodem społecznym, elementem semiotycznej siatki, która buduje kobiecość. Dlatego bohater stwierdza; „Jej ciąża jest takim samym oszustwem jak moje przebranie. Niemal tak samo byliby urażeni, gdyby mogli prześwietlić jej brzuch, jak gdybym ja odsłonił moją sztuczność" [SS, s. 70].

Jeśli głównego bohatera trapi ciągła konieczność odgrywania roli, to problemem pozostałych bohaterów przebywających w tym szczególnym domu publicznym jest niemożność bycia do końca prawdziwym, naturalnym. Bo co jest tak naprawdę naturalne? Gdzie szukać ideału? To poczucie bycia nie do końca adekwatnym jest być może mniej doskwierającą wersją poczucia odgrywania roli. Czyżby więc wszyscy po prostu grali kobietę lub mężczyznę?

Zauważmy – dla bohatera opowiadania *Przytul mnie* to rola ważna i trudna. A dla innych? Mniej trudna i dlatego niezauważalna? Judith Butler, teoretyczka

29/ Tamże, s. 187.

30/ Tamże.

31/ Tamże, s. 188.

płci-jako-dragu, pisze: „Jeśli potraktowalibyśmy płeć społeczną jako rodzaj zadania do wykonania, to można powiedzieć, że zadanie to nigdy nie zostaje do końca wykonane zgodnie z oczekiwaniami"[32]. A jednak musi zostać wykonane – to przecież rola życia. W świecie rządzonym przez płeć nie można być sobą, nie będąc przy tym mężczyzną albo kobietą. A nawet więcej – bez płci po prostu nie można istnieć.

W tym miejscu można by zapytać o jaką płeć właściwie chodzi w cytowanych utworach Filipiak – o *sex* czy o *gender*? Niewątpliwie w opowiadaniu króluje nadrzędna świadomość funkcjonowania płci biologicznej w porządku kultury. I jest to zgodne z rozpoznaniami Judith Butler. W jej ujęciu płeć jest performatywem – co oznacza, że stanowi o niej nie to, czym się jest, lecz to, co się robi. Jest wieczyście odtwarzanym cytatem, odnoszonym nie do jakiegoś ideału (ten jest nieosiągalny), lecz do wskazówek reprodukowanych przez kulturę. Momentem inicjującym performatyw staje się okrzyk „to jest dziewczynka" lub „to jest chłopiec", wygłoszony zaraz po urodzeniu[33]. Z tej perspektywy nieistotne jest rozróżnienie na *sex* i *gender*. Materia i cielesność nie istnieją poza językiem[34], a płeć biologiczna wpisuje się natychmiast w porządek kultury i przezeń jest postrzegana[35]. Innymi słowy – określenie n a t u r a l n y sankcjonuje pewien porządek kulturowy, służy jego reprodukcji.

Dlatego właśnie zarówno dla Filipiak jak i dla Butler ciało ma swój wymiar subwersywny. Autorka *Absolutnej amnezji* nie przedstawia przecież transseksualisty jako egzotycznego c u r i o s u m, lecz dzięki niemu odsłania pewien system. To eks-centryczne ciało wykorzystuje przestrzeń, którą kultura stwarza poprzez wykluczenie pewnych zachowań. Funkcjonuje więc w innym dyskursie niż kulturowo uznawany. I tu ujawnia się jego subwersywna moc. Eksponuje mechanizmy rządzące płcią w kulturze i każe czytelnikowi zastanowić się nad własnym płciowo-ontologicznym statusem w fantazmatycznym symulakrum kultury – zwłaszcza w kontekście słów bohatera *Przytul mnie*: „To może brzmi jak wyznanie pychy, ale czuję coraz wyraźniej, że tylko ja jestem prawdziwy" [ŚS, s. 71-72].

32/ J. Butler *Krytycznie queer*, przel. A. Rzepa, w: „Furia Pierwsza", seria „Zeszyty Gender Studies" nr 1, s. 44. Jest to przekład 8. rozdziału książki J. Butler *Bodies That Matter: On the Discoursive Limits of „Sex"*, Routledge–New York–London, 1993.

33/ Por. J. Culler *Język performatywny*, w: *Teoria literarury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 119.

34/ Por. K. Szczuka, *Gombrowicz subwersywny*, „Teksty Drugie" 1999 nr 5, s. 174.

35/ Bożena Chołuj, komentując teorię Butler, podaje ciekawy, egzemplifikujący fakt: „[...] do XVII wieku leworęcznym albo obcinano lewą rękę, przywiązywano ją do ciała, albo uznawano ich za nienormalnych. Do dziś istnieją obok praworęcznych ludzie leworęczni. Mimo że różnica jest między nimi w dalszym ciągu widoczna, a jej charakter biologiczny tłumaczy się innym usytuowaniem ośrodków ruchu w mózgu, przestała być kulturowo znacząca. Praworęczność przestała być uważana za jedynie naturalną", B. Chołuj *Tożsamość płci – natura czy kultura?* w: *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska, T. Oleszczuk, Warszawa 1998.

5. Absolutny początek

Kultura stwarza Innemu lustra, w których widać jedynie zniekształcony wizerunek – to jedno z rozpoznań *Twórczego pisania dla młodych panien*. Aby więc odnaleźć własny głos, należy cofnąć się do autentyczności swojego ciała. Jednak eksploracja cielesności – a tę lekcję Filipiak przerobiła bardzo konsekwentnie i świadomie – to nie wszystko. Kolejny etap jest znacznie trudniejszy. Zawłaszczający gąszcz matryc kultury, która czy to zniekształca, czy uniemożliwia głos Innemu, należy poddać krytycznej analizie. Innymi słowy – dekonstrukcji.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że dekonstrukcja wcale nie oznacza tylko negatywnej działalności niszczycielskiej. Jacques Derrida przestrzega przed takim rozumieniem tego pojęcia i dodaje: „Nie chodzi bowiem o zniszczenie, a o zrozumienie w jaki sposób «skonstruowana» jest pewna całość, o jej w tym celu swoiste odtworzenie"[36]. Słowa te doskonale oddają strategię artystyczną Izabeli Flilipiak. Trudno byłoby stworzyć cokolwiek na absolutnym pogorzelisku. Chodzi więc raczej o „poluzowanie" systemu na tyle, aby były dobrze widoczne poszczególne (represyjne) jego elementy, aby była widoczna przemoc kultury. W ten sposób właśnie można odczytać *Absolutną amnezję*.

Lekturę warto rozpocząć od fragmentu dodanego na początku drugiego wydania książki, bo ta zmiana wydaje się przemyślana, celowa i znamienna. Jak więc wygląda ten nowy początek? To *Fragment z pamiętnika ukrytego po odwrotnej stronie stołu*. Składa się on z krótkich, sentencjonalnych zdań wyeksponowanych graficznie i z ich rozwinięcia, które tworzy przejmującą opowieść o władzy. „Chłopcy się biją, bo jak dorosną, to będą walczyć. Dziewczynki się nie biją, bo jak zostaną nauczycielkami, będą mogły sobie wszystko odbić". [AA, s. 6]. Tak przedstawiają się relacje władzy i steatralizowanej przemocy. Góra, dół, nieugięte hierarchie. Stosunki społeczne to zawsze relacje władzy. Ale Filipiak idzie dalej. „Patrzę a zarazem jestem obserwowana. Przez kogo? Kto jest moim Bogiem?" [AA, s. 5] –odnotowuje Marianna w swym pamiętniku. Władza przyjmuje tu wręcz Foucaultowski[37] wymiar. Ma postać panopticonu. Człowiek jest obserwowany i kontrolowany dosłownie wszędzie, co pozwala interweniować w każdej chwili, zanim jakikolwiek czyn zostanie popełniony. W ten sposób represja jest wręcz internalizowana. („Kto odnotowuje moje myśli? Co dla mnie przygotował? Na jaką wystawi mnie próbę?" [AA, s. 6] – pyta Marianna). Ale w powieści Filipiak można odnaleźć jeszcze coś – swego rodzaju desubstancjalizację władzy, co na pierwszy rzut oka nie jest oczywiste. Bo owszem – władzę posiadają tu konkretne osoby (np. Sekretarz), ale w pewnym momencie ulega ona rozmyciu, rozproszeniu. Staje się „konstrukcją umożliwiającą jej kapilarne, automatyczne, permanentne funkcjonowanie"[38].

36/ J. Derrida *List do jednego z japońskich przyjaciół*, przeł. J.M. Godzimirski, przejrzał S. Cichowicz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1993 nr 3, s. 44.

37/ Mam tu na myśli przede wszystkim *Nadzorować i karać*.

38/ B. Banasik *Michel Foucault – mikrofizyka władzy*, „Literatura na Świecie" 1998 nr 6, s. 332.

Wagę przemocy uwydatnia niezwykła empatia głównej bohaterki. Gdy Marianna słyszy jak grupa wyrostków maltretuje bezdomnego kota, dokonuje znamiennego przesunięcia w metaforyce, pisząc „bolą mnie oczy i pazurki" (s. 6). Natomiast złamana gałąź wygląda według niej „jak ledwo zakrzepnięta rana" (s. 5). Zapisuje więc w pamiętniku: „Patrzę na nią, widzę bolesność poszarpanych ścięgien, czuję nierówne, gorączkowe tętno w poszarpanych zwojach" (s. 5). Ta nadwrażliwość romantycznego dziecka – bo Marianna to niewątpliwie dziecko romantyczne[39] – strukturyzuje permanentny gwałt symboliczny dokonywany na człowieku.

Powieść Filipiak to zatem przede wszystkim powieść o kapilarności władzy, nieuniknionej opresji i zhierarchizowaniu świata. Bierne przyjmowanie *status quo* to jednak dopiero połowa drogi – bo właściwie skąd wziął się ten represyjny układ. Filipiak, moim zdaniem – pośrednio – odpowiada: z kultury, która jest swoistą matrycą kształtującą porządek symboliczny, a przez to i społeczny. Stąd liczne trawestacje i parodie rozmaitych tekstów kultury, które są fantazmatycznym odbiciem rzeczywistych (tzn. powieściowych) wydarzeń.

Nie są to jednak zupełnie przypadkowe teksty kultury. Punkt wyjściowy dekonstrukcji opiera się – oczywiście – na micie Ifigenii. Takie postępowanie jest bardzo znamienne – mity greckie leżą u podstaw kultury europejskiej, odbijają jej archetypy i stanowią wyśmienitą pożywkę dla wszystkich, którzy chcą objąć i zdiagnozować „całość". Luce Irigaray stwierdza na przykład „nasza wyobraźnia funkcjonuje zawsze według schematów utrwalonych przez mitologię i tragedie greckie"[40]. Polemizując z Freudem dowodzi, że u podstaw kultury leży pierwotne matkobójstwo. Swą tezę egzemplifikuje na podstawie – co nie bez znaczenia – *Orestei* i zabójstwa Klitajmestry przez Orestesa. Rola Ifigenii nie jest w tej interpretacji wyeksponowana, ale potwierdza kierunek subwersywnych przewartościowań.

Tragedia Marianny, zatrzaśniętej pomiędzy – przedstawionymi przecież nie z epickim rozmachem, a w figuratywnym skrócie – Sekretarzem i matką – wieczną dysydentką (Niepokalaną/ Nieutuloną), ma swój analogon w tragedii greckiej, traktowanej jednak bardzo nieufnie. Ten mityczny plan *Absolutnej amnezji* rekonstruuje Maria Janion w eseju *Ifigenia w Polsce*. „Rekonstruuje" to chyba w tym kontekście najlepsze słowo, bowiem to, co Filipiak poddaje okrutnej dekonstrukcji, autorka *Gorączki romantycznej* pieczołowicie zlepia w całość. Swój szkic kończy znamiennie: „Mimo okrucieństwa przedstawionych doświadczeń kobiecości nie ma tu gwałtownych zerwań pamięci i pisarstwa. Triumfuje wzór tkaniny – ciągłej i spoistej"[41].

Esej Marii Janion można by potraktować jako swoiste *pendant*, ciąg dalszy *Absolutnej amnezji*. I to nie tylko dlatego, że rekonstruuje plan powieści Filipiak. *Ifigenia w Polsce* wchodzi w interesującą postmodernistyczną grę z *Absolutną amnezją*. Maria Janion rozpozna przecież siebie w powieściowej bohaterce – Mistrzy-

39/ M. Janion *Ifigenia w Polsce*, w tejże: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 337.

40/ L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 9.

41/ M. Janion *Ifigenia...*, s. 343.

ni. W ten sposób fikcyjna postać obleka się w realne ciało i dopisuje swoją wersję zdarzeń. A dokładniej skleja fragmenty roztrzaskanej przez Filipiak zabawki[42] (tj. kultury).

W *Absolutnej amnezji* w tak okrutny sposób potraktowany został nie tylko mit o Ifigenii. Nie ostały się żadne mity, opowieści, narracje. Zostają bowiem tak przedstawione, by ujawniły swą represyjną, choć sprytnie zakamuflowaną naturę. *Treny* Jana Kochanowskiego zostają przerobione na opowieść o gwałcie Urszulki i egoizmie autora. Podczas szkolnej akademii z okazji Dnia Kobiet – tej, jak pisze Maria Janion „skamieniałej samej w sobie represji"[43] – dochodzi do aktu prometejskiego buntu nauczycielki Lisiak, zakończonego, jak to w wypadku bohaterów romantycznych często bywa, pobytem w szpitalu psychiatrycznym. Porządek ujawnia swe represyjne fundamenty. Pamięć o tej „odwrotnej stronie rzeczy" zapisuje Marianna w wypracowaniu *Wyobrażam sobie moją przyszłość*.

Tu dokonuje proteusowych przemian, wchodząc w tożsamość różnych kobiet i ujawniając represyjność matryc przygotowanych dla nich przez kulturę. Oczywistość ukazuje swe niejawne przesłanki, a tkanina stabilnego porządku – swą splątaną, pełną supłów, odwrotną stronę. Gdy Marianna staje się Elizą Orzeszkową pisze: „Moje nazwisko poniewierać się będzie w szkołach, a uczniowie będą straszeni zawczasu moimi opisami przyrody. Nikt już nie będzie wiedział, o czym pisałam, czego pragnęłam i jak wyglądało moje życie". Marianna skrzętnie notuje tę utajoną prawdę, bo pamięć jest strategią obrony. Buduje podziemne korytarze (ten motyw często się u Filipiak powtarza) pod powierzchnią zastanych, spetryfikowanych form.

„Pamięć" to słowo kluczowe w tej powieści. Kultura dokonuje przecież symbolicznego gwałtu na każdej jednostce. Innymi słowy – powoduje absolutną amnezję. Istotę tego procesu wyjaśnia Turek:

> Szkoła nie służy do uczenia, tylko dzieci jeszcze w to wierzą [...]. Wyznajesz się bardziej na początku niż pod koniec lekcji, o to im właśnie idzie. Od pierwszej klasy do ostatniej to cały proces zapominania. [...] Z tymi co uczą to samo zrobili wcześniej. Panie nauczycielki powtarzają z tobą własną, odrobioną lekcję. Pod koniec dostajesz dyplom ukończenia, z wypisanym na nim stadium amnezji. [AA, s. 54]

Kultura zostaje wszczepiona człowiekowi – nie tylko, choć przede wszystkim – w szkole. To ona właśnie, w opinii Turka, jest odpowiedzialna za zabijanie pierwotnej wolności i wrażliwości. Inicjuje proces swoistej de-edukacji[44], by doprowadzić w końcu do absolutnej amnezji.

Niewątpliwie więc w powieści Filipiak kultura modeluje przemoc, która z kolei represjonuje każdą jednostkę ludzką. W ten sposób dokonuje się nieubłagany pro-

42/ Por. K. Szczuka *Czy feministki wybić się mogą na mit?*, „Res Publica Nowa" 1997 nr 9.

43/ M. Janion *Ifigenia...*, s. 324.

44/ Takiego sformułowania użył J. Sosnowski w swej recenzji *Każdy był małą dziewczynką*, „Ex Libris" 1995 nr 12.

ces zapominania tego, co było na początku. Czy jest jednak możliwy proces „odpomnienia"/przypomnienia sobie stanu sprzed absolutnej amnezji? Czy – formułując pytanie z innej perspektywy – można zapomnieć o tym , co nam zaaplikowano?

Warto poszukać przykładów. Najpierw na myśl przychodzi Turek. To on przecież jest widomym autsajderem, przywódcą młodocianych wyrzutków społeczeństwa. W bunkrach – a więc pod spodem normatywnego porządku – urządza alternatywną społeczność. Jest świadomy symbolicznej indoktrynacji. Specjalizuje się w przeszkadzaniu harcerzom i drobnych kradzieżach. Do szkoły nosi jeden zeszyt, w którym i tak niewiele zapisuje. Organizuje spektakularny napad na swoją szkołę, w którym uczestniczy także Marianna. I tu właśnie pojawia się problem. Po sterroryzowaniu szkoły Turek natychmiast zasiada na miejscu dyrektora. Logika rewolucji – jak zwykle – okazała się nieubłagana. Turek konspiruje tylko po to, by z ciemiężonego stać się ciemiężycielem. Jest więc to kontestacja pozorna. On nie pamięta już pierwotnej wolności.

A Marianna? I tu docieramy do końca powieści, gdzie przez pozór realistycznej narracji coraz wyraźniej prześwitują wydarzenia nie mieszczące się w tej konwencji: nad miastem kołuje anioł, a główna bohaterka prowadzi rozmowę ze swą zmarłą babką Aldoną. Ta proponuje jej jako wyzwolenie – absolut, transcendencję, pobyt w Siódmym Niebie. Zauważmy podobieństwo do losu Ifigenii – ona również po spełnieniu się ofiary została przeniesiona przez Artemidę na niebieski firmanent. Gdyby więc Marianna zgodziła się na tę propozycję – wpasowałaby się tym samym w koleiny już wcześniej przygotowane. Taka pozorna deifikacja nie jest niczym nowym, lecz wyjściem zaprojektowanym już przez kulturę. Dlatego Marianna stwierdza: „Nie chcę żadnego absolutu, chcę już iść" [AA, s. 242]. Jest to gest prawdziwie rewolucyjny. Akt czystej negacji. Niezgoda na zastane reguły gry. To tak jakby Kopciuszek nagle zorientował się, że jest manipulowany i postanowił opuścić swoją bajkę. Tak też czyni Marianna. Opuszcza nie-swoją opowieść. Jeśli kultura jest zarówno przyczyną jak i skutkiem represji, to jedyne wyjście. Absolutny początek nowego. „Niedobrze jest rozmyślać, zauważyła [Marianna] schodząc już ze skarpy, lecz zapominanie jest najbardziej niezręczną z ucieczek. Odchodziła więc tylko, nie oglądając się" [AA, s. 243].

6. Niebieskie zakończenie

„Noszę śmieszne delikatne bluzeczki po mojej babci i jej dopasowane żakiety, na zmianę z obszernymi swetrami, koszulami dziadka ze stójką przy szyi, farbuję na nierówne galaktyczne smugi antyczne fartuchy mojej mamy i martwię się, co nastąpi, kiedy zużyję całą tę garderobę..."[45] – w ten sposób Izabela Filipiak rozpoczyna swoją wypowiedź na temat stosunku do tradycji, publikowaną w „Tekstach Drugich" w 1996 (a więc przed *Niebieską menażerią*). Ten fragment świetnie kore-

[45] *Ankieta „Tekstów Drugich"*, „Teksty Drugie" 1996 nr 5, s. 113.

sponduje ze zdjęciem[46] autorki zamieszczonym w książce *Ciało, płeć, literatura*, ilustrującym tekst Ingi Iwasiów.

Zdjęcie ma charakter portretowy. Izabela Filipiak, ubrana w ciemne, powłóczyste i wyraźnie „staromodne" szaty (!), siedzi na przekręconym w prawo biedermeierowskim krześle. Jej ciało ułożone jest zgodnie z zasadami wiktoriańskich kanonów (co świetnie unaocznia zestawienie z jedynym dagerotypem Emily Dickinson). W ten sposób uzyskany został efekt stylizacji, choć bez śladu sztuczności.

Zdjęcie nie stanowi jednak przykładu na połączenie przeszłości ze współczesnością. Chodzi raczej o „przymierzenie" tradycji, o czujące wejście w jej ciało, o odnalezienie ścieżki dostępu do prywatnej przeszłości. Taki „cielesny" sposób rozumienia tradycji ma swe odbicie również w *Twórczym pisaniu*, w postaci wskazówek dotyczących dziedzictwa. Ich zbieżność z wymową zdjęcia jest uderzająca:

> Wejdź w świadomość swojej babci lub prababki. Wyobraź sobie jej ciało, ubranie, jakie nosiła, wrażenia jakich doznawały jej zmysły. Przejdź ostrożnie przez dekady jej życia, tak jakbyś pamiętała lub wyobrażała je sobie. Zatrzymaj się w jej starym wieku. Spójrz na jej ręce. Złóż się w nie, oswój się z nimi, aż rozpoznasz je jako własne, a wtedy przyjmij też historię, jaka się w nich zapisała. Im bardziej jej ciało stanie się twoim, tym łatwiej ożyje w tobie jej świadomość. [...] Pozwól, by jej glos zyskał przewagę, uchwyć rytm jej mowy, przejmij jej słownictwo. Sama zniknij w tej tworzącej się postaci. [TP, s. 228-229]

Ciało staje się więc ścieżką dostępu do tradycji. Nie całej tradycji, tylko niektórych jej elementów. Dlatego też analizowane zdjęcie wydaje się bardzo przewrotne. Wejście w ciało przeszłości, dopasowanie jej do własnej postaci, oznacza również pewien ironiczny dystans. Migotliwość. W cytowanej już ankiecie „Tekstów Drugich" Izabela Filipiak pisze więc: „[...] odczuwam pewną niechęć wobec tradycji używania tradycji – jako zespołu tematów, na które powołując się bezkrytycznie, można upewnić siebie i innych, że zrobiło się «wielką» literaturę"[47]. I dalej: „Nie lubię słowa «tradycja» i wolałabym zastąpić je słowem «inspiracja». Inspiracja to zachwyt wywołany rozpoznaniem wspólnego tonu, niespodziewaną bliskością odczytanego gdzieś motywu. To piękne słowo, które sugeruje początek, dopełnienie i jego niezwykłą lekkość"[48]. A więc nie tradycja, lecz inspiracja. I taką właśnie wymowę ma zdjęcie.

W tym miejscu warto raz jeszcze przypomnieć słowa Derridy[49]. Dekonstrukcja nie jest destrukcją. Nie oznacza zniszczenia. Pokazuje jedynie, jak działa dany system. Strategia artystyczna Filipak w *Absolutnej amnezji*, choć wyraźnie dekonstrukcyjna, nie oznacza totalnej zagłady kultury. Jej stosunek do tradycji także potwierdza tę konstatację. Pomiędzy matrycami można odnaleźć swój glos, a ze zdekon-

46/ Zdjęcie znajduje się na 441 stronie książki *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001.

47/ *Ankieta „Tekstów Drugich"*..., s. 113.

48/ Tamże, s. 114.

49/ J. Derrida *List do jednego*..., s 44.

struowanego materiału zbudować własną narrację. A właściwie ją utkać. „Triumfuje wzór tkaniny – ciągłej i spoistej"[50] – napisała Maria Janion i ta metafora ma swe głębokie uzasadnienie.

Kazimiera Szczuka w przywoływanym już tekście *Prządki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet* opisała relacje pomiędzy czynnościami tkania, plecenia, mówienia i pisania. Z artykułu dowiadujemy się, że prządka nie zawsze była nabożną, pokorną niewiastą pozbawioną głosu. Parki albo Mojry, przedolimpijskie bóstwa Logosu, przędły nić życia, śmierci i przeznaczenia. Szczuka cytuje również Carolyn G. Heilbrun, która w swojej pracy *What was Penelopa unweaving?* interpretuje opisaną w mitach czynność tkania jako kobiecą mowę, kobiecy język, kobiecą historię i – protest. Na przykład Filomena, zgwałcona przez swojego szwagra Tereusza, który również obciął jej język, aby nie mogła przeciwko niemu zeznawać, uprzędła tkaninę opowiadającą historię zgwałcenia i przekazała ją swojej siostrze Prokne. W wykładni Heilbrun kobiece tkanie upodabnia się do pisania.

Nieprzypadkowo więc w *Absolutnej amnezji* pojawia się Prządka, która „używa ciała jak alchemicznego kamienia, próbując wciąż nowych konfiguracji, z których jedna miała wyzwolić ją w końcu z jakiegoś najbardziej intymnego uwikłania" [AA, s. 170]. To Prządka właśnie zbiera i składa w jedno różne fragmenty tekstów napisanych przez bohaterki powieści. Dzięki niej ocalało wypracowanie Marianny. Prządka splata poszczególne głosy i tworzy z nich tkaninę – nieciągłą, rwaną, ale czytelną. Czyżby Prządka była – ukrytą w tekście – współautorką *Absolutnej amnezji*? Znajduje to swe uzasadnienie w teorii Rolanda Barthes'a. W *Przyjemności tekstu* czytamy:

> Tekst jak Tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako *hyfologię* (*hyfos* to tkanina i sieć pajęcza).[51]

Gdy skontaminować pomysły Barthes'a – hyfologię i przyjemność tekstu, można odnaleźć pojemną formułę ogarniającą inny utwór Filipiak – *Niebieską menażerię*. Tutaj najważniejsze są przecież uczucia – także czytelnika do teksu – i to one generują moc narracji.

Recepcja książki była skrajnie zróżnicowana. Przemysław Czapliński pisze: „*Niebieska menażeria* to bardzo zła literatura, momentami wręcz fatalna [...]"[52], natomiast Inga Iwasiów stwierdza: „Na razie pozwolę sobie postawić nieryzykowną tezę: mamy do czynienia z książką wybitną, a jej autorka pozostawiła daleko w tyle peleton do niedawna określany jako piszące trzydziesto-

50/ M. Janion *Ifigenia...*, s. 343.

51/ R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

52/ P. Czapliński *Absolutna menażeria...*, s. 2.

l a t k i"[53]. Jednak bez względu na ostateczną notę, wszyscy recenzenci podkreślają wagę uczucia w *Niebieskiej menażerii*. To ono jest tu bowiem najważniejsze. Jego pulsujące natężenie, tonacje i barwy splatają się w tkaninę (tekstualnej) miłości. Uczucie snuje się i plącze rozsadzając schematy narracyjne. Kolejne cząstki opowiadań, przestawialne i tasowalne, są ekwiwalentem miłości. Tekst rozwija się zgodnie z logiką miłości, zderzeniem uczuć, a nie według takiego czy innego schematu konstruującego narrację. Tę hipotezę interpretacyjną potwierdzają słowa narratorki *Haarlemu*, umieszczone również na okładce książki:

> Chciałam zobaczyć czy słowo może zostać poczęte z miłości. Dlaczego? Może dlatego, że szanuję wyzwania, a to jest najtrudniejsze ze wszystkich, jakie napotkałam. Nie przypuszczałam wcześniej. Nie wiedziałam, że może tak być. Ze osiągalna jest taka możliwość, że mi wolno. [NM, s. 231]

Słowo poczęte z miłości. Chyba należy dodać – udało się. Czy oznacza to również dotarcie do „własnego głosu" i do języka? Zapewne tak. Widać bowiem coraz wyraźniej, że pukający do drzwi Inny obejmuje swym wzrokiem szersze spektrum zjawisk. Inny – po doświadczeniu różnicy – staje się pierwowzorem uniwersalności.

Błażej WARKOCKI

53/ I. Iwasiów *„Już raczej się dosbudować"*, „Nowe Książki" 1997 nr 9, s. 54.

Znikająca kobieta i feministyczne śledztwo

Pierwsze polskie „próby feministyczne" z początku lat dziewięćdziesiątych nie trafiły na podatny grunt. Rodzime literaturoznawstwo, nieoswojone dostatecznie z psychoanalizą i dekonstrukcjonizmem, z trudem przyjmowało nowy kierunek badawczy. Enigmatyczność terminu *gender*, zapowiedź rewizji Kanonu, niebezpieczne związki z ideologią – fascynowały i straszyły zarazem. W czarnym śnie literaturoznawcy feministki wojowały z tradycją literacką, wymuszały polityczną poprawność, w imię równouprawnienia dokonywały remanentu w zasobach kanonu: z półek znikali męscy autorzy, a ich miejsca zapełniały się literatkami, wydobytymi z mroków niepamięci.

„Teksty Drugie" odegrały w tym okresie rolę pionierską, publikując przedruki prac obcojęzycznych i pierwsze polskie szkice na tematy feministyczne. Czas zresztą naglił – „siostry" z Europy i Stanów Zjednoczonych zdążyły już przejść kilka etapów badań, wykształcić parę konkurencyjnych kierunków i solidnie się pokłócić o teoretyczną słuszność. W Polsce zaś entuzjastki *gender studies* importowały z dwudziestoletnim opóźnieniem pozycje zachodnie i kserowały w nieskończoność „kultowy" numer „Tekstów" z 1993 roku. Nadrabianie zaległości przypadło na koniec lat dziewięćdziesiątych; o ile jednak feminizm doczekał się publikacji oraz nominacji do nagrody Nike, o tyle jego polityczne, kontrkulturowe przesłanie wciąż pozostaje słabo słyszalne.

Krytyka feministyczna na Zachodzie obrosła kontrowersjami, ponieważ badania rozpoczęła tam, gdzie w zasadzie powinno się je kończyć – na obszarze zakazanym, oddalonym od kwestii czysto formalnych, skrywającym za to mnogość płciowych mitologii. Kiedy zaś ta *terra incognita*, społeczne podłoże literatury i krytyki poddane zostało analizie, w nieunikniony sposób pojawiło się centralne zagadnienie: kto tak naprawdę tutaj rządzi? Kwestia relacji władzy w literackim Panteonie zapoczątkowała ciągi znaków zapytania, którymi opatrzono podstawowe kryteria

krytyki oraz serie cudzysłowów, dodawanych do pojęć „obiektywizm", „uniwersalność", „kanon". Zaskakująco liczne znaki przestankowe w połączeniu z feminizmem (znakiem niespokojnych czasów) złożyły się na koszmar, którego istotę sugestywnie przedstawia Joanna Russ:

> Z jednej strony – koszmar ziści się, gdy grupa uprzywilejowana nie uzna tej „innej" sztuki, nie będzie zdolna jej ocenić; gdy niespodziewanie ulotnią się przewaga gustu i jakość przeszkolenia, jakimi dysponują uprzywilejowani krytycy i artyści.
> Z drugiej strony, koszmarne będzie odkrycie, że motywy „innej" sztuki są nie tyle niezrozumiale, ile – zbyt znajome, jak choćby stwierdzenia:
> Kobiece egzystencje to prawda ukryta pod egzystencjami mężczyzn.[1]

Krytyka feministycznej wpisuje się zatem w nurt re-wizji kulturalnych, które przywracają głos grupom marginalizowanym społecznie i demaskują układy dominacji. Jeżeli działalność wywrotowa polskich badaczek rozwinie się równie szybko, jak na Zachodzie, tradycyjna krytyka będzie zmuszona do reakcji – konfrontacji bądź dialogu.

Ciało i tekst[2] – antologia szkiców z „Tekstów Drugich" – to publikacja ważna dla początkowej, nieco chaotycznej fazy polskich badań: ukazuje panoramę potencjalnych tematów, przybliża różne kierunki feministycznej refleksji, udostępnia we fragmentach przekłady ważnych prac francuskich i amerykańskich. Charakter studiów zamieszczonych w tym zbiorze oraz poszczególne prace poświęcone metodologii przybliżają ponadto do odpowiedzi na wcale niełatwe pytanie: czym tak naprawdę jest perspektywa *gender* w literaturoznawstwie? Jakie są cechy konstytutywne tekstu, który można zakwalifikować jako feministyczny?

Badaczka amerykańska Dale Spender[3] podkreśla, że kobiety analizowały twórczość kobiet już w wieku XVIII, lecz na rozwój tego nurtu badań wpłynęła dopiero druga fala feminizmu. Od lat 70. począwszy trudno sprecyzować wyznaczniki tekstu feministycznego – czego dowodem heterogeniczność *Ciała i tekstu*. Płeć biologiczna autora to sprawa drugorzędna – feminizm, wbrew powszechnym mniemaniom, broni się przed płciową gettoizacją (antologie obcojęzyczne zawierają również teksty krytyków; w zbiorze „Tekstów Drugich" dominują kobiety, lecz German Ritz niewątpliwie kobietą nie jest). Swoistość tekstu feministycznego nie wynika też z tematu: odczytywanie literackich zapisów opresji zawsze wiąże się z krytyką patriarchatu jako systemu kulturowego, jak choćby w szkicu Krystyny Kłosińskiej o „piekle kobiet" według Zapolskiej. Niewystarczające okazuje się też kryterium przedmiotowe – utwory kojarzone z ideologią feministyczną bywają

1/ J. Russ *Aesthetics*, w: *Feminisms – an Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. by R.R. Warhol and D. Price Herndl, Houndmills 1997, s. 112 (tłum. moje – MS).

2/ *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001. Cytaty z tomu lokalizowane są bezpośrednio w tekście.

3/ D. Spender *Twórczość czy płeć*, „OSKa. Pismo Ośrodka Środowisk Kobiecych" 1999 nr 1(6), s. 65.

obiektem badań (praca Ingi Iwasiów o powieściach Krystyny Kofty), ale obiektem równie wdzięcznym są dzieła jawnie mizoginiczne lub nieświadomie powielające wzorce dyskryminacji. W szkicu *Przeciw „literaturze kobiecej"* Halina Filipowicz rozbija tym podobne mity narosłe wokół nowego kierunku, pisząc: „Tylko w felietonowych relacjach przedmiotem feministycznej lekturologii jest odwieczna wojna płci" (s. 223).

Teksty feministyczne wymykają się prostym kryteriom i normatywnym ujęciom. *Ciało i tekst,* choć nie wyczerpuje repertuaru tematów i kierunków badawczych, stanowi zbiór bardzo zróżnicowany. Jak zauważa we wprowadzeniu Anna Nasiłowska, „Niesystemowość wydaje się zresztą konieczną cechą tego typu dyskursu – obracającego się przeciwko dominacji" (s. 10). Właściwa każdej autorce koncepcja kobiecości – a tych jest sporo, nierzadko wzajemnie sprzecznych – pociąga za sobą wybór określonej metody i przedmiotu badań. Feministycznemu oglądowi podlegają zatem dzieła literackie pisarzy i pisarek, teksty krytyczne, motywy kobiece w kulturze (Elaine Showalter śledzi transformacje postaci Ofelii w teatrze i sztuce masowej), konwencje kobiecości i związane z nią wyobrażenia – jako tło służy zatem historia społecznych relacji między płciami. Metodologia w zbiorze „Tekstów Drugich" obejmuje zarówno praktykę dekonstrukcyjną i neopsychoanalityczną, jak również bardziej tradycyjne podejścia, niekiedy bliskie genetyzmowi. Biogramy zapomnianych pisarek, bogate w detal, pełnią istotną rolę w „poszukiwaniu starszych sióstr", w budowaniu „porozumienia tekstowo-osobowego" – jak to ujmuje Aneta Górnicka-Boratyńska (s. 117-119) – na marginesie rozważań: czy Wanda Melzer nosiła futro z pantery?

Feministyczna krytyka literacka jest na tyle pojemna, że zmieści również futro z pantery w naukowej analizie. Różnorodność, niesystemowość, lekkie anarchizowanie tego dyskursu nie przesądzają jednak o jego wyjątkowości. Istota, a także geneza całego nurtu zawiera się w tytule wywiadu z badaczką Toril Moi, *Feminizm jest polityczny.* Rozmowa z autorką *Textual/Sexual Politics,* wykraczająca zresztą poza teren literatury, stanowi klamrę spinającą teksty w antologii. Moi wskazuje na polityczny aspekt feminizmu, czyli dążenie do zmiany stosunku dominacji jednej płci nad drugą. Przedłużeniem, czy raczej innym wymiarem, działalności społecznej ruchu kobiecego staje się feministyczne literaturoznawstwo – kontrkulturowe, kontestujące literacki *establishment.* W obszarze krytyki literackiej poddaje się zatem weryfikacji wszelkie klasyfikacje, definicje i hierarchie, tworzące zinstytucjonalizowany ład – zdaniem feministek – ład patriarchalny.

> Spójrzmy – przekonuje Moi – ile patriarchalnych uprzedzeń zawiera się w pracach, które określają się jako neutralne. „Naukowa, obiektywna krytyka literacka"! Przecież ona aż pęka od przesądów na temat kobiet i kobiecości lub wręcz całkowicie wyklucza kobiety ze swego pola widzenia. (s. 151)

Zakwestionowanie zasady uniwersalności i propozycje innego porządku stają się w tym kontekście gestem politycznym. Wypowiedź badaczki jest znaczącym głosem w dyskusji, w której zarzuty dotyczą mieszania ideologii z nauką o literaturze. Atak

na zasadę obiektywizmu, na kryteria ewaluacji dzieła, oznacza dyskredytację wysiłku wielu badaczy, podważenie autorytetów. Moi broni się stwierdzeniem:

> Myślę, że postępuję bardziej naukowo niż ci „neutralni" krytycy, ponieważ otwarcie formułuję swoje założenia, udostępniam je dla celów dyskusji i chętnie również rozpatruję założenia innych. Jeśli ktoś chce przekonywać, że wyeliminowanie kobiet z pola zainteresowań krytyki jest dobre i słuszne, proszę bardzo, niech o tym mówi, lecz niech robi to jawnie, a nie pod pozorami naukowości. (s. 151)

Feminizm odsłania więc swoje ideologiczne podłoże, a jednocześnie uznaje sam Kanon za domenę ideologii patriarchalnej. Obiektywizm okazuje się iluzoryczny, gdyż jego orędownicy uwewnętrznili „męskocentryzm" i świadomie lub nieświadomie przenieśli płciową nierówność na pole literatury. W świetle tego „patriarchalnego kłamstwa" feminizm czyni z ideologii jawną przesłankę. Tradycyjna krytyka dopuszcza natomiast jedynie podział na literaturę dobrą i złą, ukrywając starannie swą płciową ideologię: przekonanie, iż męskość to kategoria uniwersalna i wzorcowa. Dlatego też dostrzeżenie „płciowego skażenia", naukowej manipulacji jest tym niezbędnym ogniwem w procesie feministycznej lektury i analizy. Potem następują: re-wizja i re-interpretacja z naciskiem na czynnik płci, a więc czynności demaskatorskie. Podejrzanym w tym śledztwie jest nie tylko literacki Kanon i poślednie miejsce, jakie zajmują w nim pisarki; również współczesne metody wykluczania kobiet z literackiego *mainstreamu* oraz wciąż stosowana, mętna semantycznie, kategoria kobiecości.

> W pierwszej kolejności – pisze Judith Fetterley – krytyczka feministyczna musi się stać „czytelnikiem opornym", nie „zgodliwym", ażeby od oporu rozpocząć proces egzorcyzmu tego męskiego umysłu, który został nam wszczepiony.[4]

Taka praktyka przypomina walkę o terytorium, próbę odzyskania dla kobiet choć części tradycji kulturowej, z której niegdyś zostały wyparte i zagospodarowanie miejsca na przyszłość. Włączenie kobiet w porządek literatury jest krokiem ku pełnemu uczestnictwu w kulturze, a w konsekwencji – ku symbolicznej, dyskursywnej, społecznej równości płciowej. Skoro więc ostatecznym celem jest wykorzenienie seksizmu z kultury, wybór odpowiedniej strategii badawczej nabiera znaczenia politycznego. Zarzuty podnoszone w dyskusjach „siostrzanych" na Zachodzie dotyczyły nie tyle niuansów metodologicznych, ile powiązania metody z koncepcją kobiecego wyzwolenia – analogicznie, wewnątrz ruchu społecznego zarysował się podział na esencjalizm i egalitaryzm. Przywołana w artykule Nasiłowskiej Toril Moi wywodzi feministyczne praktyki badawcze – oparte na różnicy lub na androgynii – właśnie od odmiennych koncepcji feminizmu: liberalnego, czyli równościowego oraz radykalnego, z jego projektem odmienności płci.

4/ J. Fetterley *On the Politics of Literature*, w: *Feminisms – an Anthology of...*, s. 570, (tłum. moje – MS)

Ideologiczna podbudowa byłaby więc wspólną cechą podejścia feministycznego, natomiast jej konsekwencje prowadzą do rozmaitych sposobów odczytywania literatury. Wypowiedzi Moi, Nasiłowskiej, Filipowicz i Borkowskiej przybliżają zdezorientowanym mnogością czytelnikom tendencje szkoły francuskiej i anglo-amerykańskiej. Ta druga, charakterystyczna dla wczesnego etapu poszukiwań, dąży przede wszystkim do odsłonięcia „zaginionego subkontynetu" kobiecej twórczości, podkreślając ewolucję tego pisarstwa – przejścia z obrzeży patriarchatu, z subkulturowej enklawy do kulturowego *mainstreamu* (dzięki wzrostowi kobiecej samoświadomości). Nacisk praktyki gynokrytycyzmu pada więc na uwarunkowania społeczne, na czynniki ekonomiczne i klasowe, choć Elaine Showalter[5] podkreśla, że w estetycznej ewaluacji dzieł nie należy stosować taryfy ulgowej – kobiece pisarstwo wytrzymuje porównania z męską twórczością.

Feminizm francuski, uznawany za bardziej wyrafinowany teoretycznie, kwestionuje z kolei zasadność pojęcia „kobiecego pisarstwa". Podejście psychoanalityczne i dekonstrukcyjne prowadzi do wniosków paradoksalnych: kobiecy głos, stłumiony w dyskursie fallogocentrycznym, objawia się w niewyrażalnym, w lukach, szczelinach i na marginesach, wymyka się definicjom. Odzyskanie własnego ciała, podmiotowości, niezależności wobec męskiego, „uniwersalnego" wzorca pozwoli kobiecie „mówić jako kobieta" (*parler femme*) i zaistnieć w porządku symbolicznym.

Choć koncepcja *écriture féminine* stara się przełamać dychotomię męskość/ kobiecość, bywa oskarżana o nawrót do biologicznego determinizmu, szkodliwy dla „feministycznej sprawy" integryzm i utopijność („papieżyca" francuskiego ruchu, Simone de Beauvoir, odmawiała wręcz reprezentantkom szkoły praw do słowa „feminizm"[6]). Stanowi jednak kontrpropozycję wobec anglo-amerykańskiego pragmatyzmu i socjologizmu. Gynokrytycyzm doczekał się również krytyki z racji swego uwikłania w patriarchalne pojęcia i zbyt spójnej, uproszczonej wizji literatury kobiecej.

Polskie badaczki, obecne w antologii „Tekstów Drugich" korzystają z dorobku obu szkół, mając świadomość metodologicznych pułapek. Większość szkiców z *Ciała i tekstu* można w zasadzie powiązać z jedną lub drugą szkołą feministycznej lektury. Jest to oczywiście podział doraźny i redukujący, wprowadzony by ogarnąć i uporządkować całość. Nawet krytyczki jednoznacznie opowiadające się po którejś stronie przestrzegają przed wyostrzeniem opozycji – wciąż odbywa się dialog i pojawiają się wzajemne inspiracje. Chodzi raczej o zaznaczenie różnych kierunków feministycznego myślenia: rewindykacyjnego, które ogniskuje się na historii literatury oraz teoretycznego, skupionego na naturze tekstu.

5/ E. Showalter *A Literature of Their Own*, Princeton, New Yersey 1999, s. XXVII.

6/ Zob. S. de Beauvoir *France: Feminism – Alive, Well, and in Constant Danger*, w: *Sisterhood is Global. The International Women's Movement Anthology*, ed. by R. Morgan, Garden City, New York 1984, s. 234.

Tytuł antologii: *Ciało i tekst* można by w zasadzie powiązać właśnie z tym nurtem badań francuskich, które koncentrują się na związkach cielesności i seksualnych popędów z twórczością, na kobiecym poznawaniu i pisaniu poprzez ciało, co wyrażają choćby metafory Cixous. Ciało w takim ujęciu staje się figurą tekstu lub wręcz samym tekstem. Wedle feministycznej arachnologii kobieta tworząc tekst, tworzy siebie, podobnie jak pająk – sieć, mityczna Arachne – tkaninę[7]. W mniej skrajnym ujęciu ciało, czyli rzeczywistość biologiczna, jest materią literacką – wiele szkiców w antologii ogniskuje się na literackim przetworzeniu takich cielesnych doświadczeń, jak ciąża, poród, menstruacja, praktyki sadomasochistyczne lub najradykalniejszy akt – zmiana płci (*casus* Marii Komornickiej). Zaakcentowanie cielesności w tytule przypomina też o samej istocie sporu feminizm *vs* patriarchat: płeć biologiczna to znaczący czynnik dla tożsamości piszącego podmiotu oraz dla recepcji jego/jej twórczości. Ciało to punkt, w którym zaczynają się tworzyć wszelkie podziały na kobiecość i męskość, również w dziedzinie krytyki literackiej.

„Patriarchalne fałszerstwo", czyli zasada podwójnego standardu, ujawnia się w procesie feministycznej rewindykacji Kanonu. Trzeba przy tym zaznaczyć, że z pracy archeologicznej wynikają pytania współcześnie istotne, dotyczące obiektywizmu w krytyce, zmienności kryteriów estetycznych, mechanizmów wykluczania z historii kultury. Poszukując „starszych sióstr", badaczki natrafiają na pisarki bulwersujące swą epokę odwagą poglądów, odmiennością seksualną, kontrowersyjnym pisarstwem, po latach zapominane. Aneta Górnicka-Boratyńska próbuje ze skrawków świadectw, powieści i publicystyki zrekonstruować portret Wandy Melzer – znanej w międzywojniu działaczki Boyowskiej Ligi Reformy Obyczajów. Białe plamy w dokumentach zapełnia badaczka wyobraźnią, jednak gotowy portret Melzer uznaje za porażkę – badawczy dystans uniemożliwia „siostrzaną więź" ponad czasem. Pragnienie kontaktu z poprzedniczkami odnajduje u swojej bohaterki również Iwona Misiak. „Wiedziała – pisze o Sofii Parnok – że dla każdej piszącej ważne jest najpierw odnalezienie własnej tradycji" (s. 144). Postać rosyjskiej poetki, w kontekście jej związku z Mariną Cwietajewą, jest interesująca ze względu na poetycki safizm, płynność płciowych tożsamości w obrazowaniu (przywodzące na myśl gry płciowe z *Orlanda* Virginii Woolf).

Ciało i tekst zawiera też ujęcia bardziej panoramiczne, w których głównym problemem jest funkcjonowanie kobiety w literaturze – jako autorki, bohaterki, symbolu, modelu zachowań. Maria Podraza-Kwiatkowska analizuje pisarstwo kobiet w okresie Młodej Polski, epoce „wielkich mizoginów", którzy biologiczną kobiecość przeciwstawiali kulturotwórczej męskości. Szkic Kwiatkowskiej domaga się uznania kobiecego wkładu w konwencję dekadentyzmu; przypomina przeoczoną, również przez badaczki, twórczość Marii-Jehanne Walewskiej i Ewy Łuskiny. Zdaniem krytyczki, w prowokacji literackiej, odważnym erotyzmie i atakowaniu *sa-*

7/ G. Borkowska *Cudzoziemki*, Warszawa 1999, s. 13.

crum, kobiety prześcigały wręcz mężczyzn – tym samym manifestacyjnie odcinały się od kobiecości kojarzonej z sentymentalizmem.

Z kolei Beth Holmgren zajmuje się w swym szkicu romansem z początków XX wieku – gatunkiem nasyconym sentymentalizmem, chętnie podejmowanym przez pisarki. Popularność romansu pomogła autorkom wkroczyć na rynek wydawniczy, co zaalarmowało krytyków (znany już w XIX wieku, obecny i w XX, lęk przed „inwazją kobiecych piór"). Holgren omawia *Trędowatą* Heleny Mniszkówny i rosyjski bestseller *Klucze do szczęścia* Anastazji Werbickiej na tle zachodnioeuropejskich pierwowzorów gatunku – najważniejszą różnicą jest tu uwikłanie bohaterek w dylematy narodowe. Tak oto wyśmiewana przez autorytety kreacja Stefci oraz fabularne zawirowania jej związku z ordynatem okazują się polskim wkładem w rozwój romansu.

Studium Magdaleny Popiel prezentuje badania włoskich feministek oraz specyficzne przeszkody, które utrudniają dotarcie do kobiecej twórczości. Jednym z nich jest tzw. dylemat skażonego słowa: jeśli do świadectw literackich zaliczy się spisane wypowiedzi kobiet (zeznania czarownic, świętych, heretyczek), trzeba korzystać z cytatów, a te poddają tekst oryginalny ideologicznym zniekształceniom. Popiel zwraca też uwagę na renesansowe korzenie koncepcji kobiety jako żywiołu, chaosu, ciała wobec męskiego logosu. Wiązanie kobiecości z szaleństwem i seksualnością dokonywało się również w interpretacji Szekspirowskiej Ofelii, o czym przekonuje studium Elaine Showalter. Co ciekawe, czołowa przedstawicielka gynokrytycyzmu, przyznaje się do inspiracji tezami szkoły francuskiej („To próba połączenia francuskiej teorii i jankeskiej znajomości rzeczy", s. 192). Showalter proponuje nowatorskie odczytanie ważnej dla feminizmu bohaterki: poprzez historię jej reprezentacji w teatrze, psychiatrii i krytyce. Podejście interdyscyplinarne pozwala wytropić w kolejnych wcieleniach Ofelii ideologię płciową właściwą każdej z epok. Ofelia – elżbietańska nimfomanka, romantyczna wariatka, wiktoriańska histeryczka w teatrze patologii, w wersji feministycznej buntowniczka i lesbijka – jest, zdaniem Showalter, sumą wszystkich tych ról. Do zadań krytyki feministycznej należy natomiast demaskowanie ideologii reprezentacji.

Elaine Showalter feminizm zawdzięcza też systematyzację dokonań pisarek wieku XIX i XX, według podziału na fazy: *feminine, feminist, female.* Ewa Kraskowska woli jednak traktować te kategorie jako „[...] ponadczasowe postawy wobec tzw. kwestii kobiecej [...]" (s. 237). Zamiast definicji kobiecego głosu podsuwa katalog wątków, konwencji, tematów obecnych w powieściach kobiet (m.in. autobiografizm, gotycyzm, ciało i seks, rodzina, trauma psychiczna). Założenie badaczki, bliskie zresztą gynokrytycyzmowi, wiąże kobiece narracje ze społecznym doświadczeniem.

. Szkice z *Ciała i tekstu*, bliższe orientacji francuskiej, wykorzystują w działaniach demaskatorskich instrumentarium psychoanalityczne i dekonstrukcyjne. Krystyna Kłosińska „rozpracowuje" w ten sposób krytyczne osądy kobiecego pisarstwa z drugiej połowy XIX wieku, odnajdując w nich lęk przed innością, obcością kobiet. W oczach krytyków wyjście poza sferę prywatną i zabranie głosu

czyni z pisarki płciową hybrydę – objawem są dewiacje ciała, m.in. niepokojący rozrost *clitoris* do rozmiarów penisa. Kłosińska analizuje metafory organiczne, ukazujące twórczość pisarek jako wynik popędu, niekontrolowany żywioł, ujście seksualnej energii. „Właśnie owe metafory – zauważa badaczka – najlepiej «demaskują» krytyków, odsłaniając miejsca przemilczane" (s. 103). Tekst kobiecy, w męskim odczytaniu poprzez fantazmat, pozostaje jednak marną imitacją; kobieca narracja traktuje o błahostkach (wyjątek stanowi Orzeszkowa, według krytyka posiadaczka „głowy jakby męskiej", s. 96). Demaskacja uprzedzeń krytyki poprzedza w szkicu *Kobieta-autorka* wgląd w powieści Gabrieli Zapolskiej – teksty o strukturze palimpsestu, wielowarstwowe, ujawniające kobiecy sekret.

German Ritz, skupiając się na tożsamości Ja twórcy w autorskim autoprojekcie, także przywołuje koncept kobiecości łączący ją z ciałem, seksem, innością. Lektura tekstu z perspektywy *gender* pozwala wychwycić zakłócenia w kreacji romantycznego, męskiego Ja i zrewidować modernistyczną dyskusję o płci w literaturze. Ritz kieruje więc uwagę na autorki, które w swym autoprojekcie dokonują płciowej transgresji: Maria Komornicka – biograficznej, Ewa Łuskina – literackiej. Przykłady te dają odpowiedź na pytanie:

> Czy kobieta, goniąc za męskimi autoprojektami bądź męską wyobraźnią seksualną, nie dotyka granic tekstu, jak mężczyzna, gdy w autokonstytucji wyklucza inność kobiety? (s. 277)

Szkic *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca* krąży wokół pytań o związek podmiotowości autorskiej z seksualną samoidentyfikacją. Grażyna Borkowska podkreśla trudności, jakie nastręcza jasne definowanie kobiecego pisania – wyczuwanego intuicyjnie (co udało się już Żmichowskiej), ale poddającego się opisom jedynie przez paradoks. Przykład stanowią tu koncepcje *écriture féminine*: języka matriarchalnego w jego preedypalnej więzi z ciałem (Julia Kristeva); głosu niewyrażalnego, który sytuuje się poza płciową opozycją (Luce Irigaray). Borkowska dostrzega zaś literaturę/poezję kobiecą „tam, gdzie dochodzi do odsłonięcia kategorii płci, [gdzie] przyczyną i siłą sprawczą jest presja seksualności, nieforemnej, rozlanej jak pączkujące drożdże" (s. 76). Na poświadczenie swojej tezy badaczka interpretuje liryki kobiet autorek – jak sama zauważa, są to przykłady „czyste", natomiast problemów może nastręczać proza oraz męskie autorstwo tekstu.

Te szkice w antologii, które wykorzystują pomysły Francuzek, pełne są odwołań do Freuda i jego kontynuatorów, co nastręcza poważnych problemów. Czy operowanie pojęciami psychoanalitycznymi kłóci się z feminizmem, zważywszy na mizoginizm Ojca-Założyciela całej szkoły? Akademickie perypetie Irigaray i Cixous sugerują dziwną zależność: aby zostać uznaną francuską feministką, należy zaliczyć konflikt z Lacanem (odrzucenie teorii zazdrości o członek eliminuje z udziału w seminarium). Z kolei Nina Baym w artykule *The Madwoman and Her Languages – Why I Don't Do Feminist Literary Theory* stawia sprawę dość zasadniczo:

przywiązanie do Freuda – przy założeniu, że nie jest to zwyczajny oportunizm – odzwierciedla dokładnie ten typ masochizmu, który Freud i jego następcy utożsamiali z kobiecością. [...] Jeżeli Freud ma słuszność, feminizm jej nie ma.[8]

Według Anny Nasiłowskiej, feministki nie mogą jednak zignorować psychoanalizy, z jej naciskiem na płciowość podmiotu i techniką odczytywania głębokich znaczeń. Wyzwaniem staje się zatem odnalezienie wypartej kobiecości w starym porządku symbolicznym oraz stworzenie nowego kodu, ponad płciową binarnością. Służy temu reinterpretacja tekstu kultury (na przykład odczytanie dzieł antyku przez pryzmat bohaterki, nie bohatera opowieści) oraz rewizja reguł twórczości – dokonywana przez francuskie badaczki. Feminizm wspierany przez psychoanalizę wydaje się Nasiłowskiej szansą na:

sformułowanie koncepcji podmiotu mówiącego, która uwzględniałaby nie tylko arbitralny system językowy, ale również sferę subiektywną, pożądania i nieświadomości indywidualnej [...]. (s. 213)

Motywację psychoanalityczną dostrzec można także w zainteresowaniu feminizmu postacią matki. Tekst Luce Irigaray, będący w zasadzie tekstem literackim, nie krytycznym, daje klucz do interpretacji macierzyńskiej relacji z córką. Zapis emocjonalnej szamotaniny, oscylującej między identyfikacją z matką a jej odrzuceniem, wykorzystuje motyw Demeter i Kory. Wydaje się, że wewnętrzne rozstanie z matką nigdy nie następuje. *I jedna nie ruszy bez drugiej.* Macierzyńskie uzależnianie dziecka oraz rola matki w socjalizacji dziewczynki to główne tematy niemieckich powieści kobiecych, omawianych przez Bożenę Chołuj. Pisarki porywają się na desakralizację macierzyństwa czy wręcz oskarżenia pod adresem matki – „*inkwizytora*" (określenie Elfriede Jelinek ze skandalizującej *Pianistki*).

O ile ta demitologizacja rodziny oraz charakterystyka instytucji rodzicielstwa poprzez stosunki władzy nie budzi kontrowersji, o tyle ataki na matkę spotkały się w krytyce zachodniej z próbami odporu. Niechętna opcji psychoanalitycznej Nina Baym zauważa:

Wydaje się, że dzieci wypełniają matkom niemal całe życie, a niezależność córek budzi taki lęk, jak gdyby w grę wchodziła tu ich własna śmierć. Jeśli podobny obraz stworzyłby pisarz, feministki nie wahałyby się zaszufladkować utworu w kategorii „projekcje": jakież to męskie, wyobrażać sobie, że matka nie ma życia poza synem! [9]

Właśnie ten motyw wykorzystuje Elżbieta Neyman, łącząc genezę twórczości wybranych pisarzy z wpływem zaborczej Matki-Jokasty. Dążenie do separacji staje się motorem pisania, lecz uniemożliwia związek z kobietą. Badaczka śledzi proces dojrzewania twórcy, równoczesny z oddalaniem się od ukochanej: słowo pisarza

8/ N. Baym *The Madwoman and Her Languages – Why I Don't Do Feminist Literary Theory*, w: *Feminisms...*, s. 285.

9/ Tamże, s. 289.

żywi się ciałem kobiety, dopóki nie złoży jej w ofierze Literaturze. Psychoanalityczne podejście Neyman oferuje zatem coś więcej niż plotkarskie tropienie kochanek pisarzy, literackich Muz (w czym przed laty specjalizował się Andrzej Żuławski na łamach „Twojego Stylu").

Francuską teorię pisania jako „wysnuwania-tekstu-z-siebie" (s. 31) wykorzystuje Inga Iwasiów w lekturze powieści Krystyny Kofty. Choć ona sama opiera się etykietce pisarki-feministki, Iwasiów decyduje się na analizę „trochę wbrew autorce" (s. 28). Powieści odczytuje jako jeden tekst rozpisany na kilka mikrofabuł, poruszający kwestie kobiecej wolności, seksualności i tworzenia. Związki z feminizmem dostrzega też Iwasiów w motywie wiedźmy, w erotyzmie powieści, który łamie stereotyp kobiecej bierności.

„Odkłamywanie świata to opowiedzenie własnej historii, nowa kreacja [...]" (s. 39) – sformułowana przez Iwasiów istota kobiecego pisarstwa stanowi zarazem motyw przewodni *Śmiechu Meduzy*. Słynny tekst Hélène Cixous łączy w sobie prozę poetycką, manifest *écriture féminine* i generalną krytykę kultury patriarchalnej. Jest to też totalna wizja, zwiastująca Nową Kobietę i jej tryumfalne Wejście w Historię. Koniec epoki fallicznej, biblijno-kapitalistycznej dokonać się ma za sprawą kobiecego Głosu, który ujawni Jej moc i seksualną energię. Cixous wybiega myślą w przyszłość, dlatego za kobiecy uznaje jedynie tekst będący „aktem wywrotowym: jeśli się go pisze, to tylko wylewając się, jak wulkan" (s. 181). Wbrew posądzeniom o biogizm francuska krytyczka utożsamia kobietę z ciałem i właśnie w nadmiarze pożądania upatruje potencjał twórczy. Brak w *Śmiechu Meduzy* wyznaczników kobiecego pisania, gdyż jego istota zakłada niedefinowalność. Kierunek przemian wyrażają metafory: wylewu, wycieku, mowy-śpiewu, pisania ciałem/ mlekiem niczym atramentem/ jako kobieta i do kobiet. Pionierki nowej kobiecości mają więc rozsadzić patriarchat, przyśpieszając „to, co nieuniknione, całkowitą przemianę stosunków siły i produkcji poszczególnych ludzi" (s. 176).

Propozycję Hélène Cixous można uznać za feministyczne marzenie, jak każda utopia fascynujące i niebezpieczne. Natomiast Irina Sandomierska pisze o totalitarnej utopii androgynii, którą realizowało państwo sowieckie. Urzędowe usunięcie językowego wyznacznika męskości drastycznie zmieniło świadomość *homo sovieticus,* dawne wyobrażenia o świecie. Eliminacja kategorii rodzaju zniosła bowiem „przede wszystkim to, co prymarne i najprostsze – różnice płciowe, zdolność postrzegania siebie przez jedną połowę mieszkańców jako «nie taką», jako drugą" (s. 220). Polityczna manipulacja językiem, jak zauważa autorka, współgrała z represjonowaniem mężczyzn oraz wykształcaniem u kobiet modelu zachowań lagrowych. Szkic Sandomierskiej, pozornie odbiegający od całości *Ciała i tekstu* (bliższy lingwistyce i socjologii niż literaturoznawstwu), zwraca uwagę na ścisłe powiązanie językowych reprezentacji z modelem kultury.

Antologii „Tekstów Drugich" przyświeca zresztą przekonanie, że teksty kultury i dominujący dyskurs należy widzieć w ramach ideologicznych. Przywoływane głosy męskich krytyków wydają się subiektywne i krzywdzące dla pisarek, gdyż harmonizują z mizoginizmem swojej epoki. Nad *Ciałem i tekstem* krąży więc femi-

nistyczne widmo demaskacji systemu. Szkice zamieszczone w antologii dają czytelnikowi pojęcie o rozległości terenu, który należy jeszcze zweryfikować. „Feminizm to doprawdy ciężka praca – stwierdza Toril Moi – Niczego nie może uznawać za oczywiste" (s. 158).

Dobór tekstów w zbiorze zachowuje rozsądną proporcję między dwiema najpopularniejszymi orientacjami: anglo-amerykańską i francuską. Przybliżenie polskim odbiorcom dorobku zachodniego feminizmu to ogromna zasługa autorek *Ciała i tekstu*, aczkolwiek zabrakło paru alternatywnych propozycji badawczych. Jedynie szkic o Parnok i fragmenty innych prac poruszają kwestię lesbianizmu i jego wykluczenia z Kanonu. Warto też wspomnieć o zagadnieniu, które polskiej krytyki literackiej nie dotyczy, lecz w amerykańskiej wywołało oskarżenia o rasową dyskryminację – mowa o twórczości Afro-Amerykanek. Budowanie kobiecej tradycji z pominięciem tych dodatkowych czynników naraziło feministki na zarzuty rasizmu, etnocentryzmu i homofobii. Trzeba zatem pamiętać, że nawet feministyczna strategia podejrzliwości daje się zamknąć w pułapce schematu.

Szkice z *Ciała i tekstu* dowodzą, że feministyczną krytykę literacką elektryzuje ciągłe polityczne napięcie. Nie odzwierciedlają jednak intensywności „siostrobójczych wojen", jakie toczą na Zachodzie badaczki – właśnie o skuteczność strategiczną. Najpoważniejszy zarzut dotyczy reprodukcji, choćby niezamierzonej, modeli myślowych patriarchatu. Elaine Showalter[10] żartobliwie przywołuje list, który przed publikacją swej książki przysłała Toril Moi. Zapewnienie Moi, że jej krytyka płynie z „głębokiego siostrzanego szacunku", Showalter przełożyła z języka akademickiego na zwyczajowe: „Przygotuj się na atak". Ataki i wojny terytorialne wydają się nieuniknioną konsekwencją projektu, który realizuje się na gruncie społecznych stereotypów. Jane Marcus oddaje istotę tego problemu, stosując retorykę „wojującej feministki" z literaturoznawczego koszmaru:

> Jedno pole walki (o rasę, klasę, orientację seksualną) znajduje się w nas samych, drugie – na terytorium sporów z innymi feministkami [...], trzecie pole walki wyznacza ten obszar, na którym bronimy się przed męskimi atakami – atakami na nasze prace i na prawa społeczne kobiet. Zdecydowanie za wcześnie na rozbiórkę barykad. Buty do tańca nie wystarczą. Wciąż potrzebujemy ciężkich buciorów i wykrywaczy min.[11]

Ciało i tekst pozostawia bez odpowiedzi pytanie o wymagany nad Wisłą typ butów i rodzaj uzbrojenia. Kilkuletnie zaledwie funkcjonowanie nowego nurtu jest dopiero wczesną fazą, nadrabianiem zaległości, twórczym przetwarzaniem importowanych koncepcji. Prace publikowane w „Tekstach Drugich" uzupełniają lukę w polskich badaniach, przestawiają je na feministyczny tor. Przykład Germana Ritza, który Wielką Improwizację analizuje w perspektywie *genderowo*-psychoanalitycznej, stwarza ciekawe perspektywy na przyszłość – na feministyczne przemyślenie narodowej tradycji. To, co można by uznać za wadę, lecz co okazuje się zaletą

10/ E. Showalter *A Literature of...*, s. XVIII.

11/ J. Marcus *Storming the Toolshed*, w: *Feminisms...*, s. 263.

antologii, to otwarcie literaturoznawstwa na ogrom pytań i wątpliwości: o znaczenie płci w pisarstwie, związki cielesności z tworzeniem, stereotypy w recepcji tekstów. Jeżeli feminizm nie skapituluje na placu bitwy przed „odwieczną tajemnicą kobiecości", w recenzjach kobiecej twórczości nie pojawi się więcej „głowa jakby męska".

Marta SPYCHALSKA

Od Erosa do kamyczka

Trzy fetysze współczesności: eros, polityka, dekonstrukcja złożyły się na tytuł najnowszej książki Krzysztofa Kłosińskiego[1]. Dwa pierwsze zostały pożyczone ze sfery wyobraźni masowej, powszechnej; trzeci kształtuje elitarne myślenie o sztuce. Czy tom Kłosińskiego stanowi swoisty trybut złożony temu, co upodobał sobie wiek XX? I tak, i nie. Bo – z jednej strony – nie jest to książka poświęcona motywom erotycznym, romansom, tekstom o władzy, filozofii czy metodzie dekonstrukcjonistycznej. Wabiąc tytułem, autor zaprasza czytelnika do wnętrza własnej wizji literatury, do własnego lekturowego kanonu, dalekiego od literackich kultów czy snobizmów. Obok szkiców poświęconych twórczości Schulza, Brandysa i Szklarskiego, znajdziemy tu szkice na temat rzadko dziś czytanej prozy Zegadłowicza, Struga, Morcinka. Jednocześnie na kształt tej indywidualnej wizji, sposób obcowania z tekstem wpływają pewne intelektualne mody – ich skutki są ambiwalentne: raz wspomagają one rozważania autora, innym razem zakłócają ich klarowność.

Na książkę Kłosińskiego składają się szkice, które – jak deklaruje autor – „powstawały [...] na określoną okoliczność" (s. 7), często wyrastające z tematów konferencyjnych. Autor nie pragnie zacierać ich niejednorodnej genezy, przeciwnie – podkreśla tę różnorodność we wstępie, nazywając swoje artykuły „nagraniami". A przecież, gdy słuchamy nagrań tego, a nie innego muzyka słuchamy ich zwykle nie ze względu na to, czym się różnią – uwodzą nas raczej te cechy, które się w nich powtarzają, które lubimy, dzięki którym rozpoznajemy je wśród innych. *Eros. Dekonstrukcja. Polityka* tworzy zatem, jakby nieco na przekór zastrzeżeniom autora, wyrazistą całość. Stanowią o niej: wizja i metoda. Pisząc „wizja" mam na myśli sposób, w jaki Kłosiński postrzega literaturę, swoistą filozofię literatury ujawniającą się w poszczególnych szkicach. „Metoda" określa drogi badawczego postępowania,

1/ K. Kłosiński *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000.

odkrywa mechanizmy analizy i interpretacji. Kłosiński „romansuje z tekstem" otwarcie, stawiając odbiorcę w roli świadka, czy – jak mawiał Jerzy Ziomek – podglądacza. I właśnie te dwie cechy: spójność wizji i klarowność metody sprawiają, że okolicznościowe „nagrania" składają się w całość. Całość, która równie dużo mówi o swym przedmiocie, co o podmiocie.

Metoda czyli o podmiocie

Kłosiński w żadnym miejscu nie składa metodologicznej deklaracji. Nietrudno jednak znaleźć takie fragmenty, które mogą stanowić punkt wyjścia dla rekonstrukcji metody, a tym samym dla odsłonięcia badawczych preferencji autora. Oto pierwsze zdania książki, komentujące tytuł wstępu (*To nie bajka*): „To nie bajka... Nie bajka, nie *fabula*, wielka narracja, a więc nie opowieść o losach polskiej prozy XX w. Choć nie brakuje tutaj lokalnych historii, lokalnych fabuł i legend, Choć można by na tej kanwie z powodzeniem ułożyć jakiś plan większych całości..." (s. 7). Wyraźnie pobrzmiewa tu dystans wobec wielkich narracji, wobec historycznoliterackich syntez... jednak – jak się przekonamy podczas dalszej lektury – nie tylko. W innym miejscu, komentując wypowiedź Marii Dąbrowskiej na temat *Generała Barcza*, Kłosiński zauważy: „To przejście od «wydaje się» do «jest» z d r a d z a l e k t u r ę w e d ł u g r e g u ł s e n s u" (s. 265 – podkr. B.K.). „Lektura według reguł sensu", czyli całkowite posłuszeństwo regułom reprezentacji, czytanie mimetyczne były – dodajmy – błędem pisarki, wikłającym jej interpretację powieści Kadena w pułapkę tautologii. Bez metodologicznych manifestów, mimochodem, autor formułuje dwie, niezwykle istotne wskazówki: pierwsza informuje o rezygnacji z dążeń do ujęć całościowych, druga – o niechęci do czytania mimetycznego. Zapyta ktoś: czy nie jest nadużyciem wyciąganie wniosków o metodzie na podstawie dwóch, mikroskopijnych fragmentów? Uprzedzając taką wątpliwość odpowiem najpierw żartobliwie: takiego postępowania – wnioskowania z ułamków tekstów – nauczyła mnie lektura omawianej książki. I zupełnie poważnie: w moim przekonaniu te dwa fragmenty obrazują punkt wyjścia, milczące założenia badacza, znajdujące swoje potwierdzenie we wszystkich szkicach. Kłosiński nie ma wątpliwości, że prozę XX wieku należy czytać inaczej niż wcześniejsze utwory narracyjne, że inne miary świadczą o jej zrozumiałości, czytelności (dowodzi tego choćby polemika z Boleckim). Przekonanie to jest ściśle związane ze sposobem rozumienia przemian, jakim podlegała powieść przez ostatnich sto lat. Doprowadziły one najpierw do rozerwania ścisłego związku między rzeczywistością (czy raczej jej powszechnym wyobrażeniem) i opowieścią o niej, a następnie do autonomizacji prozy. I choć pierwsze zdania wstępu, rozpoczynającego się od słów „To nie bajka..." wydają się nawiązywać do przekonania o kryzysie wielkich narracji, w praktyce ważniejsze wydaje się inne przeświadczenie: Kłosiński czyta nie tylko „poza sensem". Kłosiński czyta poza „wielkimi figurami semantycznymi". Tak, owszem, posługuje się terminami „fabuła" czy „narrator", ale to nie one interesują go najbardziej, nie ich losy śledzi w swojej niezwykle przenikliwej lekturze. Tym, co go pasjonuje, czemu bez reszty poświęca swoją uwagę, są działania językowe –

a te stają się widoczne wtedy, gdy przyglądamy się niewielkim cząstkom tekstu. Widać tu wyraźnie dominację fragmentu nad całością: przyjrzyjmy się choćby analizie opowiadania Romana Jaworskiego *Zepsuty ornament*. Ta zgrabna próba zastosowania semiotyki Greimasa opiera się na opozycji semantycznej widzieć/nie widzieć, sygnalizowanej już w pierwszym zdaniu opowiadania. Dalszy tok lektury wyznaczać będą zdania i motywy związane z percepcją. Z kolei refleksja nad *Weselem hrabiego Orgaza* wyrasta z fragmentów metatekstowych, one prowadzą Kłosińskiego do sensu powieści.

Taka perspektywa badawcza wydaje się oczywista w odniesieniu do tekstów mieszczących się w „poetyckim modelu prozy" – trudno dziś podejmować refleksję nad prozą Brunona Schulza nie szukając do niej klucza w języku (w tym przypadku: w typach wypowiedzi pojawiających się w opowiadaniach geniusza z Drohobycza). Bardziej zaskakujące jest jej zastosowanie wobec utworów mieszczących się (mniej lub bardziej) w obrębie klasycznego modelu powieści: opierających się na strukturze fabularnej nie zakłócanej przez czynności narratora, nie przysłanianej przez tworzywo. Kłosiński czyta Struga i Morcinka podobnie jak Jaworskiego czy Schulza. Nie chcę, oczywiście, zarzucać autorowi, że nie dostrzega różnic pomiędzy różnymi typami prozy czy też, że lekceważy ich istnienie. Nie mogę jednak oprzeć się wrażeniu, że lektura wysuwająca na pierwszy plan tworzywo językowe, zaciera swoistość dzieł na wyższych poziomach ich organizacji – tych, dodajmy, poziomach, które przede wszystkim interesują zwykłego czytelnika. Specyfika odmiany gatunkowej, konwencji staje się tu często nieważna lub wręcz nieczytelna. Ale może XX-wieczna proza taki właśnie sposób postrzegania wymusza, prowadząc nas ku świadomości, że wszystko, co dzieje się w tekście, dzieje się w języku?

Być może niewyrazistość ta ma jeszcze inne źródło: sposób, w jaki Kłosiński formułuje wnioski, w jaki przechodzi od fragmentu do sensu całości. Autor *Erosa. Dekonstrukcji. Polityki* jest czytelnikiem niezwykle uważnym, przenikliwym, dokładnym – chciałoby się powiedzieć: czułym na każde drgnienie słowa, na każdą pojawiającą się w nim możliwość znaczeniową. Znakomitym przykładem analitycznej maestrii Kłosińskiego staje się na przykład interpretacja gry spojrzeń bohaterów powieści Karola Szymanowskiego *Efebos* (maestrii nie przeczy fakt, że nie wszystkie wątki tej interpretacji budzą mój podziw – do czego jeszcze powrócę). Towarzyszące rozmowie spojrzenia kierowane ku rozmówcom – zaledwie sygnalizowane przez narratora – generują rozmaite znaczenia. Z punktu widzenia psychoanalizy stanowią wyraz skomplikowanych, erotycznych (świadomych i podświadomych) relacji pomiędzy trzema mężczyznami, obrazują dramatyczny miłosny trójkąt i zapowiadają dalszy, nieunikniony rozwój wypadków. Jednak nie tylko: znaczenia te służą także reinterpretacji rzeczywistości mitycznej, symbolizują dwa sprzeczne żywioły – naturę i kulturę, to, co powszechne, uniwersalne i to, co subiektywne, uniwersalne; nawiązują intertekstualną grę z tradycją antyczną (nade wszystko z przywoływaną w tekście myślą Platona); stanowią wreszcie refleksję nad miłością idealną. Wikłając jeden zaledwie motyw w rozmaite tekstowe

zależności, Kłosiński ukazuje jego rozmaite możliwości sensotwórcze. Badacz czyta prozę niczym poezję, choć sięga po rozmaite narzędzia. Szymanowskiemu przygląda się przez pryzmat Lacana, Jaworskiego analizuje sięgając po pojęcia rodem z uniwersalnej semiotyki Greimasa.

Metoda czytania na poziomie języka ogranicza się w sposób oczywisty do lektury fragmentarycznej, cząstkowej. I tu pojawia się kolejne „ale": wnioski płynące z takiego badania utworu nie zawsze okazują się przekonujące. W niektórych szkicach daje ono wyjątkowo szczęśliwe rezultaty; myślę tu przede wszystkim o rozważaniach nad *Zmorami* Emila Zegadłowicza i artykule poświęconym Schulzowi. Analiza form monologu i dialogu (czy raczej pozornego dialogu) pojawiających się w twórczości autora *Sklepów cynamonowych* prowadzi do refleksji nad powiązaniem kształtu dzieła z egzystencjalną sytuacją twórcy, jego sposobem odczuwania świata i koncepcją sztuki. Z kolei „dwujęzyczność" powieści Zegadłowicza, skojarzona z treścią polemiki krytycznej wokół *Zmór*, pokazują problem powieści erotycznej i szerzej – powieściowej erotyki jako samodzielnego nośnika wartości estetycznej. Są jednak przypadki, gdy wnioski wypływające z fragmentarycznej, cząstkowej analizy utworu formułowane są jakby na wyrost i mało przekonująco. Uniwersalnie brzmiącej tezie, iż „wszystkie niemal powieściowe modele przestrzeni, na podstawie których konstruowane są wypowiedzi o przestrzeni w powieści" zbudowane są na osi góra – dół (s. 218) nie wystarczy umocowanie w lekturze *Oziminy* Wacława Berenta. Co ciekawe: sam autor również zdaje sobie sprawę z ryzykowności własnych twierdzeń – w tym samym szkicu, odrobinę wcześniej pojawia się przypis, komentujący uogólnienie o zależności pomiędzy warstwą ideologiczną a przestrzennym ukształtowaniem dzieł Berenta. Przypis ten brzmi dość kuriozalnie: „Jako przygotowanie przedstawionych tu wniosków przeprowadzono odpowiednie sondaże i analizy, których wyników jednak tutaj, z braku miejsca, nie przedstawiamy" (s. 218). O ile mogę się pogodzić z „okazjonalną" genezą poszczególnych szkiców, o tyle trudno mi zaakceptować fakt, że twierdzenia te – skądinąd niezwykle interesujące – pozbawione są argumentów (chociażby w postaci przykładów, listy tytułów) dowodzących ich słuszności!

Metodę zastosowaną przez Kłosińskiego nazwałabym żartobliwie „interpretacją wychyloną ku dekonstrukcji" – interpretacją, bo przedstawione przez niego pomysły lekturowe nie wykraczają poza tekst, są doskonale osadzone w jego wewnętrznej logice, wypływają z „intencji dzieła". Wychyloną ku dekonstrukcji – gdyż pozostawiają wrażenie rozproszenia, rozsypania utworu, który przestaje znaczyć jako całość i buduje sens na opozycji pojęć, wiązce rozwiązań przestrzennych, splocie strategii komunikacyjnych, rytmie słów czy motywów.

Wizja czyli o przedmiocie

Kłosińskiego interesuje proza wieku XX. *Eros. Dekonstrukcja. Polityka* jest świadectwem lektury takich autorów, jak: Irzykowski, Szymanowski (chodzi tu, przypomnę, o fragmenty zaginionej powieści wielkiego kompozytora), Zegadłowicz, Ulman, Słonimski (*Teatr w więzieniu*), Jaworski, Szulc, Berent, Strug, Morcinek,

Szklarski (*Tomek w krainie kangurów*), Kaden-Bandrowski, Miłosz (*Zdobycie władzy*), Putrament, Konwicki, Brandys. Już z tego krótkiego wyliczenia wyraźnie wynika, że w centrum uwagi autora stoi proza z pierwszej polowy naszego wieku i raczej ta, która dziś mniej interesuje czytelników, mniej modna, mniej dyskutowana, w niektórych przypadkach niemal zapoznana (Morcinek, Strug). Jak można rozumieć te wybory? Dlaczego do badania dość odległych tekstów autor używa narzędzi tak współczesnych, jakby lekceważąc konteksty historycznoliterackie?

Krzysztof Kłosiński nie podejmuje refleksji na temat porządkowania epok czy też periodyzacji historycznoliterackiej – nie ukrywa jednak swoich poglądów na temat ewolucji powieści. Proza wieku XX jest dla niego całością, wyraźnie odróżniającą się od swej poprzedniczki z ubiegłego stulecia. Historia XIX-wiecznej powieści była, zdaniem Kłosińskiego, „historią przedstawianych przedmiotów" (s. 17). Stabilność wzorca mimetycznego wynikała bowiem ze wspólnoty kodu, ze zgody na rzeczywistość usymbolizowaną. Takiej zgody nie wyraża już wiek XX – dlatego powieść współczesna staje się obszarem nie tyle przedstawiania, ile symbolizacji rzeczywistości, nadawania jej kształtu poprzez stylizację. Symbolizacja wyodrębnia człowieka z rzeczywistości. Stylizacja buduje analogiczny dystans pomiędzy twórcą a słowem, podmiotem i językiem, prowadzi zatem – jak błyskotliwie dowodzi Kłosiński, posiłkując się myślą Lacana i Kristevej – do transgresji podmiotu w przedmiot. Proces ten, zdaniem autora, rozpoczął Irzykowski swoją *Pałubą*, a zakończył Gombrowicz w *Ferdydurke*. Zauważmy: znakomitą większość szkiców zamieszczonych w tomie stanowią refleksje nad wybranymi ogniwami tego procesu. Choć, o czym już wspominałam, nie w całości akceptuję metodę Kłosińskiego, pod tym założeniem podpisuję się z pełnym przekonaniem. Dziś, kiedy coraz chętniej przyznajemy się do modernistycznych korzeni prozatorskiej awangardy, gdy akceptujemy tezę Nycza o istnieniu polskiego modernizmu, coraz silniejsza staje się potrzeba opisania tego, co zdarzyło się w polskiej powieści przed Witkacym, Schulzem i Gombrowiczem. Prze-pisania jej historii z nowej perspektywy – nie jako opozycji wobec modelu XIX-wiecznego, ale jako źródeł XX-wiecznych przekształceń. Potrzebę taką sygnalizował wiele lat temu Michał Głowiński w zakończeniu *Powieści młodopolskiej*.

Szkice Kłosińskiego nie mają, rzecz jasna, żadnych ambicji monograficznych, pozostają szkicami, czytaniem fragmentarycznym. Składają się jednak na konsekwentną wizję literatury wieku XX. Zanurzenie w języku, dociekanie zaszyfrowanych znaczeń, odrzucenie zasady *mimesis* – czyli ten zespół działań, które nazwałam powyżej metodą, wynika właśnie z tej wizji: autor odkrywa w tekstach rozmaite mechanizmy symbolizacji, przekładania rzeczywistości na literackie kody (a może raczej: przykładania literackich kodów do kodów rzeczywistości?). Wielka szkoda, że kluczowe pojęcie symbolizacji, wyjaśniające nie tylko istotę omawianych przez autora przemian, ale i wyznaczające tok jego pracy nad tekstem literackim, rozmyło się w efektownych metaforach, nie zyskało precyzyjnej definicji. Nie określił też Kłosiński rodzaju relacji, jaka wiąże symbolizację z – niemniej istotną dla jego koncepcji – stylizacją. Czy stylizacja to wyraz, narzędzie symbolizacji? Po-

dział taki nie wydaje się zgodny z intencjami autora, dla którego nie ma sensu pojęcie przedstawienia, a *znaczone* wynika wyłącznie ze *znaczącego*. Byłaby zatem symbolizacja równoznaczna ze stylizacją?

Budząca niedosyt teoria w niczym nie szkodzi przy tym lekturowej praktyce. Posłużę się przykładem zaginionej powieści Szymanowskiego *Efebos*. Zachowany tylko we fragmentach tekst, w pewnej mierze autobiograficzny i skandaliczny, bo dotyczący miłości homoseksualnej rodzi pokusę mimetycznego (by nie powiedzieć plotkarskiego) odczytania. Kłosiński zachowuje się jednak konsekwentnie: porzuca te atrakcyjne dla czytelnika tropy, by pozostać w obrębie procesu symbolizacji. Zachowane fragmenty powieści czyta zatem nie przez porządek losów kompozytora, lecz poprzez testy kultury – mit o Orfeuszu, postać Chrystusa, motywy Dionizyjskie, rozważania Platona. Tropy te podpowiada zresztą sam tekst, stanowiący – obok historii (jak mogę się domyślać) miłosnego trójkąta – „reinterpretację podstawowego tekstu kultury zachodniej", jakim jest Pismo Święte i zawarte w nim dzieje męczeństwa i zmartwychwstania Chrystusa.

Sięgnijmy po inne przykłady. Interpretacja Schulza, jak wspominałam, wyznaczana jest przez opozycję dwóch gatunków wypowiedzi – dialogu i monologu oraz ich odmian. Kluczem do powieści Morcinka *Wyrąbany chodnik* staje się mechanizm mowy porównawczej (porównanie, synestezja, parabola). *Tomek w kranie kangurów* Alfreda Szklarskiego buduje swe znaczenia poprzez przeciwstawienie języka „swojskiego" (polskości) i „egzotyzmu". Niezwykle ciekawy artykuł o Strugu (napisany wspólnie z Krystyną Kłosińską) umieszcza prozę tego pisarza w swoistej siatce pojęciowej rozpiętej pomiędzy psychologizmem a powieścią idei, lirycznością, epickością i groteską.

To tylko przykłady. Trudno byłoby komentować każdy ze szkiców składających się na tom *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*. A warto po niego sięgnąć. Choćby po to, by podyskutować z pomysłami autora. Wiele z nich ma charakter kontrowersyjny – jak np. Lacanowska część interpretacji *Efebosa*. (Z całym szacunkiem dla subtelności i pomysłowości wywodów Kłosińskiego-Lacana, trudno mi utrzymać powagę przy stwierdzeniu „Pożądanie matki to nic innego, tylko pożądanie niemowlęcia, żeby być jej fallusem" (s. 77). Nie potrafię też w niczyim spojrzeniu doczytać się symbolu kastracji (s. 59). Zastrzegam z góry, że choć staram się być wierna zasadzie badawczej pokory, nie akceptuję – co gorsza: nie rozumiem – interpretacji fallocentrycznych. Może to kwestia determinacji płciowością?

Ale także kontrowersyjność przemawia na korzyść tej książki. Krzysztof Kłosiński ma temperament polemisty. Ta cecha osobowości autora ujawnia się także w jego artykułach, w których dyskutuje z tym, co ogólnie przyjęte, zastane, prowokuje do przemyśleń czy nawet sprzeciwu. *Eros. Dekonstrukcja. Polityka* wywołuje ruch myśli: jak kamyczek rzucony do wody – nawet gdy zniknie już pod powierzchnią, pozostawi po sobie ślad, który będzie się rozprzestrzeniał.

Bogumiła KANIEWSKA

Miejsce dla kaskaderki życia

Mojej lekturze nowej książki Grażyny Borkowskiej[1] towarzyszył kontekst tworzony przez twórczość Haliny Poświatowskiej, Sarah Kane, Jerzego Pilcha. Przy okazji medialnego szumu wokół Sarah Kane uaktualniły się pytania o aureolę znaczenia, nadawaną życiu przez śmierć; egzystencji przez cierpienie; literaturze przez sensację. Są to tematy i dylematy tyleż ogólnohumanistyczne, ile dydaktyczne. O tym najchętniej i najżywiej rozmawiają studenci polonistyki, dla których literatura jest bez wątpliwości reprezentacją doświadczenia, czasem aż drogowskazem – nawet jeśli próbujemy odwrócić ich uwagę od tej naiwnej perspektywy, zastępując ją systemem abstrakcyjnych teorii. Interesuje ich w tekście to, co ma on do powiedzenia o życiu i jego specjalnych przygodach. Jeśli życie uatrakcyjnia dramatyczna śmierć – tym lepiej. Bo przecież kaskaderzy czasem giną naprawdę, przeżywają konsekwencje tekstowych hipotez niebezpieczeństwa.

Przypadek Kane jest jakoś bliski, przynajmniej przyległy do przypadku Poświatowskiej: w obu liczy się bliskość spraw ostatecznych, których manifestacją staje się tekst. Ewentualne rozważania psycho-społeczno-literaturoznawcze na ten temat nie doprowadziłyby mnie do odkrywczych wniosków, posłużę się w ich funkcji parafrazą fragmentu z felietonu Pilcha: twórczość człowieka po 100 aspirynach interesuje tych, którzy nie wzięli stu aspiryn. To oczywiste, zastępcze delegowanie do spraw ostatecznych bohatera literackiego czyni ze sztuki rytuał zakorzeniony w obrzędowości pierwotnej. Można by się tu powołać na Bataille'a, opisującego ten typ uczestniczącej lektury w *Historii erotyzmu*. Dziś czytamy tak także samego autora, właściwie to on jest naszym delegatem i dotyczy to także recepcji Jerzego Pilcha, jak by on sam się nie odżegnywał od autobiograficznej perspektywy. I nie dzieje się tak dlatego, że przychodzą do nas pobudzające teorie, jak teza de Manna

1/ G. Borkowska *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001.

o autobiografii, która jest wszędzie. My, czytelnicy, swoje wiemy bez wskazówek literaturoznawców.

Sarah Kane będzie przez pewien czas rytualnie przeciągana przez sceny teatrów na całym świecie, albowiem jest naszą świętą, naszą męczennicą. Umarła za nas i dla nas, więc pozwolimy przemówić jej pismu, traktując je jako proroctwo. Podobne funkcje pełni Halina Poświatowska, choć w jej postaci mniej jawnie lokujemy głód skandalu, zbliżając się raczej do bieguna wzniosłości. Kane szokuje obscenicznością, campem, moralną dywersją. Poświatowska staje się bohaterką ponawianej transgresji (osobną kwestią jest to, czy transgresji chcianej). Chociaż więc materiał literacki jest bezsprzecznie różny, strategie jego odbioru, a trafniej byłoby powiedzieć: przeżywania – mają źródło w tej samej potrzebie obserwowania dramatów z bezpiecznego brzegu. Jest jedno jeszcze podobieństwo wywołane modą na mówienie o kobiecej seksualności, uprzywilejowaniem dyskursu ciała, którego znakomitymi przykładami mogą być teksty i życiorysy autorek. Sarah i Halina pokazują pożądanie, pokazują umęczone, pełne krwi ciała, każąc się zastanowić nad normami zastrzeżonymi dla kobiet w kulturze.

Tak więc Poświatowska dla kolejnych roczników wielbicieli jest „kaskaderką literatury", odważną poetką erotyzmu, dryfującą bezustannie ku śmierci. Bardzo trudno tę perspektywę naruszyć, uchylić. Za sprawą nowych języków krytycznych jej bezsporne bycie poetką (z wyeksponowaniem płciowej podmiotowości) znaczy coś innego niż wcześniejsze przypisywanie do „kobiecego nurtu" poetyckiego, do enklawy gorszej odmiany aktywności artystycznej. Jak można przeczytać ją dzisiaj, nie popadając w banał, nie powtarzając po poprzednikach? I okazując zrozumienie zastanemu, szlachetnemu stereotypowi odbioru?

Grażyna Borkowska wydaje się idealną autorką takiej nowej interpretacji. Po pierwsze dlatego, że jej dotychczasowe książki układają się w sekwencję, której punktem dojścia powinien był stać się portret jednej z najbardziej intrygujących postaci powojennej literatury kobiecej. Przypomnę, Borkowska pisała przede wszystkim o autorkach głównonurtowych, jej interpretacja dorobku, a także wizerunek psychologiczny Elizy Orzeszkowej mogą być przykładem wchodzenia nowych metodologii w skład kanonu literaturoznawczego. Drobiazgowa analiza formalna dokonana w *Dialogu powieściowym i jego kontekstach* (1988) stała się podstawą śmiałych spostrzeżeń zapisanych w *Cudzoziemkach. Studiach o polskiej prozie kobiecej* (1996), a powtórzonych także w słownikowych *Pisarkach polskich od średniowiecza do współczesności* (2000). Lektura tekstu wypączkowala tu w lekturę biografii, pokazując obie te ścieżki jako nierozerwalnie splątane. Borkowska jako badaczka podlega teorii, którą sama przyswoiła polskiemu literaturoznawstwu – metaforze drożdży i arachnologii. Orzeszkowa jest jednym z przykładów fermentacyjno-pajęczej „obróbki" tematów; innym może być twórczość i życie Marii Dąbrowskiej, do której badaczka wielokrotnie wraca, także w książce *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski* (1999) z serii *Pary* i, epizodycznie, w omawianej tutaj. Element popularyzatorski, w najlepszym sensie, zawierają wszystkie właściwie wydane do tej pory książki Borkowskiej (chyba poza *Dialogiem powieściowym...*), być

może zawdzięczają to konsekwentnemu uruchamianiu perspektywy nowego biografizmu.

Historia literatury według Borkowskiej jest interesująca, pasjonująca; uwzględnia wrażliwość dzisiejszego czytelnika, wpisuje się w dyskusje nad kanonem i wartościami, nie zatracając śladów osobistej pasji badaczki. Jest to historia nie tyle wywracająca, co naruszająca zastaną, a więc chętnie wracająca do wątków głównych, dopełnianych poboczami. Przypomnę choćby nowe odczytanie roli Entuzjastek z *Cudzoziemek*... lub propozycję innego stosunku do Sienkiewicza z *Pozytywistów i innych*...

Książka o Poświatowskiej komponuje się w logiczną całość z zainteresowaniami stykiem dzieła i życia twórców, z potrzebą przeglądania ważnych miejsc kanonu, z wizją historii literatury kobiet, do której powstania w ciągu ostatnich kilkunastu lat przyczyniły się wspominane tu książki. I z bardzo wyraźnym kontekstem komunikacyjnym – jego dodatkowym czynnikiem jest zapewne działalność recenzencka, publicystyczna. Ale nie można pominąć, nie nazwać konkretniej, jednej jeszcze perspektywy: krytyki feministycznej. Poświatowska powinna doczekać się takiego odczytania, jak np. Maria Komornicka opisywana w ostatnich latach przez feministki. Wydaje się to logiczne i nieuniknione: specjalnie doświadczone kobiety stają się znakomitym materiałem do specjalnych analiz. Można by sobie wyobrazić lekturę, której patronowałyby Gilbert i Gubar (ich metoda z książki *Medwoman in the Attick* została opisana w *Cudzoziemkach*), a więc sytuujące bohaterkę w pejzażu dramatycznego wykluczenia z powodu kobiecości, seksualności i choroby. Potencjalnie widać też w poezji Poświatowskiej symbole bliskie francuskiej psychoanalizie, Luce Irigaray byłaby zapewne świetną egzegetką otwartej-jamy-ciała-jamy-serca.

Nierozważna i nieromantyczna nie jest jednak książką feministyczną, choć jest niewątpliwie książką napisaną ze świadomością feminizmu. Borkowska nigdy zresztą nie składała deklaracji metodologicznych, korzystając w sposób nieortodoksyjny z różnych inspiracji. Tak więc czytelnik wyglądający opowieści z gatunku *women studies* może poczuć się rozczarowany; o wiele bardziej satysfakcjonująca będzie ta lektura dla zainteresowanych krytyką dyskursu. Do tych ostatnich sama się zaliczam, tak więc czytałam *Nierozważną i nieromantyczną* na dwa sposoby. Pierwszy z nich zarysowałam powyżej, był on ściśle związany z moimi doświadczeniami dydaktycznymi, z poszukiwaniem tekstów objaśniających egzystencjalny wymiar literatury na użytek otwartych, żywych dyskusji, jakich spodziewa się po krytyce młodzież polonistyczna. Z odczuwaną żywo, ba! – z pilną potrzebą zaproponowania studentom polonistyki takiego literaturoznawczego wywodu, który przekona ich i mnie. Drugi to poszukiwanie wzorów krytyki samoświadomej, skłonnej do demistyfikowania wewnętrznych procedur. To, co wydaje mi się w tej drugiej przymiarce do tekstu ważne, może być traktowane jako wada lub zaleta wywodu.

Grażyna Borkowska bowiem wyraźnie korzysta z ustaleń krytyki feministycznej. Już sam gest wyboru przedmiotu badań ma takie znaczenie. Towarzyszy temu

wyborowi feministyczny zestaw do analizy, a więc oscylowanie na obrzeżu życia i twórczości; uwyraźnienie roli tekstu autobiograficznego; zwrócenie uwagi na relację matka–córka; zajęcie się rolą ciała i seksualności; poszukiwanie poetyki związanej z płcią. Formułując kolejne pytania, Borkowska nie przyjmuje feministycznego wzoru z całym dobrodziejstwem inwentarza, jaki w tym przypadku stanowić mógłby język. Tak więc ustanawia pewną „metodę środka", która jest tyleż nieortodoksyjna, ile zdroworozsądkowa, ale nie jestem pewna oczywistości zyskanego w ten sposób profitu.

Profitem będzie zapewne łatwiejsza przyswajalność pozycji, to, że włączą ją do spisu lektur bez większych obaw także przeciwnicy *gender studies*. Tą mniej oczywistą korzyścią jest rezygnacja z ryzyka, które jednak mogłoby się przecież opłacić. Jakie to ryzyko? No cóż, myślę że niezrozumiałości, a nawet śmieszności. Czy można, dla przykładu, pisać językiem Irigaray po polsku? Bardzo trudno. Już przekład budzi wątpliwości (Borkowska spiera się w przypisie o fortunność polskiego tytułu *Ciało w ciało z matką*, ale czy *Ciało z ciała matki* nie brzmi jeszcze gorzej? I czy nie zaciera tej dwuznaczności, o jaką Irigaray idzie?) Jestem głęboko przekonana, że tekstualność metod poststrukturalistycznych polega przede wszystkim na tym, że teoria i jej realizacja stanowią jednokrotną całość i nie można ich stosować bez świadomości peryfrazy. Trzeba zaryzykować peryfrazę, inaczej pozostanie nam zaledwie wskazówka. Trzeba wierzyć, że krytyka jest literaturą i dać się ponieść własnemu językowi.

Borkowska nie jest skłonna do tak gigantycznego skoku na język psychoanalityczny, co doskonale rozumiem, bierze więc z psychoanalizy feministycznej tezę o powadze związku matki i córki, wydobywa na światło dzienne konkretny przypadek takiego związku, bez wątpienia upośledzonego w kulturze, ale stoi w gruncie rzeczy na zewnątrz psychoanalizy. Nazywa związek Haliny z matką „relacją miłosną", zaraz jednak tłumacząc się z tego, skandalicznie dla tradycjonalistów brzmiącego, sformułowania. Tłem dla tego związku jest przywołanie w pierwszej części książki innych „par" znanych w historii literatury, od Słowackiego po Różewicza i ich rodzicielki. Ten wstęp zdaje się obiecywać więcej niż w końcu otrzymamy, bowiem z narracji nie wylania się jakaś szczególnie cenna, nieznana dotąd wartość, poza uwyraźnieniem roli Stanisławy Mygowej. Czy jednak co do tej roli były wcześniej jakieś wątpliwości?

Myślę, że narracja niepotrzebnie cofa się przed radykalnymi sformułowaniami, bo w nich tkwi wywrotowa siła. Jeśli mit Poświatowskiej jest do zredefiniowania, to dzięki takiej sile. „Relacja miłosna" w zestawieniu z macierzyństwem jest w języku potocznym nie do przyjęcia, narusza tabu aseksualnego wizerunku relacji rodzinnych. Skandal to wyprodukowanie ciała z ciała, zadzierzgnięcie między nimi organicznej nici, wysnucie erotycznych doznań jako kontynuacji. Borkowska stara się opisać „przekroczenie" neutralnym językiem, oswoić czytelnika, pokazać, że matka jest ważna nie jako święta naśladowczyni Maryi Dziewicy, ale jako pulsujące łono, dające siłę i kierunek córce. Jako wzór uczuciowy, przystań, powiernica. Tak ważna jak kochanka, lecz przecież nikt nie sądzi, że jest kochanką. A jed-

nak. Kiedy narracja wyjaśnia te kwestie, traci impet. Produktem ubocznym tej metodologicznej prewencji wydaje się obraz obecny w narracji – obraz rozkapryszonej córki i gotowej do poświęceń matki. Jeśli na chwilę zapomnimy, że Halina była przez całe życie zagrożona śmiercią, rodzaj niedojrzałego pasożytnictwa może być uderzający.

Linia macierzyńska to jeden z przejętych od feministek tropów, drugim jest niewątpliwie ciało, rozdarte miedzy potrzebą miłości a śmiercią. Najważniejszy element mitu Poświatowskiej i najtrudniejszy do opisania. Od początku Borkowska zapowiada jakieś z nim rozliczenie, jakąś przeróbkę. Sądzę, że tę przeróbkę umożliwiłby także tylko narracyjny radykalizm, ucieczka od pociągającego wizerunku pisania nad przepaścią nie jest możliwa. Borkowska pokazuje czytelnikowi wszystko to, co stanowi egzystencjalną i formalną antytezę śmierci. Gatunkiem afirmującym życie jest podróż; powstrzymanie odejścia stanowi kontemplacja sztuki. *Nierozważna i nieromantyczna* kreuje Poświatowską przez pryzmat jej biograficznego doświadczenia, osi dla wtajemniczeń w świat sztuki. Nic tej podwójności, powiada Borkowska, nie rozcina, jedno jest bliskie drugiego, forma rozwija się w rytmie narzucanym przez przemieszczanie się w przestrzeni własnego życia. Ale to nie znaczy, że jakie życie – taka śmierć. W różnych momentach poetka zapisuje różne obrazy obu tych stanów, wymykając się stanowczości idealizujących stereotypów. Analizy tekstów w dwu ostatnich rozdziałach książki pokazują trafność takiego odczytywania.

Książka o Poświatowskiej daje wszechstronny portret poetki i ciekawą wykładnię poezji. Omawia listy, autobiografię, wiersze. Spaja tekst literacki i teksty życia. Opisuje miłości, przyjaźnie, kontakty ze światem. Ma cechy opowieści edukacyjnej: Halina jest otwartą na świat uczennicą, realizującą także mit awansu przez duchowe i intelektualne przygody. Jest to też opowieść o poznawaniu i opisaniu Ameryki (nie podzielam zdania autorki, że zapisy tego procesu są wyjątkowe w literaturze; Borkowska sama podaje liczne przykłady i wydaje się, że opór stawia raczej banał takich opisów, nie ich wyjątkowość). Niezwykle cenne wydają się fragmenty narracji pokazujące przyjaźnie i antagonizmy pomiędzy Poświatowską i innymi „obcymi" w kulturze amerykańskiej.

Otwarte pozostaje pytanie o sens tytułu. Dlaczego nierozważna? Czy na pewno nieromantyczna? Takie oznaczenie tekstu przez odesłanie do ważnego dzieła z przestrzeni kobiecej sztuki jest sygnałem, mimo wszystko, bliskości z *women studies*. Potraktowanymi zgodnie z potrzebą tej konkretnej analizy, tego konkretnego zamówienia. Ale ma ten tytuł charakteryzować także Halinę, uwielbianą przez kolejne roczniki studentów polonistyki „kaskaderkę literatury". Przez książkę przewija się pytanie: czy można by było jakoś inaczej? Czy można być rozważną, kiedy się jest? Co oznaczałoby bycie romantyczną?

Konkluzja książki podważa moc podsumowań. Oto nie ma jednego wzoru artyzmu, żadnej skończonej zależności między życiem a przeczuciem śmierci. Czytanie nastawione na odtwarzanie życia pokaże nam życie; poszukiwanie symptomów końca uwyraźni wyobraźnię tanatyczną. Nawet wtedy poezja raczej mieni się zna-

czeniami niż zaspokaja czytelniczy głód ostatecznego znaczenia, przypisywanego tragicznie zmarłym. Jeśli tak, Poświatowska była też czasami rozważna, gdy wybierała to, co chciała. Gdy sięgała po doznania i możliwości dające satysfakcję. Bywała też romantyczna, w końcu kochała się z wiarą w moc własnej urody i gromadziła doznania na literacki budulec.

Borkowska systematyzuje i uspójnia, ale czyni przez otwieranie na lekturę, przez wskazywanie na jej ruchliwość, przez uruchamianie na raz wielu perspektyw, metod, języków. *Nierozważna i nieromantyczna* jest przykładem krytyki otwartej i na tekst i na adresata. Borkowska dba, by Poświatowska przemówiła do niej, ale pamięta też, że sama mówi do czytelnika.

Inga IWASIÓW

Gry i zabawy (pożyteczne)

Agnieszka Fulińska[1]
Jakub T. Janicki

Wstęp do analizy strukturalnej gier fabularnych

Podejmując próbę, przybliżonego przynajmniej, opisu poetyki *role-playing-games* (zwanych po polsku najczęściej g r a m i f a b u l a r n y m i, co umieszcza odbiorcę w innych kategoriach z zakresu literaturoznawstwa niż angielski termin oryginalny, bliższy, jak się wydaje, jądru zagadnienia), trzeba na początek ustalić, jakie elementy tego zjawiska – o charakterze kulturowym – mogą być interesujące z tego punktu widzenia. W przypadku RPG mamy bowiem do czynienia z kilkoma porządkami funkcjonowania tekstu i jego realizacji. Przede wszystkim nawet na pojedynczą realizację (tzw. p r z y g o d ę) składają się czynniki o różnym statusie ontologicznym: ogólny świat danego s y s t e m u i s c e n a r i u s z konkretnej przygody. Na tym jednak nie koniec, albowiem s c e n a r i u s z nie jest jedyną i ostateczną wersją danej p r z y g o d y, a tylko jej schematem fabularnym, dopuszczającym w konkretnych przypadkach (s e s j a c h) odmienne realizacje poszczególnych elementów fabuły. Jak odmienne, zależy m.in. od prowadzącego grę, czyli M i s t r z a G r y – pełniącego tu z jednej strony funkcję narratora (wycofującego swą wszechwiedzę w chwili, gdy glos zabierają odgrywający poszczególne postacie gracze), z drugiej zaś – odgrywającego role wszystkich pozostałych uczest-

1/ Od autorów: Tytuł niniejszego artykułu jest oczywiście w sporej mierze prowokacją; w przeciwieństwie do Rolanda Barthes'a nie podejmujemy tu szczegółowych analiz, nie proponujemy też rewolucyjnej terminologii czy metodologii. Celem naszym jest raczej zwrócenie uwagi na przydatność narzędzi wypracowanych przez klasyczny strukturalizm do analizy zjawiska znanego jako *role-playing-games*, charakteryzującego się, przy swoim popularnym charakterze, niezwykłą złożonością na płaszczyźnie tak ontologicznej, jak i semiotycznej. Celowo natomiast – ale nie prowokacyjnie – nie odnosimy się tu do istniejącej w Polsce niewielkiej literatury przedmiotu, która zjawisko to rozważa na zupełnie odmiennej płaszczyźnie niż nas interesująca.

ników przygody. Mistrz Gry może bowiem nie dopuszczać do zbyt wielkich odstępstw od zaplanowanego scenariusza, może jednak również pozwolić graczom dokonywać swobodnych wyborów w granicach zakreślonych przez bardzo ogólny szkielet fabularny. Celem przygody jest zazwyczaj rozwiązanie jakiejś zagadki lub wypełnienie zadania, a zatem wszelkie działania muszą w końcu zbiec się w jednym punkcie, by doprowadzić do zamierzonego przez scenariusz finału. Nawet tu jednak nie mamy do czynienia z jednoznacznością, jako że scenariusz nie jest w stanie przewidzieć czynnika losowego, który decyduje np. o tym, jak poszczególni bohaterowie (zarówno odgrywani przez graczy, jak i przez Mistrza) poradzą sobie w walce[2].

Dla wygody czytelnika oraz dla zapewnienia przejrzystości terminologicznej niniejszych rozważań zdefiniujmy na wstępie główny obiekt naszych zainteresowań – będzie nim przygoda, rozumiana jako tekst powstały w interakcji graczy z Mistrzem Gry w trakcie sesji, którego fabuła odpowiada założeniom przygotowanego uprzednio scenariusza. W ten sposób kosztem niewielkich uproszczeń osiągamy sytuację, w której z chaosu wymienionych powyżej nierównorzędnych porządków funkcjonowania tekstu wyłania się forma możliwa do zanalizowania za pomocą tradycyjnych narzędzi teorii oraz krytyki literackiej i poddająca się rygorowi ich aparatów pojęciowych – definiowaną tak przygodę traktować można na równi z innymi znanymi tym gałęziom badań przypadkami improwizowanych tekstów kultury, *role-playing* wpisują się bowiem w mający swoje źródła w kulturze plemiennej najstarszy system twórczy ludzkości. Interesować nas będą w szczególności podobieństwa i różnice zachodzące pomiędzy grami fabularnymi a pozostałymi gatunkami kultury popularnej – nim jednak przejdziemy do analizy tych stosunków przyjrzyjmy się pokrótce zależności między przygodą a systemem.

Zbiorczym mianem systemu gry fabularnej określa się dwa odrębne w zasadzie byty, zbiór technicznych zasad regulujących przebieg rozgrywki oraz opis świata, w którego realiach umieszczane mogą być przygody, przy czym pomiędzy tymi dwoma elementami zachodzi zależność na tyle ograniczona, że po niewielkich przeróbkach zbiór reguł z jednego systemu stosować można do świata opisanego w drugim – twórcy gier fabularnych starają się bowiem tworzyć z jednej strony uniwersalne zasady symulujące możliwie najdokładniej (przy zachowaniu czynnika losowego) rzeczywistość, z drugiej zaś oryginalne, wyróżniające się na tle konkurencji światy gry. Próba porównania różnych systemów od strony ich technicznych reguł byłaby z pewnością fascynującym eksperymentem, ukazującym ewolucję tych matematycznych modeli rzeczywistości, od skomplikowanych i represyjnych po intuicyjne i ekspresyjne, ujęcie teoretycznoliterackie

---

2/ Czynnik losowy wyrażany jest – najczęściej – przez rzutu wielościennymi kostkami (od 4 do 20), a wynik odnoszony jest do tabel określających trudność wykonania danej czynności w obrębie systemu oraz ewentualnie modyfikowany przez konkretne uwarunkowania sytuacji zadanej w przygodzie.

nakazuje zwrócić uwagę raczej na stosunek świata przedstawionego, określającego miejsce, czas i osoby akcji p r z y g o d y do jej właściwej fabuły.

Klasyczne opisanie świata gry fabularnej nie różni się znacząco od podobnych przedsięwzięć znanych piśmiennictwu tradycyjnemu, np. średniowiecznych czy renesansowych kronik podróżniczych – opisu podróży do Chin Marco Polo czy odkrycia „Indii" przez Kolumba – choć zachodzi między nimi jedna podstawowa różnica: świat gry jako dzieło autorów systemu zawsze jest doskonały i skończony; stwórca świata nigdy się nie myli, niemożność przeniknięcia jego zamiarów powoduje, że nie da się kategorycznie oddzielić nielogiczności niezamierzonych od tych pozornych, podyktowanych logiką stwórcy, jedyną obowiązującą w jego uniwersum[3]. System oferuje kompletną wizję świata, na którą składają się opisy jego historii i teraźniejszości, geografii i uwarunkowań gospodarczych, systemów rządów, życia różnych klas społecznych itd. Im bardziej kreacja autora różni się od naszego tu-i-teraz, tym większe stawia on wyzwania nie tylko sobie, ale także przyszłym twórcom p r z y g ó d, będą oni bowiem musieli przyswoić sobie obszerniejszy zbiór danych oraz w większym stopniu zawiesić niewiarę. Gracze decydując się na dany system przyjmują jego konwencję, zasady i realia, ale wykorzystują je wedle własnego uznania. Ogólną relację pomiędzy systemem a przygodą oddać można za pośrednictwem bazujących na teorii lingwistycznej De Saussure'a, a w kontekście kultury opisanych szerzej przez Barthes'a, kategorii paradygmatu i syntagmy – paradygmat definiuje zbiór możliwych do wykorzystania składników, z których Mistrz Gry tworzy syntagmę-scenariusz, i do których odwołują się gracze w trakcie realizacji syntagmy-przygody. Świat przedstawiony w całej swej złożoności oraz charakterystyka postaci graczy i napotykanych przez nie (a odgrywanych przez Mistrza Gry) istot, słowem – realia przygody, determinowane są przez system. Określa on motywację i etykę bohaterów oraz granice ich możliwości, jest równocześnie tłem i siłą sprawczą, kontekstem i pretekstem.

Struktura s c e n a r i u s z a r p g, podobnie jak wielu narracji popularnych, mieści się zasadniczo w schemacie baśni magicznej zrekonstruowanym przez Proppa[4]. Mamy tu do czynienia zarówno z typami postaci wraz z przypisanymi im zadaniami, jak i z funkcjami fabularnymi. P r z y g o d a musi się składać z kilku stałych elementów: Wstęp (pojawienie się zła/zakłócenia w świecie; zebranie „drużyny"), Właściwa Przygoda (początek wyprawy, spotkania z pomocnikami i prze-

3/ Zasada ta odnosi się zresztą także do samego aktu realizacji tekstu – interaktywność rozgrywki ograniczona jest arbitralnością Mistrza Gry, do którego z racji wszechwiedzy zawsze należy ostatnie słowo (boski niemal status narratora wynika z *consensusu* pomiędzy graczami – w rzeczywistości wszechwiedza, nawet obejmująca wyłącznie sztuczny świat gry fabularnej, jest niemożliwa). Paradoksalnie zresztą „doskonałość i skończoność" świata gry, o której powyżej, pełna jest oczywiście luk i niedopowiedzeń (najczęściej: elementów nieopisanych w podręczniku, a niezbędnych do rozegrania przygody), których wypełnianie również jest zadaniem Mistrza Gry – jako najlepiej obeznanego z opisanymi szczegółami – bądź umowy pomiędzy nim a graczami.

4/ Zob. W. Propp *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki" 1968 nr 4.

ciwnikami, próby, jakim poddani są bohaterowie, otrzymywanie podarunków), Powrót (pomyślne – lub nie[5] – zakończenie przygody, nagroda). Nagroda przybiera dwie formy: z jednej strony może być nią, podobnie jak w klasycznych fabułach, odniesienie przez postaci korzyści na płaszczyźnie świata przedstawionego, z drugiej – otrzymanie przez graczy istniejącego na naszym poziomie rzeczywistości tzw. „doświadczenia", umożliwiającego modyfikowanie postaci w odniesieniu do mechaniki systemu (a więc nabywanie przez nie nowych umiejętności, rozwijanie już posiadanych itp. – niezwykle istotne ze względu na możliwość pojawienia się, wykorzystania przez gracza, danej postaci w kolejnych przygodach).

Pomocnicy i wrogowie należą do świata b o h a t e r ó w n i e z a l e ż n y c h, kreowanych przez Mistrza Gry, a więc pochodzących z innego poziomu narracji niż postacie graczy. Funkcje oraz działania bohaterów niezależnych mogą być dostosowywane do potrzeb konkretnych sytuacji, w zależności od rozwoju linii fabularnej prowadzonej przez graczy, w związku z czym są oni silniej powiązani z całością fabuły, stanowiąc w zasadzie jeden z jej elementów – w kolejnych, niepowiązanych ze sobą fabularnie przygodach rozgrywanych przez tych samych graczy zwykle nie pojawiają się ci sami bohaterowie niezależni, co przywodzi na myśl inne działające na podobnej zasadzie teksty kultury popularnej, np. kryminały, z pojawiającym się w każdym odcinku serii detektywem oraz różnymi dla każdej fabuły postaciami drugiego planu.

Najczęstszym „podarunkiem" jest w grach fabularnych informacja – bohaterowie niezależni są przede wszystkim informatorami, przekazującymi okruchy wiedzy o zdarzeniach i świecie, które mają się okazać przydatne w rozwiązaniu zagadki lub osiągnięciu celu. Oczywiście w funkcji „podarunków" mogą pojawić się też przedmioty, podobnie jak w baśni konieczne lub pomocne w wykonaniu zadania. Motyw tak rozumianych „podarunków" przejęła od baśni literatura fantastyczna i do gier fabularnych trafił on okrężną drogą – podobnie rzecz ma się zresztą z bardzo wieloma aspektami *role-playing-games*, jednak zadanie prześledzenia wszystkich czynników, pod których wpływem uformowała się specyfika fabularna gier oraz, w konsekwencji, szczegółowego określenia granic oryginalnego ich wkładu w kulturę popularną przekracza ramy tego opracowania. Pozostańmy przy ogólnikowym stwierdzeniu, że wpływ całościowych dokonań kultury popularnej opartej o tradycyjne media na gry fabularne pozostaje niewspółmiernie wyższy od zwrotnego oddziaływania gier na pozostałe teksty popkultury.

Gry fabularne są tekstami silnie zakorzenionymi w tradycji narracyjnej[6] i bez trudu można odkryć w nich pewne stale schematy fabularne przygód (dwa funda-

5/ „Pomyślne lub nie" uwarunkowane jest przebiegiem rozgrywki oraz decyzjami Mistrza Gry. Jest to jedna z różnic zachodzących w stosunku do narracji nieinteraktywnych, a wynikających ze znacznego ograniczenia determinizmu.

6/ Większość zainteresowanych skłonna jest uznawać je za coś w rodzaju interaktywnej prozy o mniej lub bardziej epickim charakterze, związki *role-playing* z dramatem podkreślają głównie badacze odnoszący je do psychologii (drama) czy pedagogiki (metody aktywizujące).

mentalne, organizujące scenariusz na podstawowym poziomie, to w y p r a w a bądź też *quest*[7], gdzie sukces bohaterów uwarunkowany jest pokonaniem przeciwności, i wymagająca rozwikłania z a g a d k a) oraz wykazać, że wielka liczba szczegółowych rozwiązań fabuły może wystąpić niezależnie od systemu, w jakim rozgrywana jest przygoda. Jednak uniwersum systemu, jako narzucone autorom tekstu-przygody, ogranicza ich znacznie bardziej niż sztafaż świata powstającego równolegle z fabułą w tradycyjnym procesie twórczym, a przynależność gier fabularnych do nurtu kultury popularnej i ich bliskie, oparte często na naśladownictwie związki z popularnymi gatunkami czy nawet poszczególnymi dziełami determinują wykorzystywanie przez autorów typowych struktur i rozwiązań fabularnych. Z tych powodów autonomię fabuły przygody w stosunku do systemu-świata uznać musimy za bardziej ograniczoną niż w przypadku innych tekstów, zarówno tradycyjnych, jak i przynależnych nowym mediom, np. grom komputerowym.

Nie oznacza to, że gry fabularne mają charakter wyłącznie odtwórczy i naśladowczy. Ich mimetyczny (referencyjny) charakter zależny jest od stopnia związku świata systemu ze światem rzeczywistym – istnieją systemy, w których realizm świata zewnętrznego wyznacza realizm wewnętrzny świata opisywanego w przygodzie, oraz takie, w których zawieszone są nawet prawa fizyki obowiązujące w rzeczywistym uniwersum. Nie można też mówić o wyłącznie mechanicznym powielaniu fabuł w toku gry, czyli o naśladowaniu literatury, jako że konkretna realizacja szkieletowej sekwencji zdarzeń zaprogramowanej przez Mistrza Gry (bądź autora przygody) uzależniona jest nie tylko od predyspozycji psychicznych graczy, ale także od ich bagażu kulturowego, lekturowego, a więc może być utkana z bardzo różnych wątków i ich rozwinięć. To unikatowe zjawisko, bliskie jednocześnie narracyjnej tradycji kultury popularnej oraz interaktywnym mediom współczesności, doczekało się własnych kategorii oryginalności i naśladownictwa. W ramach świata *role-playing-games* współegzystują prądy awangardowe i zachowawcze, ścierają się różne szkoły tworzenia scenariuszy i realizowania przygód, pojawiają się sezonowe mody i samozwańczy arbitrowie elegancji, rozwiązania proponowane przez autorów nowych systemów wpływają na kształt przygód realizowanych także w ramach innych, wcześniejszych. Sytuacja ta przypomina „życie wewnętrzne" innych gatunków popkultury, takich jak kryminał czy *science-fiction*, z tym że dyskurs ten w odniesieniu do gier fabularnych ma szerszy zasięg, bo dotyczy nie tylko nielicznych twórców i krytyków, ale ogółu graczy – zarazem twórców i odbiorców przygód.

Jeśli za podstawę dalszej refleksji przyjąć systematykę i terminologię zaprezentowane przez Johna G. Caweltiego[8], gry *role-playing* stanowią wzorcowy przykład

7/ Określenie to, używane najczęściej w stosunku do fabuł literatury fantasy, obejmuje działania szersze od samej wyprawy – wędrówki, zawiera w sobie bowiem tak istotny dla m o r f o l o g i i b a j k i element misji.

8/ Zob. J.G. Cawelti *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago-Londyn 1976; przekład polski jednego z rozdziałów: J.G. Cawelti, *Formuły, gatunki i archetypy*, przel. A. Fulińska, „Znak" 1996/10. Wszystkie cytaty w artykule pochodzą z tego tekstu.

gatunków formularnych. Przez formułę w odniesieniu do ogółu tekstów rozumiemy typ kodu zawierający określone bądź to przez tradycję, bądź też dzieła kanoniczne, elementy determinujące ogólne ramy świata przedstawionego – mamy więc formułę westernu, formułę *fantasy*, formułę czarnego kryminału itp. Formuła, której zastosowanie jest jednym z podstawowych wyznaczników przynależności do ogółu zjawisk kultury popularnej, nie wiąże się bezpośrednio z żadnym określonym medium – istnieją westerny-książki, westerny-filmy, westerny-komiksy – i oczywiście westerny-systemy fabularne. Gry fabularne ze względu na swój naśladowczy charakter nie doczekały się żadnej przynależnej im „organicznie" formuły, jak np. właściwe sztuce komiksu opowieści o superbohaterach, ale liczne dostępne na rynku systemy przynależą do niemal wszystkich znanych formuł (z ilościowym wskazaniem na te związane z ogólnie pojętą fantastyką). Wynikają z tego dwa wnioski: po pierwsze, teksty przygód oferują niemal laboratoryjne warunki do badania uwarunkowań pomiędzy ewoluującymi formułami czy ich wzajemnego przenikania się; po drugie, teoretyczne uwagi dotyczące warunków osiągania oryginalności w dziełach formularnych funkcjonujących w obrębie klasycznych mediów odnieść możemy do gier fabularnych.

Cawelti cytuje opinię krytyka Eldera Olsona: „różnica pomiędzy powieściami przygodowymi czy powieściami grozy a «poważną» literaturą polega na tym, że ta ostatnia stara się pokazywać postacie i sytuacje o charakterze uniwersalnym, podczas gdy najwyższe osiągnięcia tej pierwszej polegają na stworzeniu czegoś wyjątkowego". Spostrzeżenie to wydaje się paradoksalne, bo wymagana „wyjątkowość" zdaje się stać w sprzeczności z tezą o konwencjonalnym charakterze formularności. Wszelkie wątpliwości wyjaśnia jednak uwaga filmoznawcy Roberta Warshowa: „[w dziełach konwencjonalnych] oryginalność jest dobrze widziana tylko o tyle, o ile wzmaga oczekiwane doświadczenie, nie zmieniając jego cech zasadniczych". Zasada ta z powodzeniem da się zastosować do wszelkich form popkultury, np. sportu – oglądając mecz piłki nożnej liczymy na to, że zawodnicy wykażą się umiejętnościami, oryginalną i skuteczną grą w ramach wyznaczonych przez przepisy. Bylibyśmy zaskoczeni i może nawet ubawieni, gdyby napastnik wmaszerował z piłką pod pachą do bramki, na pewno jednak nie stanowiłoby to powodu do szczególnego podziwu. W świecie kultury popularnej prawdziwą sztuką jest umiejętność bycia oryginalnym przy jednoczesnym przestrzeganiu zasad.

Regula ta stosuje się także do gier fabularnych. Cele realizacji aktu tekstualnego, w wyniku którego powstaje przygoda, mogą być różne dla różnych sesji, a nawet dla różnych graczy biorących udział w tej samej rozgrywce, i choć bez wątpienia wciąż obracamy się w kręgu kategorii arystotelesowskich, w szczególności rzecz jasna *katharsis*, a raczej leżącej u jej podstaw zasada utożsamienia z bohaterem i współprzeżywania jego losów (wyjątkowy status gracza jako twórcy-odbiorcy fabuły i jednocześnie odtwórcy ról nie pozostaje tu bez znaczenia), nie ulega jednak wątpliwości, że gry fabularne to w ujęciu przytłaczającej większości uczestników nie sztuka, a popularna rozrywka, której nadrzędnym zadaniem jest dostarczanie satysfakcji. Satysfakcja ta wypływa z subiektywnie pojmowanej jakości zre-

alizowanej przygody, która to jakość, jak w przypadku innych zjawisk popkulturowych, zależy od oryginalności osiągniętej zgodnie z zasadami, w przypadku *role-playing* definiowanymi przez system, którego to systemu właściwości z kolei wyznacza formula[9].

APPENDIX

Konstrukcja i specyfika RPG a klasyczny model komunikacyjny Romana Jakobsona

kontekst (system)
komunikat

nadawca (MG, gracz) — odbiorca (MG, gracz)

kontakt
kod (język, obraz)

Z tym że podstawowa para nadawca-odbiorca przyjmuje tu trzy podstawowe warianty:

nadawca (MG)	odbiorca (gracz)
nadawca (gracz)	odbiorca (MG)
nadawca (gracz)	odbiorca (gracz)

a czasami również podwariant:

nadawca (MG)	odbiorca (MG)/odbiorca (gracze)

jeśli zdarza się sytuacja, w której rozmawiają/działają wyłącznie postacie niezależne, a gracze (i nawet niekoniecznie ich postacie) są odbiorcą wtórnym komunikatu. W tym wypadku gry fabularne wykazują największy związek ze sztuką sceniczną – wtórni na poziomie świata przedstawionego odbiorcy komunikatu są jego faktycznymi adresatami w kontekście rzeczywistej realizacji aktu tekstualnego.

Nie ma odrębnego nadawcy i odbiorcy, ale jak w każdej interakcji role te są wymienne. W przeciwieństwie do p o d m i o t u c z y n n o ś c i t w ó r c z y c h

9/ Brak tu miejsca na szczegółowe rozważania o strategiach, jakimi posługują się gracze, by zapewnić realizowanym przez siebie przygodom oryginalność. Wymieńmy trzy: 1. Ożywianie stereotypów, np. poprzez wyposażanie schematycznych postaci w nietypowe, dodające im charakterystycznego rysu cechy. 2. Sprawdzające się głównie jako środek do osiągnięcia efektu komicznego prezentowanie stereotypów z podkreśleniem ich stereotypowości lub przerysowaniem cech o niej decydujących. 3. Wszelkiego rodzaju zabiegi intertekstualne, w przypadku gier fabularnych niezwykle skuteczne ze względu na to, że w przypadku niewielkiej grupy graczy łatwo o ustalenie kanonu znanych wszystkim tekstów.

MG nie ma władzy nad działaniami, a nawet wyglądem postaci kreowanych przez graczy. Gracze mogą w sposób nieprzewidziany przez MG wpłynąć na losy postaci należących do jego świata (niezależnych; *non-player characters*) lub zmusić go do poszerzenia kontekstu.

Kod zasadniczo jest werbalny, niemniej dopuszczalne są również pozawerbalne elementy komunikacji (obraz, przedmiot, efekty akustyczne).

Kontekstem jest system (sam w mniejszym lub większym stopniu referencjalny wobec świata rzeczywistego), a zatem to znajomość systemu jest gwarantem spełnienia funkcji referencjalnej.

Ze względu na interaktywność rozgrywki (i jej rozrywkowy charakter) oraz konieczność zainteresowania graczy światem i konkretną przygodą funkcje ekspresywna, poetycka i fatyczna (a także do pewnego stopnia metajęzykowa) łączą się nierozdzielnie. Nadawca komunikatu (zarówno MG jak i gracz) powinien posługiwać się środkami zwracającymi uwagę na sam komunikat (funkcja poetycka), dbać o nieustannie podtrzymywanie kontaktu zarówno pomiędzy MG i graczami, jak i – na poziomie wewnątrznarracyjnym – między postaciami graczy (i postaciami niezależnymi). Funkcja fatyczna zwłaszcza zatem rozkłada się na dwa poziomy: rozgrywki (w świecie rzeczywistym) i narracji (w świecie przedstawionym systemu/przygody).

Na zakończenie zaznaczyć musimy jeszcze, że naszkicowany powyżej schemat z konieczności skrótowo traktuje aspekt wielości poziomów komunikacji w grach fabularnych – niemal całkowicie pominięte zostały zachodzące w świecie rzeczywistym relacje gracz-postać, gracz-gracz, itp. Bez wątpienia stanowią one interesujący materiał dla teoretyków komunikacji, ich oddziaływanie na ostateczny kształt zrealizowanego tekstu przygody pozostaje jednak niewielkie – co nie oznacza, że komunikaty takie są z punktu widzenia miłośników *role-playing* nieistotne i nie wpływają na stopień satysfakcji czerpanej przez nich z zabawy.

Rafał SZCZERBAKIEWICZ

„Cywilizacja" *vs* cywilizacja. Kłopoty gier strategicznych z historią

Tak zwane „gry cywilizacyjne" są jedną z odmian gier strategicznych, w których o sukcesie decyduje przyjęta przez gracza taktyka. Popularność gier cywilizacyjnych poprzedziła rozpowszechniana w systemie *public domain* prosta gra z rodzaju *conquer-the-world* zatytułowana *Empire*. Była to niezbyt skomplikowana symulacja rozwoju państw ze szczególnym uwzględnieniem aspektu rywalizacji militarnej. Na przełomie lat 80. i 90. trzech projektantów gier, niezależnie od siebie, rozpoczęło pracę nad udoskonaleniem pierwowzoru *Empire*. Dan Bunten akcentował społeczną interakcję. Wyobrażał sobie pojedynek dwóch graczy z rozbudowanymi możliwościami kooperacji i socjalizacji. Stworzył dwuosobową *telecomm game* (dwóch graczy połączonych bezpośrednio ze sobą poprzez linię telefoniczną przy użyciu modemu) nazwaną *Modem Wars*. Chris Crawford opracował grę, która pozwalała graczowi eksplorować oddziaływania między ekonomicznymi i militarnymi siłami. Jego głośnym strategicznym projektem była gra symulująca funkcjonowanie dwubiegunowego świata czasu „zimnej wojny": *Balance of Power*. Ale największym sukcesem rynkowym okazał się projekt Sida Meiera. Ten ostatni projektant chciał stworzyć produkt, który oferowałby szeroki wachlarz strategicznych możliwości, uwzględniał wiele różnych czynników wpływających na drogę rozwoju, integrację różnych gatunków komputerowych gier. Równocześnie projekt Meiera był kompromisem między ambitnymi wymaganiami i ludycznymi oczekiwaniami przeciętnego nabywcy tego rodzaju gier. Gry Buntena i Crawforda były raczej intelektualnym eksperymentem. Gra Meiera była produktem rynkowym – miała zarazem bawić i uczyć[1].

---

[1] Informacje dotyczące „zarania dziejów" gier cywilizacyjnych zawdzięczam życzliwemu zainteresowaniu moim tekstem samego Chrisa Crawforda.

Szczerbakiewicz „Cywilizacja" *vs* cywilizacja

Mianem „gry cywilizacyjne" określa się dzisiaj wszystkie tytuły, które wywodzą się wprost od legendarnej już gry Meiera *Civilization* z 1991. Rok ten byl przełomowy dla świata gier komputerowych. Produkt firmy Microprose stał się punktem odniesienia dla wszystkich tworzonych gier strategicznych. W następnych latach powstawały też kolejne mutacje pierwowzoru. Pod koniec lat 90. drogi Sida Meiera i Microprose rozeszły się. Ojciec gatunku odszedł z firmy dzieląc z nią jednak prawa własności do tytułu. Microprose, odsprzedał swoją część praw firmie Activision. W tym czasie Meier utworzył Firaxis, w ramach której kontynuował eksperymenty ze swym oryginalnym pomysłem. Najważniejszymi produktami w ponad dziesięcioletniej historii tej bogatej obecnie rodziny gier są:

1. Civilization (1991) – gra „matka" wszystkich w rodzinie dla: PC (DOS i Win), MAC, Amiga i Atara ST.
2. Colonization (1994) – gra nie-globalna, opowiadająca o fragmencie historii świata.
3. CivNet (1994) – wersja umożliwiająca grę w sieci.
4. Civilization II (1996) – bezpośrednia następczyni CIV.
5. Civilization Call to Power (1999) – gra Activision stworzona bez udziału Sida Meiera.
6. Civilization II Test of Time (1999) – poprawiona graficznie CIV II.
7. Alpha Cenatauri (1999) – futurystyczna kontynuacja CIV II Sida Meiera firmy Firaxis Games.
8. Civilization III (2001) – prawdziwa następczyni CIV II z Firaxis Games.

Ogólna zasada wszystkich gier typu cywilizacyjnego wywodzi się wprost od ich protoplastki. Są to gry strategiczno-decyzyjne, turowe, symulujące globalne przemiany świata, bądź jego wycinka (np. w *Colonization*). Gracz przyjmuje rolę przywódcy narodu lub frakcji i jego celem jest kierowanie losami swego ludu tak, aby osiągnął on zamierzone przez twórców gry warunki zwycięstwa, by wygrać rywalizację z innymi narodami czy frakcjami.

Pomijamy w naszych rozważaniach odmianę RTS (*real time strategy*) gier cywilizacyjnych (np. głośne *Age of Empires*, *Age of Kings* firmy *Microsoft*). Gry RTS zbyt daleko odbiegają od schematu gier strategiczno-decyzyjnych. W grze turowej, podobnie jak w szachach, gracz ma nieograniczony czas na analizę sytuacji i w pełni świadome podjęcie decyzji. Ograniczenia czasowe nie mogą zaważyć na jakości podejmowanej decyzji. Konieczność nieustannej walki z upływającym czasem powoduje, że cywilizacyjne RTS-y sytuują się na pograniczu klasycznych strategii i gier zręcznościowych. Co więcej, upływ czasu realnego zdecydowanie oddala symulację od uwarunkowań modelowanej rzeczywistości.

Jak to powiedział sam Sid Meier CIV jest odmianą „gry w boga" i upływający czas nie może tu odgrywać istotnej roli. Gra może trwać miesiąc i zależy to tylko od woli i planu rozgrywającego. Rozbudowany czas rozgrywki powiązany jest z niezwykłą kompleksowością „Cywilizacji". Meier jako pierwszy postawił na otwartość kreowanych światów. Rozpoznać w nich można elementy różnych typów gier strategicznych, zarówno tych, które zajmują się ekonomią, dyplomacją, jak i stra-

tegiami wojennymi. W grach cywilizacyjnych wszystkie elementy są połączone. Kierujemy rozwojem wybranej przez nas cywilizacji budując miasta, rozwijając gospodarkę, kulturę, naukę, konkurując i prowadząc wojny z innymi cywilizacjami, ale równocześnie zmagając się z wewnętrznymi problemami własnej.

Wygrana w grze może być osiągnięta na kilka sposobów. Wraz z udoskonalaniem kolejnych wersji „Cywilizacji" liczba tych sposobów rosła. Początkowo można było wygrać tylko przez podbój, czyli fizyczną likwidację konkurencyjnych cywilizacji, bądź zwycięstwo w technologicznym wyścigu, którego symbolicznym uwieńczeniem była udana wyprawa na Alfę Centauri. W CIV III problem zwycięstwa potraktowany jest dużo subtelniej. Poza dwoma wymienionymi sposobami można też wygrać poprzez: dominację (75% powierzchni lądu w granicach cywilizacji), dyplomację (wybór na światowego przywódcę po wybudowaniu Great Wonder – United Nations), kulturę (20 tys. pkt. za rozwój kultury w jednym z miast bądź 80 tys. całej cywilizacji) i w końcu wygraną w punktach (w sytuacji gdy do roku 2050 żadna cywilizacja nie osiągnie zwycięstwa wygrywa ta, która zgromadziła najwięcej punktów).

Wygrana w grze w dużej mierze zależy od umiejętności gracza, ale wpływ na nią mają też okoliczności losowe. Inaczej rozwija się cywilizacja na wyspie, inaczej na lądzie. Inaczej na rozwój wpływa bliskość ekspansywnych sąsiadów, inaczej samotność w obrębie eksplorowanego kontynentu. Bardzo ważnym czynnikiem rozwoju są warunki naturalne, które decydują o potencjale gospodarczym cywilizacji. W CIV III najciekawszą innowacją jest dodanie opcji surowców strategicznych (horses, iron, uran, oil). Bez ich posiadania rozwój wielu dziedzin jest po prostu niemożliwy. Nie tylko uzależniają one rozwój od położenia geograficznego, ale dodatkowo wymuszają na graczach podjęcie handlowej wymiany, która wcześniej była jedynie sposobem na pomnożenie liczby punktów.

Civiliation od początku swego istnienia zaliczana była do intelektualnej elity świata gier komputerowych. Bardzo wiele zależy w niej od inteligencji gracza, a na wyższych poziomach prawdziwym wyzwaniem dla gracza jest inteligencja komputera. Wszystkie czynniki wpływające na rozwój modelowanego świata w zamierzeniu autorów gry miały konstruować alternatywne linie przebiegu historii, umożliwiać przeprowadzanie ciekawych, jeśli tak można rzec, historiozoficznych eksperymentów. Jak rozwinie się chińska cywilizacja na wyspie? Co się stanie gdy Stany Zjednoczone będą miały odcięty dostęp do złóż ropy naftowej? Gracz teoretycznie ma prawie niewyczerpane możliwości sprawdzania alternatywnych losów świata. To oczywiście atrakcyjne poznawczo wyzwania, ale nie wydaje się, żeby gra naprawdę oferowała poważne odpowiedzi na tak formułowane pytania. Największe wątpliwości pojawiają się, gdy zastanowimy się czy w grze mamy rzeczywiście do czynienia z próbą obiektywnej symulacji procesów historycznych.

Dochodzimy do szczególnie interesującej kwestii. Proces dziejowy symulowany w grze w dużej mierze opiera się na historii jedynego znanego cywilizowanego świata. Dzieje ludzkości są naturalnym wzorem dla konstruowanego przez gracza wirtualnego modelu historii. Wydaje się jednak, że narzucony przez autorów gry

sztywny gorset symulowanego przebiegu historii nie jest prostym odwzorowaniem neutralnej wiedzy o mechanizmach dziejowych rządzących ludzkim światem. Symulacją kieruje nie tyle obiektywna wiedza o mechanizmach, które determinują rozwój ludzkich społeczności, ile wyraźnie narzucany graczowi światopogląd, a nawet ideologia. Wytrawny gracz szybko odkrywa, że gra stwarzając pozory wielotorowości, możliwości tworzenia światów alternatywnych, tak naprawdę oferuje tylko jeden model rozwoju, który powtarzany jest w każdej rozgrywce. Różnice pomiędzy kolejnymi symulacjami mają charakter drugorzędny, nie dotykają zasadniczego problemu – za każdym razem tej samej koncepcji mechanizmów rządzących historią.

Gra Meiera zakłada jako jedyną możliwą heglowską, linearną koncepcję dziejów. Jeszcze silniej koncepcja ta koresponduje z dziewiętnastowiecznymi i współczesnymi ujęciami rozwoju tzw. cywilizacji Zachodu. Symulacja rozpoczyna się w okresie barbarzyńskim, w momencie przejścia od trybu życia nomadycznego do osiadłego. Kolejne etapy to droga sukcesywnego cywilizacyjnego awansu w pojęciu cywilizacji Zachodu. Nasza cywilizacja rozwija się pod względem materialnym, kulturalnym, udoskonala swój system polityczny ideologicznym. Na linearną drogę rozwoju składają się kolejne wynalazki (*advance*): np. *Writing*, *Ceremonial Burial*, *Masonry*, *Code of Laws*, *Literature*, a także usprawnienia cywilizacyjne (*Small Wonders* – mogą je budować wszystkie konkurujące narody i *Great Wonders* – zarezerwowane dla pierwszej cywilizacji, która zdecyduje się na budowę usprawnienia).

Gry z cywilizacyjnej serii pozornie umożliwiają naśladowanie specyfiki różnych kręgów kulturowych, odmiennych systemów wartości i wzorców kulturowych, w jakich rozwijała się ludzkość. Poza cywilizacjami kręgu europejskiego (*Greek*, *Romans*, *Americans*) można rozwijać rdzenne cywilizacje amerykańskie (*Aztecs*, *Iroquois*), cywilizacje wschodnie (*Indians*, *Persians*, *Japanese*, *Chinese*) a nawet afrykańskie (*Zulu*). Każda z nich ma swoje kulturowe właściwości (*civ-specific abilities*, akcentowane szczególnie silnie w CIV III), które mają decydować o specyfice ich rozwoju. Na przykład *Japanese* – *Militaristic* i *Religious*, *Americans* – *Expansionist* i *Industrious*. Właściwości te nie determinują jednak w żaden sposób przebiegu gry. Nie ma znaczenia czy gracz buduje cywilizację chińską, mongolską czy niemiecką. Różnice dotyczą wyłącznie nazewnictwa, cywilizacyjnej scenografii i architektonicznego kształtu budowanego przez poddanych pałacu. W istocie jedynym możliwym do realizacji modelem symulacji jest w tej grze indywidualistyczna cywilizacja Zachodu. Wcześniej czy później odkrywamy, że albo czeka nas marna wegetacja w jakiejś niszy wirtualnego świata, albo nasze chińskie cesarstwo zacznie być dziwnie podobne do modelu amerykańskiej demokracji. Przyglądając się zestawowi *civ-specific abilities*: *Commercial*, *Expansionist*, *Industrious*, *Militaristic*, *Religious*, *Scientific* łatwo zauważyć, że są one uniwersalne dla całej ludzkości lub charakterystyczne tylko dla kręgu kulturowego Europy. Gra wiedzie nas od starożytności ku współczesności w sposób, który można metaforycznie ująć jako drogę (błędne koło?) od Cesarstwa Rzymskiego ku USA.

Gracz podejmujący wyzwanie, zostaje w obrębie budowanej cywilizacji jedynowładcą i pozornie może postępować suwerennie. Jednak, aby móc odnieść w grze zakładany sukces musi kierować się regułami personalistycznych społeczeństw Zachodu. Jak zauważa jeden z komentatorów paradoksów „Cywilizacji" prześmiewczo wskazujący na uzależnienie terminologii gry od marksistowskiej historiozofii:

> Like a Western democracy, CIV II paradoxically offers players a sense of independence, but on the condition that they obey the rules. Their relationship to the game is analogous to their relationship to capitalist society.[2]

Liberalne spojrzenie na oblicze naszego świata jest tutaj wszechobecne. Występujące w grze takie systemy społeczne jak Despotism, Monarchy, Communism mogą być eksploatowane tylko w ograniczonym zakresie i na dłuższą metę powodują nieuchronne spowolnienie rozwoju, utratę przewagi nad nieodwołalnie „demokratyzującymi" się komputerowymi przeciwnikami. Ewolucja kategorii Governments w grze jest prostą linearną ścieżką prowadzącą od *Anarchy* ku *Republic* – szczególnie *Democracy*. Ten ostatni ustrój jest w grze rozumiany w zgodzie z liberalnym obliczem cywilizacji Zachodu – jako najwyższy stopień społecznej organizacji. W demokratycznym państwie nie ma korupcji, są bonusy za produkcje i handel, jednostki *Workers* szybciej pracują a miasta są odporne na wrogą propagandę (*cities immune* to propaganda). Meier co prawda przewidział pewne minusy demokratycznych rządów: wysoki poziom społecznego lęku przed wojną (*war weariness*) i brak tzw. *free units* w miastach. Mimo tych utrudnień korzyści znacznie przewyższają w ogólnym rachunku niedogodności. Jedynym realnym ograniczeniem jest w istocie niemożność prowadzenia wojen. Jest ona wszakże konsekwencją narzuconego grze liberalnego światopoglądu: wojny (militarne, a nie ekonomiczne) do niczego dobrego nie prowadzą. Rozsądny gracz, który nawet nie sympatyzuje z duchem republikańskim, chcąc wygrać omija opresyjne sposoby sprawowania władzy, unika militarnych rozwiązań, w zamian koncentrując się na twardej, ekonomicznej ekspansji. Nie ma innej drogi tylko uniwersalistyczny mit *Pax Romana*, który niegdyś kształtował potęgę cesarstwa, a dziś jest ustrojem USA i ideałem jednoczącej się Europy.

Podobnie rzecz ma się z wspominanymi wynalazkami (*advances*). Chcąc nie chcąc wszyscy uczestnicy gry muszą rozwijać się w ten sam sposób. I jest to na ogół nie tyle naturalny rozwój ludzkich zdolności i wrażliwości, ile rozwój technik sytuujących człowieka w koncepcji zamkniętego, sprawdzonego systemu kultury Zachodu. Dotyczy to w istocie każdej płaszczyzny gry: handlowej, gospodarczej, militarnej, kulturalnej. Prześledźmy tylko na jednym bardzo charakterystycznym przykładzie CIV III jak w pewnym uproszczeniu gracz przechodzi jedyną możliwą

2/ W. Stephenson *The Microserfs Are Revolting: Sid Meier's Civilization II, Bad Subjects*, Issue #45, October 1999.

drogę duchowego postępu symulowanej cywilizacji. W pierwszej fazie gry (*Ancient Times*) wygląda ona następująco:

Ceremonial Burial → *Mysticism* → *Polytheism* → *Monarchy*

W drugiej fazie (*Middle Ages*):

Monotheism → *Theology* → *Printing Press* → *Democracy* → *Free Artistry* (trzy ostatnie *optional advance*)

lub równoległa możliwość:

Monotheism → *Theology* → *Education* → *Music theory* (ostatni *optional advance*).

Zwraca uwagę niebezpieczna i upraszczająca schematyczność potraktowania tego jakże istotnego, a zarazem delikatnego aspektu rozwoju ludzkich społeczeństw. Pomińmy już fakt, że pluralistyczny, otwarty *Polytheism* np. Cesarstwa Rzymskiego jest sytuowany o wiele niżej od z natury bliższego totalizmowi *Monotheism*. Co na to powiedziałby Julian Apostata? Bardziej kłopotliwe jest umieszczenie poniżej systemów religijnych *advance* nazywanej *Mysticism*. Czyżby zatem rozwój religii i kultury na drodze od *Polytheism* do *Democracy* był zaledwie rozwojem umiejętności socjotechnicznych, umożliwiających trzymanie w ryzach krnąbrnych społeczności? Co począć ze znaczeniem gnozy, która wedle licznych teoretyków (Jonas, Besancon, Vogelin) kształtowała oblicze nowoczesności.

W trzeciej (*Industrial Ages*) i czwartej (*Modern Times*) fazie gry nie ma już ani jednego duchowego elementu cywilizacyjnego postępu. Pozostają wyłącznie technologiczne i ekonomiczne innowacje. Kultura zostaje zastąpiona przez technologię. Jest to raczej niezamierzony efekt ironiczny – w sumie trafne podsumowanie naszej oświeconej, technokratycznej i scjentystycznej cywilizacji. Pytanie o współczesną formułę duchowości nie jest stawiane. Problem ten uległ likwidacji na krótko przed nastaniem *Industrial Ages*.

> Polityka jako taka pozostaje optymistycznym snem, śnionym przez zachodnie społeczeństwa – społeczeństwa egzoteryczne, w których wszystko objawia się poprzez technikę.[3]

Pomyliłby się ewentualny miłośnik religijności wielkich cywilizacji Wschodu gdyby chciał obrać drogę Indii bądź Iranu. W CIV III czeka na takiego z założenia niepoprawnego politycznie „fundamentalistę" kara w postaci szybkiej i niechybnej przegranej. Jeśli chcemy osiągnąć sukces lepiej pomyśleć nad eksploatacją złóż ropy naftowej lub budować bombę atomową. Religia zredukowana do roli praktycznego narzędzia pomagającego w zachowaniu władzy, mimowolnie chyba, po marksistowsku pojęta jest jako „opium dla ludu". W zasadniczych kwestiach gry lepiej zawsze zawierzyć oświeconemu rozumowi. A zatem wirtualna hiperrzeczywistość „Cywilizacji" to świat pozbawiony piętna transcendencji.

Można zapytać czy w ten sposób stawiane grze zarzuty są w ogóle uprawnione. Otóż, niewątpliwie „Cywilizacja III" dzięki swej kompleksowości stanowi najwyższe osiągnięcie w dziedzinie gier strategiczno-decyzyjnych. Trzeba pamiętać, że

---

3/ J. Baudrillard *Rozmowy przed końcem*, przel. R. Lis, Warszawa 2001, s. 85.

gra powstała w kręgu kultury Zachodu i w dużym stopniu jest po prostu popularną zabawą edukacyjną (służy temu np. rozbudowany, dyskursywny dział *Civilopedia*). Tendencyjność gry jest być może zamierzonym celem wychowawczym. Sid Meier podejmuje się w tym projekcie „cywilizowania" na zachodnią modłę młodych graczy, przyszłych członków obywatelskich społeczeństw. Formułowane wobec CIV uwagi nie są jednak zarzutami, ale próbą zrozumienia pewnych determinant i ograniczeń wobec których ten gatunek gier pozostaje zdumiewająco bezbronny.

Otóż gry cywilizacyjne reklamowane są zazwyczaj jako kreatywne symulacje rzeczywistego świata. W założeniu mają to być gry w najwyższym stopniu rozwijające, gdyż umożliwiają graczowi dowolne kształtowanie budowanego świata; uczenie się na popełnianych błędach; eksperymenty, które pozwolą zrozumieć, a być może rozwiązać, nabrzmiałe problemy otaczającej nas społecznej rzeczywistości. W praktyce CIV III (a w jeszcze wyższym stopniu jej poprzedniczki) nie oferują intelektualnej interaktywności, wręcz przeciwnie – przysposabiają do chodzenia w cuglach reguł „najlepszego ze światów" – liberalnej cywilizacji Zachodu. Zniechęcają do ryzyka społecznego eksperymentu i poważniejszych ingerencji w proces dziejowy. W algorytmie gry nie mieszczą się szeroko reklamowane możliwości alternatywnych wyborów. Nie możemy krytycznie przyjrzeć się modelowi naszej cywilizacji, jeżeli w założeniach jest ona traktowana jako jedynie słuszna droga społecznego rozwoju. Gracz operuje w bardzo wąskim kręgu możliwości zawężonych ograniczeniami liberalnego światopoglądu. Z tej perspektywy Meier, traktowany zazwyczaj przez swoich wyznawców jako projektant o bardzo otwartym umyśle, jawi się jako zachowawczy i ostrożny wizjoner.

Budujemy świat, który jest zniekształconym, bo europo/amerykocentrycznym zwierciadłem rzeczywistości. Zależność modelu od wyznawanych w danym kręgu kulturowym praw rozwoju cywilizacji zdaje się najpoważniejszą słabością CIV III. Złożoność i bogactwo relacji jakie łączą elementy fikcjonalne i alternatywne symulowanego w grze rozwoju z obecnymi w grze elementami prawdziwej historii uniemożliwia spojrzenie niezapośredniczone historycznymi „kompleksami". Tak jakby w modelu realizowała się historiozoficzna koncepcja Spenglera. Oto mamy skostniałe postaci kultury, które nie są w stanie zaproponować niczego nowego – urzeczywistniły już pełnię swych możliwości i chylą się ku nieuchronnemu upadkowi. Właśnie tak jest w grze: nie wymyślimy niczego nowego, wszystko już było. Jak powiedział Baudrillard: „W dzisiejszych czasach demokracja jest formą społeczną niemal tak samo zamierzchłą jak wymiana symboliczna z epoki społeczeństw prymitywnych"[4]. Kolejne mutacje gry niewiele w tej kwestii potrafią zmienić i ulepszyć. Gra bardzo szybko wyczerpuje możliwości tworzenia interesujących alternatyw.

Ale być może wirtualne cywilizacje rozwijają się w przewidywalny sposób, bo inaczej nie mogą. Nie zależy to nawet od niedoskonałości matematycznego algorytmu gry. Główna przyczyna tkwić może w naszych, ludzkich ograniczeniach:

4/ Tamże, s. 84.

w predyspozycjach autorów gier i potencjalnych graczy. Tylko pozornie otwieramy się na przygodę z nieznanym, udajemy, że poszukujemy nowych światów. Wiele lat temu Lem formułował ten problem w głośnej powieści „Solaris":

> Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster. Nie wiemy co począć z innymi światami. Wystarczy ten jeden, a już się nim dławimy. Chcemy znaleźć własny, wyidealizowany obraz; to mają być globy, cywilizacje doskonalsze od naszej, w innych spodziewamy się znowu znaleźć wizerunek naszej prymitywnej przeszłości.[5]

Technologia nie przybliża nas do rozumienia świata. Wręcz przeciwnie, gwarantuje, że z tego zastanego nie uciekniemy. Pozbawieni znanych nam reguł gry zaczerpniętych z naszej społecznej rzeczywistości bylibyśmy bezradni. Zaproponowany zachodni model rozwoju jest bliskim nam, udomowionym ładem, który uniemożliwia wkradnięcie się w obręb naszej percepcji chaosu i nieoznaczoności. Tak naprawdę zdolni jesteśmy tylko do ustanawiania kolejnych weryfikacji i potwierdzeń znanego nam świata.

Tezę tę w przewrotny sposób wspiera przedostatni projekt mistrza *Sid Meier's Alpha Cenatauri* (1999). Cywilizacyjna odmiana gry *science-fiction* (naturalny dalszy ciąg klasycznej CIV) rozgrywa się w zupełnie obcym środowisku kulturowym. Fabuła opiera się na bujnej historiozoficznej i futurystycznej wyobraźni autora. W istocie wszystkie proponowane możliwości przyszłego rozwoju są tylko pozorem i w niewielkim stopniu odbiegają od ziemskiego modelu „Cywilizacji". Różnice prognozowanego na Alfie Centauri rozwoju polegają głównie na atrakcyjnym przebraniu futurologicznej terminologii, a nie prawdziwej odmianie społecznego paradygmatu. Jednak obcość kolonizowanego środowiska powoduje, że gracz nie identyfikuje się z rolą władcy w nieznanym świecie. Gdyby to była gra przygodowa lub RTS nie byłoby problemu. Wówczas liczyłby się suspens, przygoda, dreszczyk emocji lub wyścig z czasem. W strategicznej grze turowej gracz oczekuje czytelnych reguł. I właśnie, dlatego, że w tym symulowanym świecie nie odnajduje analogii do ziemskiej matrycy gra nie spełnia pokładanej w niej nadziei: od samego początku nuży, razi sztucznością, zupełną abstrakcyjnością i pustką odniesień.

Wielkim paradoksem gier cywilizacyjnych jest fakt, że nawet w ich tradycyjnym kształcie nuda jest ostatecznym efektem grania. Wydawałoby się, że nie można wymyślić nic ciekawszego od zabawy w Pana Boga. Ale z chwilą, gdy gracz odkrywa jak jego *quasi*-boska rola jest w istocie ograniczona determinacjami społecznych reguł kultury Zachodu zainteresowanie powoli opada. Najciekawsze są zawsze początki gry: zakładanie stolicy, ekspansja, eksploracja i eksploatacja jej okolic. Później dochodzi jeszcze emocjonująca rywalizacja z konkurencyjnymi cywilizacjami w militarnych, gospodarczych i dyplomatycznych jej aspektach. Gra jest ciekawa mniej więcej do XV–XVII w. (przedział ten waha się istotnie w zależności od wersji gry). Do tego czasu albo już jesteśmy zepchnięci do podrzędnej roli (być może nawet nie istniejemy) albo nasza cywilizacja osiągnęła sukces i rozwija się

5/ S. Lem *Solaris*, *Niezwyciężony*, Kraków 1986, s. 87.

pomyślnie i dynamicznie. Dynamicznie nie znaczy w tym wypadku interesująco. Jeśli mamy godną naszej potęgi konkurencję, kolejne wieki pochłonie nam męcząca i na ogół nierozstrzygalna walka z bliźniaczo podobnym do nas rywalem. Jeśli jesteśmy niekwestionowanym hegemonem, jest jeszcze gorzej. Pochłania nas monotonia wewnętrznego życia naszego cywilizacyjnego Lewiatana. Bardzo szybko nasza percepcja przestaje obejmować całą złożoność wewnętrznych problemów, a co gorsza przestaje się interesować ich powtarzalnością. Pogodzony z determinacjami gracz przyciska odpowiednie klawisze, a gra toczy się sama w myśl narzuconych nam cywilizacyjnych reguł. Ziszczony ideał społeczny demokratycznego, uniwersalistycznego społeczeństwa okazuje się NUDĄ. Jest to jako żywo parodystyczne wcielenie koncepcji „końca historii" Fukuyamy. Globalne powodzenie i stabilność polityczna liberalnych demokracji zabija przygodę i niebezpieczeństwo eksperymentu.

A zatem bawimy się w Pana Boga czy też nie? Chyba lepiej od Sida Meiera i zapalonych graczy w „Cywilizację" (do których się zaliczam) radził sobie z tą kwestią Homer w swoich poematach. Nie ulega wątpliwości, że tym razem mamy raczej do czynienia jedynie z erzacem absolutnej wolności i kreatywności. „Gry są namiastkami na wpół skondensowanych, na wpół ukonkretnionych rojeń czy marzeń"[6]. Marzenia jednak pozostają zazwyczaj niezrealizowane. Nie kierujemy losami świata, reguły świata kierują nami i nie ma na to dobrej rady. Gra nie jest bowiem medium absolutnej swobody. Może ona dawać nam złudzenie funkcjonowania poza porządkiem społecznym i etycznym, ale gracz musi w końcu wybrać regułę, podporządkować się narzucanej konwencji. „Wejść w grę, to wejść w rytualny system zobowiązań"[7].

6/ S. Lem *Bomba megabitowa*, Kraków 1999, s. 40.

7/ J. Baudrillard *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998, s. 178.

Interpretacje

Piotr CHLEBOWSKI

Romantyczne *silvae rerum*[1]. O Cypriana Norwida notatnikach i albumach

W twórczości Cypriana Norwida można wyodrębnić dwie odmienne, by nie powiedzieć diametralnie różne, postawy, które patronują wszelkim poczynaniom autora *Rzeczy o wolności słowa*. Pierwszą nazwałbym ekstrawertyczną, otwartą i skierowaną na dialog z rzeczywistością. Drugą określiłbym z kolei jako introwertyczną, a zatem zamkniętą, skierowaną ku sobie. Wyrazem pierwszej jest dążenie do aktualizacji, do dyskusji z chwilą obecną, ale także zabieganie ze strony Norwida o druk własnych utworów, o uznanie, o zrozumienie ze strony publiczności. Wyrazem drugiej jest świadomy wybór poetyki trudnego mówienia, komplikowanie przekazu, a przede wszystkim ucieczka w świat własnych portfeli – jak nazywał poeta teksty i książki pisane przez siebie dla siebie.

Miał bowiem Norwid skłonność do uprawiania różnych form nawiązujących do starej tradycji rękopiśmiennej księgi. Jest to zjawisko stale obecne w pisarskiej działalności autora *Quidama*; a nasila się w jej końcowej fazie, co być może wiąże się pośrednio z faktem, że w okresie tym – myślę tu o latach po powstaniu styczniowym – niewiele już udawało się poecie wydać. Tą formą wypowiedzi artystycznej zainteresował się Norwid dość wcześnie. Przygotowany w 1846 r. – ponoć w klinice berlińskiego więzienia – iluminowany rękopis *Modlitewnika*, który ofiarował następnie Włodzimierzowi Łubieńskiemu, jest tego wymownym przykładem.

> Norwid zrobił dla mnie na pamiątkę 7 dni, które *w tym ostrym więzieniu* przesiedział, w ciągłej niepewności, czy go co chwila nie wydadzą do Rosji, rodzaj książki do pacierza, tj. psalm Dawidowy na każdy dzień przepisany, z winietą odpowiednią przedmiotowi wia-

---

1/ Artykuł ten stanowi „szkic" przygotowywanej książki, poświęconej notatnikom i albumom poety.

ry, któremu każdy dzień w tygodniu przeznaczony, jak Mama wie, np. sobota Matce Boskiej, niedziela Trójcy S-tej itd. Jest to male *arcydzieło,* tak ślicznie wykonane, a co charakterystycznego, że wszystko w jakimś mizernym kajeciku, który sobie mógł do więzienia sprowadzić.[2]

Tak Łubieński opisywał matce Norwidowy dar. Dla porządku warto na marginesie odnotować, iż prócz wspomnianych w liście polskich przekładów siedmiu psalmów pokutnych znalazły się w tym „małym arcydziele": motto z Dantego, dwie antyfony, wykaz dni szczególnego nabożeństwa, dwa urywki z Dziejów Apostolskich, dwa urywki z Ewangelii św. Jana, przekład fragmentu VIII *Monolog* i wreszcie dedykacja dla Łubieńskiego.

Inny przykład: to pochodzący z pieśni *Czyśćca* Dantego oraz teksty autorskie: komentarz wierszem do przekładu z Dantego, poetycki polowy lat 60. swoisty „montaż" literacki – zatytułowany przez Gomulickiego – *U kolebki narodu,* na który składa się przerys fragmentu kolumny Trajana wykonany ręką poety, wycinek z dzieła Joachima Łelewela poświęcony pobytowi Owidiusza wśród Getów oraz dwa fragmenty *Tristów* – ich teksty podał poeta po łacinie oraz we własnym polskim przekładzie. Na tym nie koniec. Nie można przecież pominąć albumów malarskich i szkicowników. I one bowiem, choć operują innym – by tak rzec – typem słowa, odwołują się do podobnej tradycji i podobnej strategii komunikacyjnej. Chodzi tu przede wszystkim o *Album ofiarowany Teodorowi Jełowickiemu* (obecnie przechowywany w Bibliotece Narodowej) oraz pochodzący z wczesnego okresu tzw. *Album berliński* (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie) z ponad setką rysunków, a także o trzy szkicowniki, które w 1916 r. otrzymało w darze od rodziny Sternschussów Muzeum Narodowe w Krakowie.

Prócz wspomnianych wyżej prac komponowanych i układanych w prywatne książki, mamy też pokaźny zbiór notatników oraz „pamiątkowych albumów", na kartach których Norwid sporządzał pośpiesznie notatki, wypisy z lektur, wklejał drukowane fragmenty i skrawki tekstów wycinanych z czasopism, przewodników, kalendarzy, książek etc. Gromadził je przez lata – systematycznie – z bibliofilskim uporem. Najczęściej owe wypisy sporządzał w bibliotekach, a już wówczas przecież było ich w Paryżu sporo: prócz Bibliothèque Nationale, w czytelni której, przy rue Richelieu najczęściej przesiadywał, mógł korzystać jeszcze ze zbiorów Bibliothèque Saint-Genevieve (przy Place du Pantheon) czy Bibliothèque de l'Arsenal z imponujacymi zbiorami teatraliów.

Tak powstał powoli najbardziej prywatny – powiada Gomulicki – księgozbiór Norwida, składający się z dwóch zasadniczych części: z notatników *sensu stricto*, w których tekst rękopiśmienny i drukowany tylko bardzo rzadko byl dopełniony ilustracjami, oraz z albumów, w których z kolei bogaty materiał ilustracyjny (rysunki oryginalne oraz reprodukcje) tylko od czasu do czasu byl uzupełniony dłuższymi (nie chodzi tu bowiem o proste

2/ W. Łubieński; cyt. za Z. Przesmycki *Przypisy wydawcy*, w: *Cypriana Norwida Pism zebranych tom A*, cz. II. Kraków 1911, s. 769.

podpisy), rękopiśmiennymi albo drukowanymi, tekstami objaśniającymi (marginalia). (PWsz 7, 687)[3]

Jest to fragment „dzieła" poety, który sytuuje się peryferyjnie nie tylko w stosunku do jego zasadniczej twórczości, ale także do takich jej działów, jak publicystyka czy epistolografia – a zatem gatunków z pogranicza obszarów zaanektowanych przez dokument[4]. Portfele, notesy, notatniki, zeszyty, bruliony, marginalia, a nawet szpargalia, szpargały – to nazwy najczęściej wykorzystywane w literaturze przedmiotu na określenie zbiorów Norwidowych zapisków: rzucane mimochodem, przy okazji – nikt bowiem dotąd nie zajmował się tym, wcale przecież pokaźnym, dziełem autora *Rzeczy o wolności słowa*[5].

Gomulicki twierdzi, że większość Norwidowskich „portfeli" zaginęła lub bezpowrotnie przepadła. Trudno dziś ustalić, ile takich notatników bądź albumów poeta w ciągu swego życia zgromadził. Ślady ich obecności możemy napotkać w jego pismach; w samych *Notatkach z mitologu* pojawia się autoodsyłacz do innego, zapewne podobnego, zbioru zapisków: „Zobaczyć w mojej książeczce zielonej" (PWsz 7, 287). Informacje na temat notatkowej i pamiętnikarskiej spuścizny pochodziły głównie od osób, które znały osobiście autora *Vade-mecum*. Znamy je najczęściej z relacji wynotowywanych przez Przesmyckiego. Przykładem wiadomość o istnieniu woluminalnych notat o wiecznym mieście – „stanowiących coś w rodzaju szczególowego *cicerone* śród starożytnych i zwłaszcza staro-chrześcijańskich jego zabytków"[6] – uzyskana przez Miriama od Michaliny Dziekońskiej, która otrzymała rękopis od poety, gdy wyjeżdżała z Paryża do Rzymu w 1851 r. Autograf, a z nim i tekst (Gomulicki przypuszcza, że pisany w latach 1847-1848, zob. PWsz 7, 465) bezpowrotnie zaginął, zapewne w paryskim kantorze ekspedycyjnym E. Lenza (przy rue Louis le Grand), gdzie w r. 1868 (lub w 1869) złożyła go, wśród dwu paczek książek i papierów, na przechowanie z polecenia Dziekońskiej, która wyjeżdżała do kraju, jej dama do towarzystwa – Emma Koenig. Depozyt nie został niestety odebrany, a wraz z nim umieszczone osobne „pudełko z wysuwanym wierzchem", skrywające owe notatki o Rzymie oraz późniejsze listy poety do Dzie-

3/ Wprowadzony tu skrót: PWsz – stosowany dalej, zarówno jeśli chodzi o teksty Norwida, jak i komentarze – oznacza edycję: C. Norwid *Pisma wszystkie*, t. 1-11, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971-1976 – przy czym umieszczana po nim pierwsza liczba odsyła do odpowiedniego tomu, następne – do strony.

4/ M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000 s. 243.

5/ Jedynym badaczem, który poświęcił Norwidowym notatnikom niewielki artykuł jest Włodzimierz Szturc. Zob. tenże *Zasady antropologii kulturowej Cypriana K. Norwida (o notatkach poety)*, w tegoż: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz–Kraków 1997, s. 139-147.

6/ Z. Przesmycki *Przypisy wydawcy*, w: *Cypriana Norwida pisma zebrane*, t. F: *Pism prozą dział drugi: o sztuce i literaturze*, wstęp W. Borowego, Warszawa–Kraków 1911 (recte: 1946), s. 420.

końskiej. Przesmycki w 1908 podjął za pośrednictwem Wellisza próbę odszukania owych paczek, a zwłaszcza pudelka. Jednak bez pozytywnego rezultatu[7]. Inny jeszcze przykład to pamiętnikarskie zapiski, które widział u Norwida ks. Jan Tański, kapelan przy kościele Notre Dame des Batignolles. Opowiadał o nich później Welliszowi w 1908 r.:

> W ostatnich latach życia u Św. Kazimierza pisał on pamiętniki – dwie wielkie księgi *folio* – gdzie wszystko notował. Co się z tym stało, nie wiem. Dowiedziałem się o jego śmierci zbyt późno, szukałem na próżno. Mówiono mi, że podobno w Krakowie się znajdują. Nie wiem. Mam wrażenie, że zakonnice go zagarnęły.[8]

A w kilka lat później również Przesmyckiemu, który tak oto relacjonował wypowiedź Tańskiego:

> Gdyśmy w parę lat później mieli sposobność osobiście mówić z szanownym kapłanem, potwierdził raz jeszcze te słowa i przypomniał sobie nadto szczegół dowodzący, że istnienie owych zapisek, nie jemu jednemu było wiadome. Twierdził mianowicie, że gdy w r. 1878 czy 79 widział się w Krakowie z Ad. Asnykiem, tenże wypytywał go z wielkim zainteresowaniem, czy Norwid pisze dalej swe pamiętniki.[9]

Gomulicki zakłada, że gdy przyjmiemy, iż Asnyk poznał autora *Vade-mecum* w „czasie swego d r u g i e g o pobytu w Paryżu, a więc w roku 1867" [sic!], to wówczas „uzyskamy [...] jedną datę dotyczącą owych pamiętników, które musiały być w jakimś stopniu zaawansowane, skoro dowiedział się o nich nawet taki gość z kraju, który nie cieszył się bynajmniej poufałością starszego poety" (PWsz 7, 462). Również i ten rękopis, podobnie jak notatki o Rzymie, przepadł chyba już bezpowrotnie[10].

Do naszych czasów dochowały się trzy notatniki Norwida: zbiór zatytułowany *Notatki z mitologu* oraz dwa inne, beztytułowe, które w edycji *Pism wszystkich* nazwano: *Notatkami z historii* oraz *Notatkami etno-filologicznymi* (w katalogu Biblioteki Narodowej, gdzie przechowywane są ich rękopisy, nadano im nieco inne tytuły: *Notatnik historyczny* sygn. 6298 i *Notatnik filologiczny* sygn. 6297). Z kolei jeśli chodzi o albumy, to zachowały się trzy części tzw. *Albumu Orbis* (bądź jak kto woli trzy

---

7/ Tamże, s. 421. Informacje na temat zaginionych notat Rzymskich podaję tu za Przesmyckim. Zob. jw., s. 420-421. Warto dodać, że Wellisz, który dotarł „do istniejącego [...], lecz przekształconego na Bank Franko-Rosyjski i przeniesionego na ulicę de la Chaussée d'Antin No 12, domu E. de Lenza – na pytanie o owe paczki otrzymał odpowiedź: «Ces papiers ont du être désétruits depuis 35 ans»", (jw.).

8/ Z notatnika L. Wellisza; Biblioteka Narodowa III 6321 k. 5; por. przedruk w Z. Przesmycki *Przypisy wydawcy*, t. F, s. 435.

9/ Z. Przesmycki *Przypisy wydawcy*, t. F, s. 435-436.

10/ Podobny los spotkał, pochodzący z 1852/53 (zob. PWsz 7, 466), [*Dziennik żeglugi do Ameryki*], o którym wiemy z relacji Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Kartki z podróży 1858-1864 roku*. Warszawa 1874, s. 316-317).

Albumy Orbis)[11], oraz tzw. *Książka pamiątek*[12], osobliwy zbiór biletów wizytowych i listów od przyjaciół i znajomych, fotografii, wycinków z gazet, klepsydr, własnych akwarel i rysunków, także drobnych zapisków, a nawet takich przedmiotów, jak zasuszone kwiatki.

*

O „portfelach" Norwida pisał przede wszystkim, jeśli nie liczyć drobnego acz interesującego tekstu Włodzimierza Szturca[13], Juliusz Wiktor Gomulicki; interesował go, rzecz jasna, głównie aspekt edytorski. Chodzi tu zarówno o drobne komentarze i objaśnienia towarzyszące pierwszym publikacjom wyimków z notatników i albumów poety, jak i o obszerne edytorskie metryki zamieszczone w edycji *Pism wszystkich.* gdzie prócz opisu rękopisów, mamy też ogólną charakterystykę dokumentów, próby ustalenia czasu ich powstania, szczegółowy rozkład wpisów bezpośrednich (sporządzonych ręką poety), także wklejek rękopiśmiennych czy też drukowanych, a w przypadku albumów również rysunków Norwida i ilustracji wycinanych z gazet, książek, różnych publikacji o charakterze encyklopedycznym etc. Pomimo ogromnej pracy, jaką wykonał Gomulicki przygotowując wydanie Norwidowych notatników i albumów w ramach *Pism wszystkich,* edycja ta nie może być jednak uznana ani za edycję pełną, ani tym bardziej poprawną. Dlaczego? Otóż Gomulicki ograniczył się jedynie do tekstów rękopiśmiennych wykonanych ręką Norwida (bez względu na to, czy zostały uznane za odpisy, wypisy czy za tekst w pełni autorski); pisze on, że z edycji „wyłączono prawie wszystkie podpisy, napisy i objaśnienia dotyczące wyklejonych tam rysunków, rycin i fotografii" (PWsz 11, 517) oraz wycięte z czasopism lub książek i wklejane na karty owych „portfeli" teksty drukowane „ze względu na ich dużą [...] objętość" (PWsz 7, 688). Zapewne, choć nie mówi o tym Gomulicki wprost, wpływ na taką decyzję miały, prócz ograniczeń finansowych – w czasach PRL-u niezwykle istotne – trudności natury technicznej, głównie związane z łączeniem w Norwidowskich notesach grafiki i tekstu, odróżnianiem co i rusz tekstu rękopiśmiennego od tekstu drukowanego, również brak tradycji edytorskiej – bo też Gomulicki byl jak dotąd jedynym, który podjął próbę opublikowania tych tekstów (nie włączał ich do swoich planów, związanych z Norwidem Przesmycki). Wszystkie te negatywne czynniki złożyły się na wydanie skażone zasadniczym brakiem: brakiem „całości". I choć wyłączone z wydania rysunki, ilustracje i teksty drukowane zostały zarejestrowane albo w odpowiednich miejscach notatek (tytułem lub informacją o ich treści), albo w metrykach dołączonych do komentarza edytorskiego, to jednak nawet najlepszy opis i komentarz wydawcy nie mógł zastąpić właściwego tekstu. Z kolei w przypadku tzw.

11/ Pierwszy i drugi tom *Album Orbis* znajdują się w Zbiorach Graficznych Biblioteki Narodowej: sygn. 1591 i 1592; tom trzeci w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie sygn. Rys. 37.

12/ Rękopis znajduje się w Bibliotece Narodowej, sygn. 6296.

13/ Zob. przypis nr 5.

Książki pamiątek, na którą złożyły się głównie obce teksty (listy do Norwida od przyjaciół i znajomych, karty wizytowe, trochę druków etc.) oraz rysunki i akwarele autora *Solo,* i tylko nieliczne fragmenty autorskie, zdecydowano się na publikację wyłącznie tekstów poety, rozrzucając je przy tym swobodnie w dziale: „Różne napisy i notatki". I tu zdekonstruowano pamiątkowo-albumową całość dzieła.

Zarówno w przypadku *Książki pamiątek*, jak notatników i *Albumów Orbis* potrzebne jest postępowanie zgoła odmienne – dążenie do scalania i odtwarzania przez edytora wszystkich szczegółów: pobieżnie, szybko i skrótowo dokonywanych zapisów ze znajdującymi się w ich sąsiedztwie rysunkami poety czy też wyciętymi z czasopism bądź książek ilustracjami i artykułami. Istotne jest tu bowiem zachowanie ich wielowarstwowej i wielowymiarowej rozmaitości, uwidocznienie współistnienia heterogenicznych fragmentów, ocalenie brulionowej konstrukcji przekazu. Wobec tych założeń nierzadko prowadzące do błędów i interpretacyjnych nadużyć – a do tego nie sygnalizowane przez wydawcę *Pism wszystkich* –rozwiązywanie skróconych form zapisu Norwidowych notatek, wydaje się działaniem tyleż błędnym (z punktu widzenia istoty dzieła, z którym przyszło się mierzyć edytorsko), co burzącym jego strukturalne podstawy. Wspomniana tu rozmaitość ujawnia się bowiem i w swobodnym łączeniu różnej materii tekstu (np. zapisu dokonanego ręką Norwida i wyklejonego obok artykułu), i w zróżnicowanym wykończeniu poszczególnych fraz. Obok takich zapisów, jak choćby ten z *Notatek z historii*, który znajduje się na k. 3 *verso* autografu (Biblioteka Narodowa sygn. 6298):

> Z zamieszczonego opisu kościelnych sprzętów w *Liber pontyficalis* wypisuję te przedmioty, które objaśniają symbolikę pierwotną chrześcijańską:
> *Agni* – baranki złote
> *Cervi* – jelonki
> *Claves ex auro* – klucze
> *Columbae* – gołębie – *custodes pour l'Eucharistie*
> *Cygnus* – łabędź
> *Delphini* – przy świecznikach i lampach
> *Turris* – wieże przy Eucharystii.

– czytelnych, odznaczających się pełną syntaksą i znacznym stopniem wykończenia, znajdujemy notatki typowo użytkowe, fragmentaryczne, szkicowe, swoiste skrótowce myśli. Oto dwie karty wcześniej we wspomnianym autografie czytamy:

> Zstąpienie Ducha S-o – Partowie, Medowie, Elamitowie, w Mezopotamii, [nie odczytany jeden wyraz] w Judei, Kapadocji, Poncie, w Azji – w Frygii, w Pamfilii, w Egipcie (w Libii opodal Cyreny), Rzymianie, Żydowie nowo nawroc[eni], Kreteńczycy, Arabczycy.

Notatka ta jest aluzją do jednego z fragmentu *Dziejów apostolskich* (1, 1-12), w którym mowa o tym, jak apostołowie, po zesłaniu Ducha świętego, przemawiali w Jerozolimie w różnych językach. Jej zapis potraktowany wręcz minimalistycznie, w zasadzie ograniczony do nazw, o wybitnie brulionowym charakterze, bez wspomnianego deszyfrującego go kontekstu biblijnego, pozostaje właściwie nie-

czytelny. Zresztą u Norwida zapisek tego typu jest znacznie więcej – to tylko drobny przykład. Właściwie w notesach autora *Vade-mecum* stale obcujemy ze szkicem i fragmentem, a stopień wykończenia zapisów daleki jest od pełni. Ale nawet pierwszy z przytoczonych tu cytatów, uznany przecież przed chwilą za przykład notatki wykończonej i czytelnej, w konfrontacji z tekstem, z którego stanowi (bezpośredni bądź pośredni) wypis, odsłania swój szkicowy i fragmentaryczny charakter. Zanotowane w nim nazwy łacińskie to ikonograficzne motywy liturgicznych przedmiotów, jak np. ornaty, pateny czy kielichy, które pojawiają się – przy opisach różnych sprzętów kościelnych związanych z budową i urządzaniem w pierwszych wiekach chrześcijaństwa rzymskiej Bazyliki św. Piotra – w *Liber pontyfikalis*, anonimowym, spisywanym od VI do XV w. zbiorze schematycznych biografii papieży[14].

Zasadniczą cechą notatek, również rysunkowych szkiców, zapełniających Norwidowe „portfele" jest ich status notatki-wypisu z lektur. Nawet jeśli teksty pochodziły z druków francuskich (rzadziej innych, np. łacińskich lub niemieckich), Norwid najczęściej decydował się na przekład, tylko w nielicznych przypadkach zachowywał język oryginału – niemal zawsze takie wypisy są skrótem, zapisem gorączkowo wynotowanej myśli, bywa że zaopatrzonej przez poetę w jakiś komentarz. W ten sposób np. *Album Orbis* parafrazuje bądź cytuje fragmenty *Voyage en Orient* – dzieła Gérarda de Nerval[15], zaś w *Notatkach z mitologii* znajdziemy znaczne partie pochodzące z książki *Du rationalisme et de la tradition* francuskiego historyka filozofii i filozofa Jean Baptist Clauda de Riambourga (1776-1837), a znów w *Notatkach z historii* zapiski z lektury i wycinki z dzieła Alfreda Maury *La Magie et l'Astrologie dans l'Antiquité et au Moyen Age* (Paris 1860). Podobnie rzecz ma się ze wspomnianymi pracami plastycznymi, zapełniającymi karty *Albumów Orbis*. Oto np. znana akwarela pochodząca z pierwszego *Albumu* przedstawiająca *Dziewczynę z tabliczką i rysikiem*, zwana też *Medytacją*, podpisana (czy też zatytułowana) przez Norwida *Sapho*, jest przerysem – o czym informuje sygnaturowy podpis: „d'apres le fresque d'Herculanum C. NORWID" – z autopsji, reprodukcji książkowej lub czasopiśmiennej. Podobnie jest z rysunkowymi studiami ubioru, broni czy studiami postaci – choćby tymi z III *Albumu* – które wskazują wyraźnie na obce, wręcz en-

---

14/ Najbogatszy taki opis (kilkadziesiąt stron in folio) towarzyszy biografii Sylwestra I, który był inicjatorem budowy nowej świątyni. Trudno jednoznacznie stwierdzić, z którego z dostępnych wówczas wydań mógł korzystać poeta. Może sięgnął do najbardziej aktualnego, które zostało opublikowane jako tom CXXVII i CXXVIII (Paris 1866) we francuskiej serii: *Patrologie cursus completus* (wyd. J. Migne) w dziale: *Partrologie latinae*. Nie można wykluczyć, że źródłem była jedna z dwu edycji włoskich: w oprac. F. Bianchiniego (jako *Vitae romanorum pontificum* [...] *ad Nicolaum I* [...] *Anastasii Bibliothecarii*, 3 vol. Rome 1718-1728, vol. 4 Rome 1735 wyd. Giuseppe B i G. Cenni) i J. Vignoliusa (*Liber pontyficalis seu de gentis Romanorum pontificum*, 3 vol. Rome 1724-1755).

15/ J.W. Gomulicki ustalił nawet wydanie, z którego korzystał poeta: G. de Nerval *Voyage de Orient*, 2 vol. Paris 1851 (zob. PWsz 11, 519).

cyklopedyczne lub podręcznikowe źródło. Ujmując Norwidowe „portfele" jako listy lektur oraz plastycznych i materialno-kulturowych inspiracji, nie można też uznawać każdego pojawiającego się w nich sygnału bibliograficznego za świadectwo bezpośredniego obcowania z przedmiotem opisu. Dobrym przykładem może tu być jedna z zapisek pochodząca z *Notatek z mitologii*:

> W Naplus i w Jafie są jeszcze Samarytanie, którzy *Pentateuque* stary zachowują – *Mémoire sur l'état actuel des Samaritains,* Sylvestre de Sacy: vol. XIX *Annales des Voyages*.[16]

Myliłby się ten, kto by sądził na jej podstawie, że Norwid na pewno przestudiował całe dzieło Sylvestra de Sacy. Jest to bowiem dość wierna polska kopia przypisu znajdującego się na s. 31 wspomnianego dzieła Riambourga:

> *Il y a encore aujourd'hui a Naplouse et a Jafa des Samaritains qui conservent religieusement leur Pentateuque. (Voir le* „Mémoire sur l'état actuel des Samaritains" *par M. Sylvestre de Sacy, inséré dans le XIX volume des* „Annales des voyages".

Na podobnych prawach zjawiają się w notesach *Zendawesta, Ramajana* i *Mahabharata* czy dzieła żydowskiej kabały: *Księga Zohar* i *Sefer Jecira.*

Norwidowe *cahiers*, na wzór *Cahiers* Leonarda da Vinci czy Montesquieu, odsłaniają pisarski warsztat: przy czym ukazują nie tylko poetę-czytelnika, ale zarazem poetę-twórcę – są bowiem zbiorem zapisów wypełnionych pierwszymi zwiastunami, przyszłych utworów. Notatniki i albumy są nie tylko źródłem cytatów, lecz również zapisem luźnych refleksji, pomysłów, tematycznych zarysów, a nawet sentencji, które zostaną później rozwinięte w twórczości artystycznej. Obok funkcji magazynującej, pełnią zatem również istotną funkcję generującą. I tak np. zanotowane w *Notatkach z mitologii* słowa Oniasa (w PWsz not. 310) zastały powtórzone w *Rzeczy o wolności słowa* (część VIII w. 67-70), zaś reminiscencje znajdującego się w tym samym zbiorze tekstu francuskiego wyciętego przez Norwida z jakiejś nie zidentyfikowanej książki z fragmentem *Odysei* wraz z komentarzem dotyczącym pobytu Odysa w Hadesie, odnajdujemy w dwóch wierszach: *Zdawa się mnie niekiedy* (zob. PWsz 2, 261) i *Mój łaskawy Panie!* (PWsz 2, 198). Zanotowany w *Notatkach z historii* „cud" św. Jana znalazł swe odbicie w wierszu *Na zgon ś. p. Jana Gajewskiego.* a anegdota o Celtach, umieszczona pierwotnie na kartach *Notatek etno-filologicznych* (jako wycinek z jakiegoś francuskiego podręcznika) – w *Tajemnicy lorda Singelworth.* To, tytułem przykładu, motywy i tematy drobne, odwołania w skali mikro. Ale mamy przecież do czynienia i z tymi bardziej generalnymi, o znacznie szerszym wymiarze i poważniejszych konsekwencjach konstrukcyjnych. Myślę tu głównie o *Notatkach z mitologii,* które przypominają szkic do *Rzeczy o wolności słowa,* gdzie tematyczny rozmach i opisywana rozpiętość przebiegu dziejów, ujmowanych głównie w aspekcie etycznym i religijnym, na horyzoncie twórczych oczekiwań kreśli wielką formę epicką.

16/ Tekst podaję wg autografu: Biblioteka Narodowa sygn. 6299 k. 2 *recto*.

Mozaika, jaką tworzą różne elementy składające się na zbiory notatek, albumów czy też *Książki pamiątek*, wymaga od czytelnika szczególnej wrażliwości, zdolnej wychwycić i scalić przewijające się motywy i tematy, ogarnąć różne środki wyrazu i sposoby eksponowania treści, także twórczej aktywności pozwalającej na wypełnianie miejsc niedookreślonych. Zwłaszcza, jeśli obcujemy z oryginalnym przekazem zbiorów, niemal zmuszeni jesteśmy do takich działań. A przy tym nie tylko skróty, urwane zdania, skreślenia, podkreślone fragmenty wklejonych tekstów drukowanych czy wykonane ręcznie na ich marginesach komentarze i uzupełnienia Norwida, ale nawet sama przestrzeń kart niezapełniona jakimkolwiek tekstem bądź rysunkiem zmusza do dialogu, aktywnego włączenia się odbiorcy. Potwierdza to zresztą sam Norwid. Gdy w 1872 r. wypożyczył Bronisławowi Zaleskiemu „zbiór motywów, obejmujący od początku cały przebieg cywilizacji świata" (PWsz 9, 513), zachęcał go wprost do takiej twórczej lektury:

> Jeżeli przypadkiem [...] zdarzyłoby ci się pokazywać mój *Album Orbis w szkicu*, to jest mój portfel artystyczny, której naturze idealnej i zasłyszałbyś słowa w tej mierze, to tam tyle papieru białego jest, że ołówkiem napisać możesz i można. (PWsz 9, 514)

*

Mowa była o brulionowym i szkicowym charakterze Norwidowych portfeli, o ich rozwichrzeniu tematycznym i kompozycyjnym, o heterogeniczności formy, widocznej już choćby na poziomie użytego przez poetę budulca: tu artykuł z czasopisma, tam rysunek własny, tu ilustracja, tam z kolei własnoręczne uwagi i notatki, a w innym miejscu jeszcze bilety wizytowe od znajomych, stare fotografie, listy od rodziny i przyjaciół etc. Trudno jednak zaprzeczyć już przy pobieżnej nawet lekturze rękopisów, że notesy autora *Rzeczy o wolności słowa* nie tworzą jakiejś określonej semantycznie formy wypowiedzi, będąc wyłącznie zbiorem luźno związanych ze sobą elementów. Zarówno addytywna kompozycja notatników, jak i kolażowe czy montażowe układy obiektów, zapełniające karty albumów odsłaniają zamysł całości.

Tak istotna dla Norwida kategoria całości – co ujawniły badania z ostatnich lat[17] – podobnie jak w dziełach literackich i tu odgrywa znaczną rolę, przy czym wobec dzieł literackich – stwierdza słusznie Włodzimierz Szturc – notatniki i albumy sytuują się jako „dzieło osobne"[18].

Forma gatunkowa Norwidowych portfeli kieruje naszą uwagę w stronę siedemnastowiecznej tradycji domowej księgi szlacheckiej, zwanej raptularzem bądź *silva rerum*[19]. Brak co prawda dowodów na to, że Norwid znał z lektury tego typu

17/ Zob. np. książkę zbiór. *„Całość" w twórczości Norwida*, pod red. J. Puzyniny i J. Teleżyńskiej, Warszawa 1992 oraz G. Halkiewicz-Sojak *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości"*, Wrocław 1998.

18/ W. Szturc *Zasady antropologii...*, s. 139.

19/ Zob. M. Korolko *„Sylwa" jako prototyp eseju*, w tegoż: *Andrzej Frycz Modrzewski. Humanista, pisarz*, Warszawa 1978, s. 148-162 oraz M. Zachara *Twórca – odbiorca sylw szlacheckich w XVII wieku*, w: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red.

twórczość, jednak obecność w romantyzmie tradycji barokowej jest tak silna i wielostronna, że nie może specjalnie dziwić rozpatrywanie notesów i albumów autora *Quidama* na tle tego typu piśmiennictwa. Świadectwem zadomowienia form sylwicznych w kulturze XIX w. jest nie tylko zawrotna wręcz kariera szkicu i obrazka, lecz przede wszystkim liczne romantyczne bruliony, takie jak Lenartowiczowski album *Żywi i umarli* czy słynny już *Raptularz* Słowackiego, o którym Marek Troszyński, jego pierwszy wydawca, powiada wprost, że „reprezentuje romantyczną sylwę"[20], nie wspominając o setkach czy tysiącach sztambuchów i różnego typu pamiętników.

Już pobieżne choćby zestawienie sylw z notesami Norwida wydobywa szereg zbieżności. Chodzi przede wszystkim o dwie charakterystyczne właściwości strukturalne, które – zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej – wysuwają się na czoło w zespole tekstów rękopiśmiennych i drukowanych bloku silva: mianowicie o różność i wielość elementów struktury, prowadzące do otwarcia formy. Pierwsza własność wyznacza wielość, różność i niewspółmierność jednostek tworzących sylwiczny zbiór; druga – określa jedność planu uszeregowania tych jednostek, przy czym ich rząd nie jest rzędem zamkniętym[21]. Warto przy tym zauważyć, że struktura gatunkowa Norwidowych *cahiers* uaktualnia wszystkie odmiany znaczeniowe samego słowa – łac. *silva* (gr. *he hyle*). Pierwsza z nich to „las". Zarówno w sensie ilościowym, jak i jakościowym poszczególne zapisy, wyodrębnione tematycznie i zarazem nie powiązane między sobą w trybie przyczynowo-skutkowym czy retoryczno-logicznym (w tym także czasowym zapisu, jak w memuarystyce), tworzą zbiór porozrzucanych fragmentów, pozbawionych jednorodnego i wyartykułowanego ciągu. Oto drobny przykład. Zapiskę z *Notatek z historii*:

Karol Wielki z cząstek dwudziestu królestw barbarzyńskich składa całość.

poprzedza notatka odwołująca się do tekstu Mt 10, 1-4 o wysłaniu przez Zbawiciela dwunastu apostołów – a jeszcze przed nią umieścił Norwid konspekt opowieści o Filemonie i Baucis zaczerpniętej z rozdz. 8 *Metamorfoz* Owidiusza. Z kolei po informacji na temat struktury państwa Franków mamy fragment o kalifatach arabskich i dalej zdanie na temat Normanów, a później jeszcze notkę z historii Węgier. Dominującą cechą jest tu różnorodność i względna autonomia elementów składowych. Kolejne znaczenia: „budulec" i „żywioł" podkreślają spontaniczność czynności twórczych podmiotu oraz brulionowość i szkicowość poszczególnych zapisów. I wreszcie: „wielki zapas", „obfitość". Norwidowe portfele dysponują przecież

H. Dziechcińskiej, Warszawa–Łódź 1985, s. 117-129 i taż *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej w XVII*, w: *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, pod red. H. Dziechcińskiej, Wrocław 1990, s. 197-219.

20/ M. Troszyński *Raptularz jako dzieło literackie*, w: J. Słowacki *Raptularz 1843-1849*, oprac. tenże, Warszawa 1996, s. IX.

21/ S. Skwarczyńska *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, w taż: *Wokół teatru i literatury, Studia i szkice*, Warszawa 1970, s. 185.

– o czym była już wcześniej mowa – obszernym repertuarem możliwości i zdolności do generowania innych tekstów.

Że Norwidowe notatniki i albumy, odnosząc się negatywnie do retorycznego modelu literatury, konstytuują swą odrębność, nie trzeba chyba specjalnie przekonywać. Poczynione tu zestawienia wydobytych wcześniej cech i właściwości tekstów z cechami i właściwościami sylw wskazują na słuszność podjętego tropu. Rzecz jednak w tym, że konstatacja ta nie wyczerpuje złożoności całego zagadnienia. Otóż notatniki i albumy autora *Vade-mecum* istnieją jako dzieła nie dlatego, że wybór ich elementów (zapisków) został dokonany przez autora, lecz dlatego, że w zbiorach tych istnieje pewien porządek. A przy tym, zaznaczmy, nie chodzi tu o jakiś naturalny tok sporządzania zapisów wypływający z toku Norwidowych lektur. Odbijający się w kolejności poszczególnych notatek swobodny tryb tych lektur znosi bowiem taką interpretację; poeta bezceremonialnie zmienia kolejność poszczególnych elementów przyswajanego tekstu: i nie ważne czy będzie to filozoficzne dziełko Riamburga, czy też zbeletryzowana relacja Nervala –swobodne wertowanie stronic książek, źródeł wypisów, jest tu wręcz jakąś zasadą. Gdzie zatem szukać owej całości? Przede wszystkim warto uświadomić sobie, że – w odróżnieniu od właściwych dzieł literackich, gdzie ta całość jest niejako dana z góry – w notatnikach dopiero się jej poszukuje. Nie jest ona zatem gotowa i łatwo uchwytna, choćby i z tego powodu, że suma sensów poszczególnych fragmentów dzieła nie tworzy jego sensu nadrzędnego. Ale pomimo braku uzasadnienia logiczno-retorycznego z sylwicznego porządku poszczególnych fragmentów Norwidowych *cahiers* wyłaniają się pewne określone kształty. Zebrany w *Notatkach z mitologii* i w bezpośrednio do nich nawiązujących *Notatkach z historii* materiał przyjmuje – rzecz jasna nie bez odstępstw i odejść od zasadniczego nurtu – układ chronologiczny. Podobnie rzecz ma się z *Albumami Orbis*, o których sam Norwid powiedział, że to swoisty „zbiór motywów, obejmujący od początku cały przebieg cywilizacji świata" (PWsz 9, 513). Z kolei w *Notatkach etno-filologicznych* i *Książce pamiątek* zestawienia fragmentów pertraktowane są jak swobodne wariacje: na temat istoty i fenomenu języka w przypadku pierwszym, w drugim: na temat samego Norwida. Ale na tym nie koniec. Wyłonione dopiero co sposoby komponowania fragmentów, składających się na poszczególne zbiory: temporalny i wariacyjny – generują określone sensy czy też raczej – zważywszy na sylwiczny charakter tekstu – pewne typy sensów. I tak we wspomnianym przed chwilą notatniku mitologicznym i historycznym rytm zestawień określa historiozofia. To właśnie historiozoficzny kod z jednej strony wyznacza porządek czasowy, a z drugiej pozwala na ogromną swobodę w zakresie doboru wątków myślowych, przywoływanych wydarzeń etc. Jest on tu rzecz jasna w stanie szkicowym, w brulionowym zarysie, co sprawia, że w porównaniu z literackimi realizacjami, takimi nawet jak choćby *Rzecz o wolności słowa*, której struktura ciąży przecież ku formom heterogenicznym, stopień spoistości i przebieg myślowy są znacznie bardziej rozchwiane. Zresztą przywołany tu tekst poematu, związany nie tylko czasowo, ale i genetycznie z *Notatkami z mitologii* oraz *Notatkami z historii*, które można uznać za jego luź-

ny konspekt, potwierdza tylko interpretacyjną tezę. Również historyczny porządek determinuje kompozycyjny ciąg *Albumu Orbis,* także i tu dąży Norwid – choć już nie tak wyraźnie – do syntezy, do wskazania na ogólnoludzkie wartości sztuki i kultury. Chodzi o poszukiwanie tego, co w dziejach łączy i zbliża poszczególne narody i cywilizacje, tego, co sprawia, że tworzą one jeden ludzki ród. I dalej: *Notatki etno-filologiczne* są próbą rozpoznania fenomenologicznej istoty języka, dokonywanej – trochę na zasadzie Norwidowej „epistemologii przybliżenia" – z różnych punktów widzenia: filozofii, fizjologii i psychologii, praktyki mowy, gramatyki porównawczej etc. Jeśli znów chodzi o *Książkę pamiątek* – najbardziej materiałowo złożony zbiór – to układ wszystkich składających się na nią dokumentów i bibelotów (poczynając od błękitnego biletu na przejazd z Nowego Jorku do Liverpoolu w 1854 i wiersza *Ale Ty, Jeden-dobry i Jedyny* aż po fotografię Ksawerego Norwida i dwa wycinki jego listu) tworzy rodzaj wielogłosowej suity autobiograficznej.

Stopień zagęszczenia semantycznej struktury wyraźnie odróżnia Norwidowe sylwy nie tylko od ich staropolskich wzorców, ale również od podobnych dokonań epoki romantyzmu. Wystarczy je porównać choćby z przywoływanym tu *Raptularzem* Słowackiego czy też albumem Lenartowicza – które istnieją jako dzieła przede wszystkim dlatego, że za wyborem składających się na nie elementów stoi autor, a nie z powodu jakiegoś (mniej czy bardziej wyraźnego) porządku determinującego ów wybór. Co więcej, w notesach Norwida obecność fragmentów o wyraźnie poetyckiej (czyt. literackiej) proweniencji, jak np. wiersz, zbeletryzowana relacja, jest niemal śladowa w porównaniu np. z *Raptularzem,* gdzie raz po raz napotykamy przy lekturze na tego typu formy, najczęściej w postaci brulionowej: notatka z wizji ognistej, nawiązujący do niej wiersz [*Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...*], trawestacja Psalmu 55, *List do Księcia A.C.*, wiersz *Anioł ognisty, mój anioł lewy...*, próby dramatyczne *Waltera Stadiona,* list do Ludwika Norwida – to tylko tytułem przykładu nieliczne przypadkowo dobrane wyimki. Pomimo wyraźnej przewagi ilościowej fragmentów literackich u Słowackiego, to nie *Raptularz* autora *Balladyny* tworzy bardziej określony sensowny układ, ale właśnie Norwidowe notesy, w których fragmenty same w sobie trudno byłoby traktować jako teksty literackie, ale w których relacje między tymi fragmentami i wyłaniające się z nich jakości prowadzą dzieło ku zarysom całości. Oddala to Norwidowe notatniki i albumy od tradycji sylwy barokowej i romantycznych jej reminiscencji, zbliża natomiast do literatury współczesnej, zwłaszcza do tego jej zwłaszcza nurtu, którego główną cechą twórczą jest polimorficzne i hybrydyczne konstruowanie tekstu dzieła literackiego.

Rozmaitość sposobów mówienia u Miłosza prowadzi do zupełnie swobodnego przechodzenia od formy do formy gatunkowej (np. *Ogród nauk* czy *Piesek przydrożny*) lub też owocuje genologiczną niedefiniowalnością, jak w *Zdaniach*. W *Dzienniku* Czapskiego (ciągle wyczekującym na swą pełną edycję) tekst i obraz nie tylko dopełniają się nawzajem i komentują, ale wchodzą również w korespondencję natury semiotycznej: tekst staje się tu dopełnieniem zapisanego w pamięci „kadru",

zaś rysunek w kontemplacji martwej natury, w uchwyconym na gorąco „teatrze codzienności" – tekstowym komentarzem do rzeczywistości. Dzieło Buczkowskiego eksponujące zasadę jednoczesności autorskiego spostrzeżenia i zapisu kulminuje feerią form gatunkowych i zmiennością stylu, mieszaniną myśli i spostrzeżeń, licznych kryptocytatów z dzieł obcych i własnych (*Pierwsza świetność*, *Kąpiele w Lucca*). Narracja aktu pisania w Różewiczowskim *Przyroście naturalnym*, będąca drobiazgowym opisem powstawania nowego utworu – opisany w nim został (jak pamiętamy) „proces wyłania się nowego utworu z kulturowego pola wypowiedzeniowego". W tekście

> autor informuje ogólnie o liczbie i różnorodności zgromadzonych przez siebie materiałów, niektóre z nich wymieniając i omawiając szczegółowiej – jak na przykład excerpta poczynione z pism Ojców Kościoła, a zmontowane w kwestię dla jednej z postaci [...]. Nowe układy znaczeniowe, powstałe w wyniku transformacji zebranego materiału słownego, nie zostały tu wszakże uporządkowane wedle reguł któregoś z gatunkowych kodów; naturalna, jak się początkowo pisarzowi zdawało, akceptacja danej konwencji („napiszę komedie") lub wybór innej („czuję, że «duch czasu» pragnie teraz dramatu [może tragedii], a nie komedii" [...]) stała się problematyczna ze względu na równoczesne uznanie zasady immanentnego rozwoju form.[22]

Wreszcie małe formy narracyjne u Białoszewskiego, operujące bezpośrednim zapisem toku mowy i formą potocznych gatunków piśmiennictwa dzisiejszy odpowiednik dawnych obrazków i szkiców. Oto tylko niektóre współczesne szerokie układy odniesienia dla Norwidowych notesów. Zwłaszcza wszędzie tam, gdzie dochodzi do uruchomienia różnych sposobów scalania i krystalizowania się tematycznego przebiegu tekstu, z zachowaniem wszelkich symptomów jego otwartości – a temu poświęcić by trzeba osobny tekst o charakterze interpretacyjnym – możemy mówić o szczególnej bliskości współczesnych sylw do brulionów autora *Rzeczy o wolności słowa*.

22/ R. Nycz *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 155-156.

Piotr ŁOPUSZAŃSKI

Profesorowi Michałowi Głowińskiemu
w imię przyjaźni

„Idący, z prawdą u warg i u powiek..." Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana

Historycy literatury piszący o Bolesławie Leśmianie na ogół traktują jego twórczość jak jednorodną całość i swoje uwagi interpretacyjne odnoszą nie do poszczególnych okresów, które można wyodrębnić w pracy literackiej poety, ale do wyabstrahowanej z różnic idealnej całości. Taki sposób patrzenia na Leśmiana, po części spowodowany sięganiem po zbiorową edycję wierszy autora *Łąki*, gromadzącą w jednym tomie cztery zbiory poezji (w edycji wydawnictwa Algo w jednym tomie są i wiersze rozproszone, i ogłoszone przez poetę w zbiorach), po części zaś z upraszczającego przekonania, że poezja Leśmiana jest jednorodna.

Jednocześnie własne zainteresowania literackie i filozoficzne krytyka skłaniają go do narzucania poecie światopoglądu często obcego Leśmianowi lub nieobejmującego całości myśli poety. Pisał o tym Jan Błoński w szkicu *Bergson a program poetycki Leśmiana*[1]. Mówi się zatem o Leśmianie-symboliście (np. Z. Bieńkowski[2], J. Sławiński[3]), Leśmianie-bergsoniście (M. Podraza-Kwiatkowska[4], S. Borzym[5], J. Błoński, J. Zięba[6]); dostrzega wpływy fenomenologii (np. A. Sandauer[7] z którym

1/ J. Błoński *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, oprac. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.

2/ Z. Bieńkowski *Szczyty symbolizmu*, „Twórczość" 1962 nr 8.

polemizował J. Trznadel) lub neokantyzmu (K. Wyka[8]). Pokazuje się związki idei Leśmiana z egzystencjalizmem (m.in. M. Jastrun[9], J. Trznadel[10] i niżej podpisany[11]). Adam Szczebrowski[12] pisał o wpływach buddyzmu, Wacław Kubacki[13] i Ireneusz Opacki[14] – o wpływach romantyzmu. Pojawiło się nawet nieoczekiwane skojarzenie z franciszkanizmem (Trznadel)[15]. Pisano o ruinach symbolizmu (L. Fryde)[16]. Wiele z tych konstatacji jest oczywiście właściwych, ale opinie wygłaszane przez badaczy grzeszą cząstkowością spojrzenia. Krytycy nie uwzględniali dotąd faktu, że Leśmian przez czterdzieści dwa lata działalności twórczej zmieniał się, rozwijał, odrzucał dawne idee, przyjmował i tworzył nowe, często oryginalne.

Jednostronne interpretacje pomijają całe bogactwo twórczości Leśmiana (te utwory, które do przyjętej z góry tezy nie pasują). Dość łatwo obalić te opinie, przytaczając przynajmniej jeden utwór niepasujący do głoszonej przez krytyka opinii. Oto przykładowo tezę o symbolizmie poezji Leśmiana obalają m.in. te wiersze niesymboliczne autora *Napoju cienistego*: *W południe* (z *Sadu rozstajnego*), *Tęcza*, *W polu*, *Pieszczota* (z *Łąki*) czy cykl *W malinowym chróśniaku* (podaję brzmienie cyklu wg

---

3/ J. Sławiński *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o...*

4/ M. Podraza-Kwiatkowska *Gdzie umieścić Leśmiana?*, w: *Studia o...*

5/ S. Borzym *Leśmian: światopogląd poety*, w: tenże *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984.

6/ J. Zięba *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.

7/ A. Sandauer *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, „Twórczość" 1964 nr 1; wiele przedruków m.in. *Samobójstwo Mitrydatesa*, Warszawa 1968; *Liryka i logika*, Warszawa 1971; *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973; oraz inne.

8/ K. Wyka *Czytam Leśmiana*, w: tenże: *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960; i *Szkice*, Warszawa 1971.

9/ M. Jastrun *Na krańcach, czyli o poezji Leśmiana*, w: tenże *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960; oraz *Szkice*, Warszawa 1971.

10/ J. Trznadel *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.

11/ P. Łopuszański *Bolesław Leśmian – estetyk zapomniany*, „Sztuka i Filozofia" 1993 nr 7.

12/ A. Szczebrowski *Bolesław Leśmian*, Warszawa–Zamość 1938.

13/ W. Kubacki *Komentarz do Leśmiana*, „Twórczość" 1949 nr 2, przedr. w: tenże *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963. Kubacki pokazywał też związki Leśmiana z mistycyzmem (Anioł Ślązak). Słuszna jest uwaga o antycznym pochodzeniu motywów ballady *Gad* (*Metamorfozy* Owidiusza) i o zbliżonej konwencji poetyckiej do utworów E.A. Poego. Błędne uważam powiązanie Leśmiana z platonizmem, gdyż światopogląd poety był właśnie zaprzeczeniem filozofii Platona.

14/ I. Opacki *Pośmiertna w głębi jezior maska*, w: *Studia o...*

15/ J. Trznadel *Poprzez zgrozy mgłę roześmian*, w: tenże, *Płomień obdarzony rozumem*, Warszawa 1978; oraz w: B. Leśmian *Poezje* (jako posłowie), Warszawa 1979.

16/ L. Fryde *Klasyk i dwaj romantycy. Staff – Leśmian – Tuwim*, „Tygodnik Ilustrowany" 1937 nr 12 z 21 marca.

pierwodruku). Tezę o bergsonizmie Leśmiana podważają młodzieńcze utwory poety. To tylko drobne przykłady, ale ważne przy badaniu tak złożonej i pełnej filozoficznych odniesień twórczości, jaką jest dzieło Bolesława Leśmiana.

Dość blisko ujęcia historycznego, uwzględniającego przemiany w poetyce Leśmiana, byl Jacek Trznadel, wydawca m.in. wczesnej twórczości poety. Jednakże w swoich szkicach i w książce *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)* krytyk porzucił tę metodę i zdecydował się na ujęcie problemowe. Podobnie Artur Sandauer usiłował pokazać zmiany w poezji Leśmiana (*Pośmiertny tryumf Młodej Polski. Rzecz o Bolesławie Leśmianie*). Znalazł nawet dwa okresy w twórczości poety: symbolizm w okresie *Sadu rozstajnego* i antysymbolizm *Łąki* i *Napoju cienistego*, ale zagmatwał czytelność tego podziału, gdyż – jak pisał – w drugim okresie poeta rzekomo natężył cechy młodopolskie „do granic samozaprzeczenia". Ponadto Sandauer pominął wczesne utwory Leśmiana, oraz zapomniał o fakcie, który znany jest badaczom życia poety, że wiele wierszy, które znalazły się w *Łące*, zostały napisane w trakcie pracy nad *Sadem rozstajnym*. Wreszcie krytyk zapomniał, że Leśmian często do *Napoju cienistego* włączał utwory powstałe jeszcze przed wybuchem I wojny światowej.

Należy pamiętać także o tym, że Leśmian byl nie tylko autorem trzech tomów poezji (tom pośmiertny przygotowali do druku żona, Zofia Leśmianowa, i Alfred Tom), byl też twórcą dramatów mimicznych, baśni, klechd, szkiców filozoficznych, społecznych, literackich, recenzji. Na ogół badacze ograniczają się do zacytowania kilku fragmentów z esejów Leśmiana, zamieszczonych w tomie *Szkiców literackich*, rzadziej tych z *Utworów rozproszonych*. Właściwie nikt nie sięga po oryginalne czasopisma, w których Leśmian publikował. Badacze światopoglądu poety pomijają całkowicie teksty Leśmiana ogłoszone przez niego w „Kulturze Polskiej" w roku 1910, w których poeta odnosi się do twórczości Słowackiego, Staffa, Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Stanisława Wyspiańskiego, a więc autorów wybitnych. O tych szkicach milczy Trznadel czy Zięba w swej książce *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny*. A przecież szkice te ogłosił drukiem już w 1987 roku Jerzy Starnawski[17], a obszerne fragmenty szkiców o Tetmajerze i Staffie zamieściłem w biografii Leśmiana.

Równie ważne – moim zdaniem – jest omówienie książki Władysława Jabłonowskiego *Dookoła Sfinksa*, które Leśmian opublikował w 1910 roku w „Prawdzie" i jak zwykle, gdy temat go interesował, wykroczył poza ramy recenzji i przedstawił własne przemyślenia na temat kultury Rosjan i naszego stosunku do ówczesnych zaborców. Tekst recenzji podałem do druku w „Twórczości" w 1995 roku[18] i – jak dotąd – nie spotkałem się z żadną publikacją, która uwzględniałaby ten tekst Leś-

---

17/ J. Starnawski *Współpraca Bolesława Leśmiana z Aleksandrem Świętochowskim na łamach „Kultury Polskiej" (1910)*, „Twórczość" 1987 nr 5; fragmenty w: P. Łopuszański *Leśmian*, Wrocław 2000.

18/ P. Łopuszański *Jubileusz Leśmiana* (łącznie z zapomnianymi tekstami Bolesława Leśmiana), „Twórczość" 1995 nr 12.

miana[19]. Tak więc nadal badacze Leśmiana nie znają wszystkich ogłoszonych dotąd tekstów poety[20]. Dziś Leśmian zajmuje należne mu miejsce w historii literatury. Nikt nie odmawia mu wielkości. Już w nekrologu zamieszczonym w „Kurierze Warszawskim" Wacław Grubiński nazwał Leśmiana „gwiazdą liryki polskiej"[21], podobnie po wojnie określił go Leopold Staff („Na firmamencie naszej poezji jest gwiazdą urzekającej piękności"). Wiktor Weintraub określił Leśmiana „największym w poezji polskiej piewcą zmysłowej ekstazy"[22]. Jarosław Marek Rymkiewicz i Stanisław Lem uważają go za największego poetę XX wieku. Leśmian należy do najczęściej opisywanych poetów. Szczególnie często ukazują się analizy poszczególnych utworów, o czym świadczą np. dwa tomy interpretacji – efekt sesji naukowych na Uniwersytecie Łódzkim, które odbyły się w 1998 i 1999 roku.

Analiza jednego utworu jest łatwiejsza niż synteza całej twórczości, a jednak zdarza się, że wnioski badacza są zbyt daleko idące albo po prostu niezgodne z faktami. Pomyłki badaczy literatury zdarzają się zwłaszcza wówczas, gdy pomijają biografię poety czy jego koncepcję estetyczną i wyciągają niewłaściwe wnioski. Dlatego cenne są uwagi tych badaczy, którzy nie tylko znają całą twórczość poety, ale też jego losy. Przykładem analizy utworu, w której badacz wykazał się znajomością faktu z biografii, jest interpretacja *Trupięgów*, dokonana przez Wiesława Pusza[23] – autor włączył do analizy wiersza fakt kradzieży w kancelarii notarialnej, do czego miał prawo, gdyż poeta aluzyjnie wspominał o tym.

Natomiast kuriozalna jest dawna analiza cyklu *W malinowym chruśniaku* (tak podaje krytyk) autorstwa Eugeniusza Czaplejewicza[24], badacza wnikliwego, który tym razem zupełnie oderwał się od życia poety, przez co analiza cyklu rozminęła się z treścią wierszy i realiami z życia poety. Zdaniem Czaplejewicza, nie wiadomo, kim są ci, którzy śledzą kochanków. Wiadomo: jest to ciotka Gustawa Sunderland i kuzynka poety Celina (a właściwie Czesława Cyprianna) Sunderland oraz sąsiedzi z Iłży. Akcja ro-

19/ Jedynym autorem, który powołał się na tekst *Dookoła Sfinksa* jest Andrzej Kaliszewski (*Bolesław Leśmian – krytyk i eseista. Próba oceny*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, Kraków 2000).

20/ Oto lokalizacja pozostałych niepublikowanych w edycjach książkowych tekstów Leśmiana: recenzje z odczytów André Lichtenbergera z 1910 r. – P. Łopuszański *Nieznane oblicze Bolesława Leśmiana*, „Magazyn Literacki" 2000 nr 6-7 (ukazał się we wrześniu 2000 r.); oraz odkryta przeze mnie recenzja z tomu poezji Zuzanny Rabskiej – przygotowywana do druku w „Dekadzie Literackiej".

21/ W. Grubiński *Zgon poety Sp. Bolesława Leśmiana*, „Kurier Warszawski" 1937 nr 305 z 6 listopada.

22/ W. Weintraub *O Leśmianie i francuskiej książce o nim* (rec. książki M. Pankowskiego), Londyn, „Wiadomości" 1968 nr 29; przedr. w: tenże *O współczesnych i o sobie*, Kraków 1994.

23/ W. Pusz *Trupięgi*, w: *Poezja Bolesława Leśmiana – interpretacje*, red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków 2000.

24/ E. Czaplejewicz *Gra miłości i śmierci w liryce Leśmiana*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1970.

mansu Bolesława i Dory Lebenthal toczyła się w ogrodzie domu Sunderlandów, pod wzgórzem zamkowym i na okolicznych łąkach. Znamy też czas wydarzeń – lato 1917 roku. Znamy zatem bohaterów, tło, znamy topografię tej miłości. Pisano o tym kilkakrotnie (m.in. J. Brzechwa, W.S. Mijas, A. Bednarczyk), opisałem dokładnie miłość poety do Teodory Lebenthal w mojej biografii Leśmiana.

Tymczasem Czaplejewiczowi chruśniak kojarzy się z biblijnym rajem, a zarazem średniowiecznym ogrodem zamkniętym. Te analogie nie wnoszą nic do interpretacji cyklu, bo są po prostu chybione. W średniowieczu ogród zamknięty był symbolem dziewictwa. Jaki ma to związek z Dorą, która była rozwódką? Wcześniej była żoną lekarza Józefa Szpera. Pomijam już fakt błędnego cytatu z utworu tytułowego, ale chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden błąd krytyka. Uważa on, że dom, w którym rozgrywa się akcja cyklu, to „Dom Zmarłych", ponieważ kochanka ma zimne dłonie, a serce narratora u jej drzwi „obumiera". Jak wspomniałem, naprawdę chodziło o dom ciotki Gustawy, a kochanka była całkiem realna i żywa. Z powyższego chyba jasno wynika, że analizą wierszy miłosnych nie powinien się zajmować nikt, kto nie zna uczucia zamierania serca przed wejściem do kochanki. Czemu zaś kochanka miała chłodne dłonie? Od klamki, której dotykała – o czym wyraźnie pisał poeta. Warto zatem dokładnie czytać wiersze, a także znać biografię poety, gdyż brak wiedzy biograficznej może prowadzić na manowce.

Po tych ogólnych uwagach chcę przejść do sprawy nader istotnej, a mianowicie do zaproponowania w badaniach nad twórczością poety ujęcia historycznego i podziału tej twórczości na cztery okresy. Wbrew tezie Janusza Sławińskiego sprzed trzydziestu lat uważam bowiem, że można i należy badać dorobek Leśmiana z uwzględnieniem rozwoju i zmian światopoglądowych tego najbardziej metafizycznego poety polskiego. Uważam także, iż rzetelność badawcza wymaga, aby nie przyjmować apriorycznych założeń co do idei wyznawanych przez Leśmiana, gdyż utrudnia to rozpoznanie faktycznego światopoglądu poety. Filozofia przyjmowana przez autora *Sadu rozstajnego* – to powinien być efekt pracy krytyka, rezultat badań, a nie z góry przyjęta teza.

W moich badaniach nie zakładałem, że poeta był zwolennikiem np. filozofii Bergsona (chociaż świadczą o tym wspomnienia osób związanych z Leśmianem) czy Husserla (również potwierdzają to relacje świadków). Analizowałem teksty Leśmiana zarówno literackie, jak i teoretyczne. Sięgnąłem do pierwodruków (w tym także do tekstów niedrukowanych w edycjach książkowych). W razie wątpliwości dopiero uzgadniałem z relacjami i informacjami biograficznymi. Rzecz dotyczy właśnie znajomości Husserla. W wywiadzie z cyklu *Dialogi akademickie*, opublikowanym 9 czerwca 1934 r. w „Pionie" (*W niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*) znajduje się następująca wymiana zdań:

– Czy czytał pan Husserla i Cassirera?
– Nie.[25]

25/ Cytuję za „Pionem" 1937 nr 23 z 9 czerwca.

Jacek Trznadel cytując ten fragment[26] interpretuje go w ten sposób, że pyta dziennikarz (tu pisarz i tłumacz literatury hiszpańskiej i włoskiej, Edward Boyé), a odpowiada Leśmian. Tymczasem należy sprawę odczytać odwrotnie. To Leśmian spytał swego rozmówcę o Husserla i Cassirera, a następnie mówi:

> Filozofia doszła do nowego językoznawstwa. Zaczynamy mówić o słowie jako o *ejdos*, symbolu i micie. Swego czasu bardzo mi przypadły do gustu poglądy pisarza rosyjskiego, Łosiewa, rozwinięte w książce: *Djalektyka formy artystycznej*[27]. Patrzy on na poezję jako na wyrażalność niewyrażalnego, wysłowność niewysłownego...

To mówi Bolesław Leśmian, a nie Edward Boyé. Gdyby tyle miejsca zajął w wywiadzie z akademikiem literatury jego rozmówca, to byłby raczej wywiad z tłumaczem *Don Kichota*. Ucięcie cytatu narzuciło Trznadlowi interpretację, jakoby Leśmian nie znal Husserla, zatem nie mógł wyznawać fenomenologii[28]. Osoby bliskie poecie wspominają, że Leśmian pasjonował się filozofią i chciał nawet ją studiować we Lwowie, a około 1936 roku dyskutował o Husserlu z Zenonem Przesmyckim-Miriamem. Trudno dyskutować o czymś, czego się nie zna. W każdym razie Leśmian należał do ludzi pasjonujących się problemami filozoficznymi i dzieła Husserla i Cassirera znal. Cały akapit o filozofii języka z wywiadu dla „Pionu" to słowa poety.

W pracy nad twórczością Leśmiana uporządkowałem jego utwory według chronologii ich powstawania, a gdy to było niemożliwe, według kolejności ukazywania się. Zaznaczam to, ponieważ – jak wspomniałem wcześniej – Leśmian często włączał do tomu poezji utwory napisane wiele lat wcześniej. Pisał o tym Kazimierz Wierzyński w swej mowie o Leśmianie[29]. Nieuwzględnienie tego faktu utrudniłoby podział twórczości poety na okresy. Podział ten nie jest sztywny, gdyż autor *Znaczenia pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* nie zmieniał poglądów z dnia na dzień. Jego światopogląd ewoluował. Po tych zastrzeżeniach Czytelnicy zrozumieją, że proponowany przeze mnie podział na okresy jest próbą charakterystyki najważniejszych elementów poetyki Leśmiana. Nie wyklucza to pojawiania się wątków i elementów istotnych dla okresu wcześniejszego w późniejszej twórczości. Moja propozycja jest ułatwieniem dla rozpoznania istotnych cech w poszczególnych etapach życia twórczego Bolesława Leśmiana. Twórczość poety można zatem podzielić na cztery okresy:

1. symboliczno-impresjonistyczny (1895-1901)

26/ J. Trznadel *Twórczość Leśmiana*... Podobny pogląd wyraził I. Opacki w: *Pośmiertna*...

27/ „Pion" 1937 nr 23.

28/ O związkach poety z fenomenologią pisali m.in. A. Sandauer (*Filozofia Leśmiana*, w: *Moje odchylenia*, Kraków 1956) i J. Trznadel (*Twórczość*...).

29/ K. Wierzyński *O Bolesławie Leśmianie. Mowa wygłoszona na uroczystym posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury*, Warszawa 1939; przedr. w: tenże, *Szkice i portrety literackie*, Warszawa 1990.

2. parnasistowski – chodzi tu przede wszystkim o okres współpracy z „Chimerą" i przyjęcie idei Miriama, oraz wpływ parnasistów francuskich (1901-1910)

3. krystalizacja, odkrycie własnej poetyki – jest to okres witalizmu i wpływu myśli Bergsona (1910-1928)

4. okres egzystencjalizmu (1929-1937).

W podziale tym wyraźnie widać ewolucję światopoglądową Leśmiana, od przyjętych w młodości konwencji i idei młodopolskich, przez poddanie się autorytetowi Miriama w okresie współpracy z „Chimerą" i kilka lat potem, aż po dojście do własnej koncepcji około 1910. Na tym ewolucja poetyki nie kończy się. Na lata 30. (a precyzyjniej od końca lat 20.) przypada zmiana tonacji wierszy, a także treści utworów. W ostatnim okresie Leśmian nie jest już bergsonistą. Jego koncepcje zbliżają go do koncepcji filozoficznych Heideggera[30] czy Camusa (wyprzedzając rozważania pisarza francuskiego o dekadę).

Pierwszy okres obejmuje wczesne wiersze Leśmiana od debiutu (14 grudnia 1895 r. na łamach „Wędrowca") niespełna 19-letniego Bolesława do początku 1901 roku, a więc do końca okresu kijowskiego. Są to utwory młodzieńcze, często naiwne. Wyraźnie odczuwa się w nich wpływ modnego symbolizmu, wierszy Tetmajera, Langego i polskich romantyków, zwłaszcza Słowackiego. Wiersze są mgliste, nastrojowe, zupełnie niepodobne do twórczości Leśmiana z *Sadu rozstajnego* i *Łąki*. Dla młodego poety ważniejszy jest nastrój wiersza niż jego treść. Leśmian cyzeluje formę, stosuje ulubiony w Młodej Polsce sonet. W jednym z utworów pisze: „Natchnienie pierś mą rozaniela"[31]. Chce pisać, ale jeszcze nie bardzo ma o czym. To z powodu braku istotnej treści redakcja „Prawdy" skrytykowała przysłane przez poetę wiersze: „Same rymy, zwłaszcza, gdy od nich jedynie zależy przypadkowa treść utworu, nie stanowią poezji"[32].

W wierszach z tego okresu odnajdujemy typowe motywy młodopolskie: księżyc, alkowa, jezioro i – charakterystyczny dla twórców z Ukrainy – step. Leśmian sięga po modnego Schopenhauera i w wierszu *Śród nocy* wykorzystuje ideę reinkarnacji. Jest w tej twórczości modernistyczne przeciwstawienie poety i tłumu (*Sonet II*) oraz odrzucenie autorytetów (*Pieśń o cierpieniu*). W wielu wierszach Leśmian nie umie powstrzymać wielosłowia – przykładem jest *Sen świecy*.

Jest także zapowiedź dojrzałego Leśmiana – w wierszu, który Antoni Lange, po przejrzeniu przez Miriama, dał do druku w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym" zamiast w „Ateneum", o co go prosił młody poeta – w III utworze z cyklu *Sny* pojawia się zwrotka, która, gdyby była częścią równie dobrego wiersza, mogłaby ukazać się w *Sadzie rozstajnym*. Przypomnijmy ją:

30/ O powinowactwach myśli Leśmiana z filozofią Heideggera pisali m.in. C. Rowiński (*Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982) oraz J. Zięba (*Bolesława Leśmiana światopogląd...*).

31/ *Śród nocy*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1897 nr 24 z 12 czerwca.

32/ Odpowiedź z redakcji „Prawdy" z 11 kwietnia 1900 r., w: B. Leśmian *Utwory rozproszone. Listy*, Warszawa 1962, s. 242.

Miałem sen cherubinów! W mych oczach z szelestem
Z nasion pączki tryskały, z pączków rosły kwiaty!
I myślałem, że bogiem wszystkich kwiatów jestem
I wiosennych narodzin śledzę czas skrzydlaty!

W pierwszym okresie poeta zaczął używać pseudonimu. Wiersz *Sekstyny* – debiut, podpisał jeszcze następująco: „St. Lesman". Wprawdzie w akcie chrztu nr 29 z 1887 roku widnieje zapis, że syn Józefa i Emmy Lesmanów otrzymał na chrzcie imiona Bolesław Stanisław[33], lecz długi czas używał on jako pierwszego imienia Stanisław i później obchodził imieniny 8 maja, na Stanisława. Początkowo utwory podpisywał prawdziwym nazwiskiem, lecz w 1897 r. spolszczył je; „urobił z żywiołu, z którym się utożsamiał: z zieleni i słowa. Lasu i miana" – pisał Marian Jachimowicz[34].

Dla pierwszego okresu charakterystyczne jest nadużywanie słów „wietrzyki" i „chmurki" – spotkać je można niemal w każdym wierszu. Charakterystyczne jest również, że w ciągu tych sześciu lat uprawiał tylko poezję. Pierwsze opowiadanie prozą pochodzi z 1901 roku.

Okres drugi przypada na powrót do Warszawy, podjęcie współpracy z „Chimerą" i innymi pismami warszawskimi, a następnie kilkuletni pobyt za granicą. W Paryżu Leśmian poznał dobrze literaturę francuską, zabrał się nawet do tłumaczenia (Verlaine'a i Paula Forta). Wiersze z drugiego okresu są parnasistowskie. Wyraźnie widać wpływy parnasizmu w *Prologu* (cykl *Z księgi przeczuć*), przydługiej *Niedopitej czarze*, *Mroźnym ranku*, a także w wierszach z cyklu *Oddaleńcy* (napisanych w 1905 roku). Charakterystyczne jest posługiwanie się poety rekwizytami stosowanymi przez parnasistów: zwierciadłami, świecami, egzotyką (*Pantera*), stylizacją na średniowiecze (rycerze, tarcze) lub kraje arabskie (*Sidi-Numan*). Motyw odbić – częsty w tym okresie u Leśmiana – nie podobał się Stanisławowi Brzozowskiemu, który zaatakował „Chimerę", Miriama i Leśmiana za oderwanie się od życia i celebrację bezruchu. Atak na Leśmiana był uzasadniony i należy pamiętać, że krytyk postawił zarzuty Leśmianowi z okresu parnasistowskiego. Później drogi Brzozowskiego i Leśmiana zbliżyły się – obaj stali się zwolennikami Bergsona, chociaż każdy z nich inaczej go interpretował. Leśmiana najbardziej zafascynowała u Bergsona koncepcja przemian i tworzenia samego siebie. Bergson w *Ewolucji twórczej* pisał: „dla istoty świadomej istnieć – znaczy zmieniać się, zmieniać się – znaczy dojrzewać, dojrzewać – znaczy tworzyć nieograniczenie samego siebie"[35]. Poeta przejął od Bergsona niektóre założenia metafizyczne (świat przeniknięty jest kosmicznym rytmem, rzeczywistość jest nie-

33/ Akt chrztu poety opublikowałem w książce *Leśmian...*, s. 15. Z dokumentu jednoznacznie wynika, że Leśmian urodził się 22 stycznia 1877 roku (wg naszego kalendarza) i został ochrzczony w katedrze św. Jana w Warszawie, gdy miał dziesięć lat.

34/ M. Jachimowicz *Bolesna sława Leśnego Miana*, „Poezja" 1967 nr 12.

35/ H. Bergson *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1913, s. 12-13.

ustannie zmienna, twórcza), które następnie w sposób oryginalny rozwinął – stanie się to u progu trzeciego okresu.

Okres drugi charakteryzował się podjęciem próby tworzenia prozy artystycznej. Trzy *Legendy tęsknoty*, drukowane w „Chimerze" z pięknymi ilustracjami – to twórczość bliska estetyce Miriama. Anna Czabanowska-Wróbel[36] słusznie zauważa tam wpływ *Króla Kofetuy* Juliusza Zeyera – także publikowanego w piśmie Miriama. *Legendy tęsknoty* można również interpretować jako wizję senną i wykorzystać osiągnięcia psychologii analitycznej Carla Gustava Junga, zwłaszcza teorię archetypów. Postaci *Legend* są ucieleśnieniem archetypów: pani czarnobrewa – to anima (ideał kobiety w duszy bohatera, rycerza Piotra Władyki). Według Junga, anima może przybierać postać czarodziejki, rusałki, może stanowić inspirację artystyczną, zachęcać do idealizmu – a więc może symbolizować twórczość, ideały. Anima ma także cechy złowrogie – czarownicy, wiedźmy, kobiety-wampira jak w malarstwie Edwarda Muncha.

Jung powiedziałby, że *Legendy* stanowią obraz regresu psychiki Leśmiana. Poeta wycofał się z realnego życia i oddał (a wręcz poddał) marzeniom. Tekst opowieści wskazuje, że nieświadomość Leśmiana podpowiada mu, iż nie tędy droga, trzeba wrócić do życia. Wiemy z biografii poety, że w tym czasie przeżywał on załamanie duchowe – rozczarowanie związane z odrzuceniem go przez Celinę Sunderland, której proponował małżeństwo. Utracił wiarę w swoją twórczość i wiele utworów zniszczył. Pod koniec 1904 roku nawiązał romans z Zofią Chylińską, z którą w następnym roku ożenił się. I właśnie rok 1905 przyniesie zmianę w prozie Leśmiana: powstało wtedy opowiadanie *Dzień Nazara*. Świat został tu przedstawiony precyzyjnie, wnikliwie i z dużą dozą humoru. Charakterystyczny dla poezji obu pierwszych okresów jest całkowity brak elementów humorystycznych. W tym opowiadaniu po raz pierwszy Leśmian wykorzystał z powodzeniem humor i ironiczny stosunek do bohatera. Bohaterem opowiadania jest chłop – chyba pierwszy wiejski bohater Leśmiana – postać odznaczająca się tym, że bije go żona, a w niedzielę oddaje się on ulubionemu „zajęciu" – nieróbstwu. W tym kontekście zabawne wydają się słowa Trznadla, który napisał, że nowela *Dzień Nazara* „wyraża pochwałę sielskiego bytowania w bliskim związku z naturą" (*Twórczość Leśmiana*, s. 130). Można przyjąć, że *Dzień Nazara* jest zapowiedzią późniejszych *Klechd polskich*. Jednakże poeta nie kontynuował przez kilka lat twórczości prozatorskiej. A w poezji jeszcze się nie odnalazł, czego dowodem wiersze z lat 1905-1908, np. *W państwie zmierzchów* ogłoszony w „Wędrowcu", cykl *Aniołowie* drukowany w czerwcu 1908 roku w „Witeziu" czy ostatni wiersz z „Chimery" pt. *Tarcza*.

W tym okresie nadal dominuje powaga połączona często z naiwnością, narratorowi brak dystansu do tematu. Nie ma śladu groteski. Poeta lubuje się w dekoracyjności, przepychu. W utworach lirycznych dominuje nastrój smutku.

36/ A. Czabanowska-Wróbel *Baśnie o tęsknocie (proza poetycka)*, w: taż, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 58.

Po powrocie do kraju Leśmian w 1909 roku podjął współpracę z „Kurierem Warszawskim", „Prawdą", „Kulturą Polską" i najdłużej z „Nową Gazetą" Kempnera, gdzie ogłaszał nie tylko wiersze, ale i szkice, i recenzje. W tym czasie dużo czyta. Możemy ustalić których autorów Leśmian znal – oprócz tych, których utwory czy szerszy dorobek omawiał. Przed 1910 rokiem znal filozofię Spinozy, Kartezjusza, Leibniza, Schopenhauera, Kanta, Jamesa, Sorela, Hegla, Nietzschego, Woltera, Herdera i Renana, a z pisarzy Turgieniewa, Szewczenkę, Dostojewskiego, Dantego, Petrarkę, Norwida, Kasprowicza, Verlaine'a, Goethego, czytał powieści Zoli, *Słowo o pułku Igora* i inne. Ogromne wrażenie wywarły na nim poglądy Bergsona i Nietzschego, do których odniósł się w swoich szkicach.

Około roku 1910 Bolesław Leśmian żył w ogromnym napięciu intelektualnym. Wymienione lektury obejmują tylko część faktycznie przeczytanych książek i autorów. Pisał przecież recenzje z tomów poetyckich, które musiał przeczytać. W tym czasie zabrał się do studiów nad teatrem – najprawdopodobniej znał teorie Craiga i Meyerholda – sam napisał dramaty mimiczne. Przygotowywał wreszcie swój pierwszy tom poezji – późny debiut, gdyż w chwili ukazania się *Sadu rozstajnego* poeta miał 35 lat, a nie 23 (jak pisał J. Błoński).

Rok 1910 byl momentem zwrotnym – to czas krystalizacji koncepcji poezji, zrozumienia własnej drogi twórczej. Ale byl to także czas ważny dla całego pokolenia, do którego należał Leśmian, wtedy zmieniała oblicze cała sztuka europejska, tworzył się model sztuki współczesnej. O znaczeniu przełomu 1910 roku dla sztuki pisałem w szkicu *Czekanie na nową sztukę*[37]. Pokolenie Leśmiana uczestniczyło w przemianach literatury i sztuk plastycznych tego czasu. Wystarczy przypomnieć, że do pokolenia znanych twórców i myślicieli urodzonych w latach siedemdziesiątych XIX wieku należeli m.in. Paul Valéry, Marcel Proust, Bertrand Russell, Max Scheler, Ernst Cassirer, Reiner Maria Rilke, Carl Gustav Jung, Thomas Mann, Hermann Hesse, a w Polsce – Andrzej Strug, Karol Irzykowski, Maryla Wolska, Tadeusz Żeleński-Boy, Stanisław Korab Brzozowski, Maria Komornicka, Wacław Berent, Tadeusz Miciński, Leopold Staff, Witold Wojtkiewicz. To właśnie to pokolenie przekształciło powieść współczesną, zrewolucjonizowało fizykę (Einstein) i podjęło krytykę tradycyjnych sądów o człowieku. Jednocześnie – w przeciwieństwie do następnego pokolenia (Picasso i inni) – tęskniło do świata wartości zapomnianych w pościgu za bogaceniem się: do metafizyki, do prawdziwego poznania rzeczywistości. Te elementy możemy dostrzec w światopoglądzie Bolesława

---

37/ P. Łopuszański *Czekanie na nową sztukę*, „Życie Warszawy" z 10-11 listopada 1993 r.; oraz tenże *Modernizm sto lat później*, „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1998 nr 9. O znaczeniu roku 1910 dla poezji pisał m.in. R. Nycz (*Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: *Lektury Polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. Druga wojna światowa*, oprac. R. Nycz, t. I, Kraków 1997), oraz tenże *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wroclaw 1997. J Błoński pisał o latach 1908-1912: „Można by powiedzieć, że nastąpiło wtedy jakby rozdanie kart, którymi pisarze i artyści grać będą przez następnych lat kilkadziesiąt" (*Badania nad literaturą 60-lecia*, w: *Rozwój wiedzy o literaturze polskiej po 1918 roku*, oprac. J. Maciejewski, Warszawa 1986 s. 225).

Leśmiana i nie jest to zwykłe zapożyczenie, lecz wspólnota ideałów. Wspólne temu pokoleniu było np. przewartościowanie dokonań symbolizmu, przejęcie się ideami Nietzschego i Bergsona, odrzucenie filisterstwa i „zmory człowieka przeciętnego". Około 1910 roku Leśmian stworzył własną koncepcję poezji, wywodzącą się z estetyki przełomu XIX i XX stulecia (a więc np. symbolizmu Mallarmégo), ale też asymilującą nowe koncepcje i twórczo opracowaną w całość. Idea Leśmiana była też bliska formalistom rosyjskim, którzy przed I wojną światową (Szkłowski, Tomaszewski) akcentowali formalną, rytmiczną stronę poezji[38]. Według nich poezja musi zasadniczo różnić się od prozy. Z symbolizmem – zarówno francuskim, jak i rosyjskim – łączyła Leśmiana teoretyczna koncepcja niewyrażalnego i wyrażania tego w specyficznych dla poezji środkach, a więc muzyczności, rytmiczności wiersza. Wspólny z symbolizmem był postulat odejścia od sztuki dla wszystkich i hasło współuczestnictwa wrażliwego czytelnika w procesie twórczym. Leśmiana różniła od symbolistów ontologia. Symboliści uważali, że istnieje transcendentna rzeczywistość idealna, niezmienna.

> Szli więc od znaku, pozoru, do „numenu", do tego, co jest i trwa poza rzeczywistością przemijającą, do sfery niewidzialnej...[39]

Symboliści byli więc platonikami. Leśmian bliższy był Bergsonowi, gdyż głosił ideę zmiennej rzeczywistości i nie wierzył w niezmienny świat Idei czy Absolutu. Uważał, że elementy formalne – rytm, rymy, niezwykle wyrażenia – lepiej oddają zmienny rytm rzeczywistości.

Ważną częścią światopoglądu Leśmiana jest koncepcja człowieka pierwotnego, o której pisał Michał Głowiński[40]. Linia inspiracji tego motywu da się zrekonstruować następująco: najpierw przedmowa Edwarda Porębowicza do jego przekładu *Pieśni ludowych, celtyckich, germańskich, romańskich*, w której autor pisał, iż lud, dzięki pierwotności swego języka, dzięki jego charakterowi obrazowemu tworzy poezję. Leśmian pisał recenzję tego zbioru. Najbardziej spodobały mu się pieśni duńskie, norweskie i szwedzkie, zgrupowane w jednym rozdziale. Polemizował jednak z Porębowiczem i jego myślą, że cały lud to „urodzony artysta". Poeta uważał, że artysta jest wyjątkiem zarówno dziś, jak i w społeczeństwie pierwotnym. Pochodzenie ludowe również „nie może być źródłem twórczości, przyczyną talentu". Następnym elementem kształtującym ideę człowieka pierwotnego, był artykuł Aleksandra Świętochowskiego *Poeta jako człowiek pierwotny* z 1896 roku Leśmian – współpracując ze Świętochowskim w „Kulturze Polskiej" w 1910 roku – poznał zapewne pogląd pisarza wyłożony we wspomnianym artykule. Trzecie ogniwo w tworzeniu Leśmianowskiej koncepcji człowieka pierwotnego to wymowa *Nauki nowej* Giambattisty Vico, dzieła tłumaczonego przez kuzyna poety, Antoniego Langego.

38/ O koncepcji estetycznej Leśmiana pisałem w szkicu *Bolesław Leśmian – estetyk...*

39/ H. Peyre *Co to jest symbolizm?* przeł. M. Żurowski, Warszawa 1990, s. 25.

40/ M. Głowiński *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, „Pamiętnik Literacki" 1964 z. 2; przedr. w: tenże *Zaświat przedstawiony*, Warszawa 1981, wyd. 2 zmien., Kraków 1998.

Leśmian mógł poznać myśl włoskiego filozofa, zanim ukazał się w 1916 roku przekład polski. Wiadomo, że o człowieku pierwotnym Leśmian pisał już w 1910 roku w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. Zdaniem Leśmiana, człowiek pierwotny miał umysł metafizyczny, był bezpośrednio związany ze zmienną rzeczywistością (tu nazywaną przez poetę łacińskim terminem zaczerpniętym z filozofii średniowiecznej – od Jana Szkota Eriugeny, chociaż w zupełnie innym niż u Eriugeny znaczeniu – *natura naturans*). Jego idee żyły w nim, nie stawały się autonomiczne. Bardziej człowiek niż np. obywatel. Myślał intuicyjnie, a nie schematycznie. Był bardziej twórczy od współczesnego przeciętnego człowieka. Leśmian zaznaczał, że człowiek pierwotny „nie ma nic wspólnego z człowiekiem dzikim". Przeciwnie, był bardziej uduchowiony niż człowiek cywilizowany. Takie podejście było bardzo nowoczesne na początku XX wieku i stanowiło przeciwieństwo idei Świętochowskiego czy np. Frazera.

Jednakże od tych uwag rozrzuconych po różnych szkicach Leśmiana daleko do praktyki poetyckiej. Leśmian-teoretyk nigdzie nie pisze o treści utworów. Interesuje go strona formalna oraz przeżycie metafizyczne – jak by powiedział Stanisław Ignacy Witkiewicz – leżące u źródeł utworu.

Oryginalnej tematyki dopracowywał się poeta długo. Zygmunt Kubiak uważa, że poezja Leśmianowska znalazła własny wyraz po 1912 roku, a przed wybuchem I wojny światowej[41]. Wiemy jednak, że poeta przygotowując do druku tom *Sad rozstajny* miał już gotowych wiele wierszy, które chciał umieścić w następnym zbiorze poezji. Nie możemy dokładnie stwierdzić, które wiersze powstały w tym czasie i jaka ich część weszła do późniejszej *Łąki*. Zbieżność motywów z *Klechdami polskimi* może być pewną wskazówką, ale jeśli nawet przyjmiemy, że jedna trzecia wierszy z *Łąki* powstała przed październikiem 1912 – kiedy to ukazał się *Sad rozstajny* – warto pamiętać, że poeta w liście do Miriama już 24 stycznia 1912 roku pisał: „Mam już połowę tomu następnego". Jednakże w toku pracy nad edycją *Sadu*, pod wpływem Miriama, Leśmian zmienił układ gotowego tomu – to znaczy, że w tym okresie autor *Zmór wiosennych* ujawnił nowe oblicze, odrzucając idee symbolizmu i parnasizmu. W liście do Miriama wyznał:

> Znużyły mnie pojęciowe i poglądowe traktowania rzeczy, które od dawna w poezji naszej przestały być sobą. Kwiat nie jest kwiatem, lecz dajmy na to tęsknotą autora do kochanki. [...] Słowem – poezja nasza stała się światopoglądową. Zamiast świata – opinia, światopogląd. Zapragnąłem wejść w świat – w naturę – w kwiaty – w jeziora – w słońce – w gwiazdy...[42]

Było to wyznanie poety świadomego swojego talentu i swojej odrębności od dawnego preceptora. Tak więc lata 1911-1912 to przejście do samodzielnej poezji, która stanowi o oryginalności Bolesława Leśmiana. Wykazałem, że teoretycznie poeta doszedł do własnego stanowiska około roku 1910, na realizację praktyczną musiał jeszcze poczekać. W roku 1912 stworzył np. cykl *Pieśni przelotne*, który

41/ Z. Kubiak *Przybyłe tej nocy maliny*, wstęp do: B. Leśmian *Poezje wybrane*, Warszawa 1995.

42/ B. Leśmian *Utwory rozproszone. Listy*, Warszawa 1962, s. 314.

chciał umieścić w *Sadzie*. Pod wpływem Miriama zrezygnował z tego zamiaru. Jeden z wierszy tego cyklu (*Po śmierci*) pojawił się dopiero w *Napoju cienistym*.

Musimy pamiętać, że układ *Sadu rozstajnego* nie oddaje w pełni poglądów poety z okresu jego publikacji. Leśmian ugiął się przed autorytetem Miriama i niestety włączył do tomu zbyt dużo wierszy reprezentujących obcą mu już poetykę parnasizmu czy symbolizmu – tak lubianą przez Przesmyckiego, który ogłaszał te utwory w „Chimerze". O wierszach z *Sadu* pisał w 1947 r. przyjaciel Leśmiana, Adam Szczerbowski:

> doskonale wyszlifowane, dorównujące artyzmem formalnym [...] najwybitniejszym twórcom tej doby. [...] Tematyka tych wierszy, na ogół pokrewna tematyce innych poetów tego okresu, a więc chwytająca i utrwalająca przelotne często nastroje i czerpiąca chętnie z motywów baśniowych była o sto mil odległa od rzeczywistości.[43]

Nowe oblicze ujawnia poeta w wierszach z cyklu *Zielona godzina* (*Zmory wiosenne*, *Wspomnienie*, *W południe*). Prowadzą one prosto do poematu *Łąka*, napisanego przed I wojną światową (najprawdopodobniej w Prowansji). Te utwory należą do trzeciego okresu – najdłuższego i najważniejszego w dorobku Bolesława Leśmiana. Jest to także okres, w którym prócz poezji – najczęściej omawianej przez krytyków *Łąki* – autor cyklu *W zwiewnych nurtach kostrzewy* stworzył baśnie prozą: *Klechdy sezamowe*, *Przygody Sindbada Żeglarza*, *Klechdy polskie*.

W czasie I wojny powstał cykl *W malinowym chruśniaku*[44] – oryginalne ujęcie miłości, zmysłowe, niemal namacalne ze wszystkimi etapami początków uczucia, bliskości cielesnej, rozstania, zazdrości i powrotu. Zmysłowość erotyków zbliża Leśmiana do poezji miłosnej Mickiewicza, podobnie jego ostre widzenie konkretu.

To okres witalizmu w twórczości autora *Łąki*. Dominuje motyw zespolenia z naturą, współodczuwanie z przyrodą. Pojawia się charakterystyczny dla Leśmiana humor, np. postać wuja Tarabuka w *Przygodach Sindbada Żeglarza*. Miłość z erotyków jest radosna. Poezja tego okresu jest na ogół optymistyczna. Leśmian posługuje się groteską (np. w *Balladach* czy w *Klechdach polskich*). Pojawiają się wiejscy bohaterowie opętani dionizyjskim, nietzscheańskim szałem: pragnieniem ekstatycznej miłości. Miłość ekstatyczna prowadzi ich do śmierci i trwa nadal, gdyż jest prawem kosmicznym.

Poeta, odrzucając w 1912 roku XIX-wieczny symbolizm, nadal jednak tworzy wiersze typowo symbolistyczne (np. *Fala*, *Róże*, *Ręka* czy *Noc bezsenna*). Nie stanowią one dominującej części *Łąki* ani innych utworów tego okresu.

Leopold Staff[45] pisał, że *Łąka* „wre i kipi zapamiętałą bujnością soków ziemskich". Poeta realizując koncepcję poezji wpada „w sam wir życia" i „gęstwy zieleni", aby formą, rytmem i treścią wierszy oddać pierwotną bujność świata nieska-

---

43/ A. Szczerbowski *Bolesław Leśmian*, „Nowiny Literackie" 1947 nr 37.

44/ W tytule cyklu stosuję pisownię Leśmiana z obu wydań *Łąki*, przygotowanych przez poetę.

45/ L. Staff *Wstęp* do: B. Leśmian *Wybór poezyj*, Kraków 1946.

żonego cywilizacją techniczną czy ogólnie sferą rzeczywistości nietwórczej. Warto jednak przypomnieć, że w wierszach z tego okresu pojawia się u Leśmiana motyw miasta czy może raczej miasteczka. Nie możemy zatem twierdzić, że poeta sięga do czasu prehistorycznego, że tworzy mit raju. Niektóre wiersze dowodzą, że chodzi raczej o współczesną poecie wieś i życie jej mieszkańców – udziwnione, uniezwyklone, jednak w łączności z miastem. Chodzi tu więc o koncepcję zbliżoną do teorii Czystej Formy Witkacego, dla którego elementy formalne dzieła sztuki i dziwność mają wywołać w widzach uczucie metafizyczne; Leśmianowi szło zaś o to, aby niezwykłością przezwyciężyć nawyk myślenia schematycznego i aby czytelnik – dzięki zmienności rytmów, niezwykłości metafor i wyrażeń – dotarł do wiecznie żywej, twórczej i zmiennej rzeczywistości. Do wiejskiej chaty przychodzi łąka, bratki tęsknią za odjeżdżającym człowiekiem, sosna igły zanurza w błękicie.

Krytycy słusznie zwracają uwagę na ważną rolę archaizmów, regionalizmów i neologizmów (lub – częściej – słów znanych, a użytych przez Leśmiana w nowym znaczeniu). Mają one „odprozaicznić" język wierszy. Co ciekawe, Leśmian stosował tę strategię także w swych baśniach i klechdach prozą, zbliżając ją do poezji – wbrew swoim poglądom na temat prozy.

Ważną, a nieomówioną kategorią uniezwykleń Leśmianowskich, są jego pełne czystej poezji sformułowania. Nawet wyjęte z całości wiersza i jego rytmu, złocą się pięknem i trafnością: „Grzmi wiosna, tętnią żary" (*Zmory wiosenne*), „Jezioro ciszę wdycha" (*W słońcu*), „Na kwiatach śpią skwary" (*Trzy róże*), „Kto całował mak w zbożu – nie zazna niedoli" (*Łąka*). Wyrażenia te pozwalają czytelnikowi pojąć, że przyroda opisana przez Leśmiana ma niezwykły charakter, że jest to sfera poezji, a nie potocznego życia. Córka poety, Wanda, pisała na łamach londyńskich „Wiadomości":

> Zawsze nam mówił, że poezja objawia się wtedy, gdy spotkają się dwa słowa, które się nigdy przedtem nie spotkały. Tworzą wtedy zaklęcie dla Pana Boga. [...] Pan Bóg słowami stworzył nasz świat i inne światy. Słowa pulsują, słowa nabrzmiewają, słowa żyją. Zrozumcie – że słowa to historia świata, to historia życia.[46]

Wiersze z trzeciego okresu charakteryzuje witalizm, optymizm, wręcz radość życia. Poeta wierzy w świat, miłość, szczęście – są to tematy kolejnych wierszy. Jednocześnie widzi, że świat jest niejednoznaczny, miłość ma swoje fazy, wzloty i rozstania, szczęście jest uchwytne i możliwe, lecz obok istnieją, ludzie kalecy, chorzy, którzy pragną szczęścia, żeby wykroczyć poza swoje ograniczenia. W utworach z tego okresu jest także śmierć, ale należy ona raczej do dionizyjskiej sfery życia, do motywów *dance macabre*, do drugiej strony.

Ostatni okres twórczości Bolesława Leśmiana, przypadający na lata 30., a zaczynający się wspaniałym poematem *Eljasz*, to późna twórczość. Poeta w 1929 roku miał 52 lata. Gdy w 1937 zmarł – przekroczył 60 lat. Nie był więc starcem. Jednak czuł się człowiekiem starym, wyglądał jak starzec. Po defraudacji w jego kancelarii

---

46/ W. Leśmianówna *Szczęśliwe godziny z moim ojcem*, „Na Antenie", Londyn, dod. „Wiadomości" 1966 nr 36.

utracił zaufanie do ludzi, w 1932 roku miał zawał serca. Był chory i sława związana z wyborem do Polskiej Akademii Literatury w 1933 roku, chociaż była przyjemna, nie zmieniła jego nastawienia do świata.

Poezja w czwartym, ostatnim etapie twórczości odznacza się nastrojem elegijnym. Wyraźnie różni się pod tym względem od okresu trzeciego. Dominuje w niej pesymizm, niewiara w ludzi i świat, w wartości i to, co może nadejść. Pojawia się przeczucie śmierci. Śmierć – w *Łące* ekstatyczna, w szale (dotycząca bohaterów ballad) – teraz jest indywidualna, zagraża narratorowi lub jego bliskim. Charakterystyczny jest np. wiersz *** („Bóg mnie opuścił...") – w wersji rękopiśmiennej, przesłanej do „Dwutygodnika Literackiego" w 1932 roku nosił tytuł *W smutku* i jest wyraźnie elegią autobiograficzną.

Opuszczenie przez Boga, nasłuchiwanie zbliżającej się śmierci, to tematy tomu *Napój cienisty* (pierwotnie miał nosić tutuł *Dziejba leśna* i składać się z utworów dramatycznych i poematu *Magdaleniec* oraz szeregu drobnych wierszy – wśród nich wiersza *Trupięgi*). Autor powstałego w tamtym czasie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* dostrzegał różnicę między nową twórczością a poezją z okresu wcześniejszego. Nazwał swą lirykę „zupełnie nowym etapem". W wywiadzie dla „Pionu" poeta wyznał: „Zwiedzam wszechświat nie od strony zieleni i kwiatów. Wchodzę weń przez wrota smutku, a nie zieleni".

W ostatnim okresie twórczości poeta realizuje mit „niedobrego świata". Człowiek jest samotny, opuszczony przez Boga. Poeta ukazuje sytuacje egzystencjalne: chorobę, nędzę, cierpienie, śmierć indywidualną. W wierszu *Samotność* Leśmian pisze z rozpaczą: „Nikt nie pomoże nikomu". Tę twórczość można nazwać *avant la lettre* egzystencjalistyczną. Wątki egzystencjalistyczne odnajdujemy w wierszach *** („Gdy domdlewasz na łożu całowana przeze mnie"), *Nad ranem*, *** („Już czas ukochać w sadzie pustkowie bezdomne"), *Klęska*, *Noc*, *W trwodze*, *Przechodzień* czy *Do siostry*.

„W obliczu zła i śmierci człowiek całą swoją istotą wola o sprawiedliwość" – pisał Albert Camus w *Człowieku zbuntowanym*[47]. Właśnie takim wołaniem jest późna poezja Bolesława Leśmiana. Bohaterowie jego wierszy (w tym i *alter ego* samego poety z utworów *Trupięgi*, *Do siostry* czy *Poeta*) rzadko buntują się przeciw Bogu, częściej przeciwko światu i śmierci właśnie w imię boskich zasad: życia, miłości i trwania. W obliczu skrajnych sytuacji egzystencjalnych człowiek wykazuje godność i solidarność z drugim człowiekiem. Każdy jest samotny, ale może być z drugim współczujący. Pojawiają się wyraźnie wątki chrześcijańskie, wezwanie do modlitwy, do wspólnoty z innymi.

W 1937 roku, jako akademik, Bolesław Leśmian miał wygłosić mowę o poezji. Nie zdążył. Przed śmiercią miał wiele planów. Zamierzał napisać powieść. Znowu zaczął pisać eseje (w „Kurierze Warszawskim"). Ostatni artykuł ukazał się 18 sierpnia. Przygotował odczyt na uroczyste posiedzenie PAL (na 8 listopada). Zmarł 5 listopada wieczorem na atak serca. Opublikowana – wraz z innymi –

47/ A. Camus *Człowiek zbuntowany*, Kraków 1991, s. 281.

mowa przygotowana na posiedzenie Akademii ukazała się jako *Z rozmyślań o poezji* w „Roczniku PAL" w 1939. Wcześniej (30 marca 1938 r.) odczytał ją Kornel Makuszyński. Po wojnie tekst ogłosiła rodzina poety jako *Traktat o poezji*[48]. Jest to jakby testament poetycki Leśmiana. Nie odszedł w nim daleko od dawnych poglądów. Nadal akcentował elementy formalne utworów: „W dziedzinie sztuki – środek, wyzyskany i spełniony w akcie twórczym, staje się sam w sobie celem". Odróżnił słowo potoczne (język społeczny) od słowa wyzwolonego, indywidualnego. Poeta powinien posługiwać się właśnie słowem wyzwolonym. Niestety, epoka (lata 30.) jest bardzo niepoetyczna. Poeci wręcz wstydzą się śpiewności, rytmiczności i oryginalności. Nadal akcentował znaczenie rytmu: „Praca twórcza jest [...] przede wszystkim pracą rytmiczną". Poczynił aluzję do poezji uprawianej przez poetów lewicujących, pochodzących z lumpenproletariatu: „Typy ludzkie, które dotychczas milczały, zaczynają przemawiać – pisać wiersze, powieści – dyktować poglądy na sztukę"[49].

Leśmian był zawsze wyznawcą elitarności sztuki i panowanie „zmory człowieka przeciętnego" – jak napisał w dedykacji dla Adama Szczerbowskiego (przed poematem *Eliasz*) – przerażała go, podobnie jak S.I. Witkiewicza. W *Traktacie o poezji* nie ma już mowy o człowieku pierwotnym. Poeta stracił – zdaje się – przekonanie, że człowiek pierwotny był człowiekiem twórczym, a być może nie chciał tego wątku eksponować, gdyż skojarzenia z prymitywizmem doktryn komunistycznych i nazistowskich mogły wypaczyć myśl poety. Leśmian skupił się więc na oryginalności języka jednostki twórczej i przeciwstawieniu przeciętności epoki współczesnej. Gdy wczytujemy się w słowa *Traktatu*, zauważamy niezwykłą aktualność myśli Leśmiana. Jego poglądy – anachroniczne wówczas – są nowoczesne dziś, bo – jak pisał autor *Rytmu jako światopoglądu* – „Poeci zawsze wróżą – zawsze wyprzedzają swój wiek i swoje otoczenie".

48/ B. Leśmian *Z rozmyślań o poezji*, „Rocznik Polskiej Akademii Literatury 1937-1938", Warszawa 1939, przedr. Jako *Traktat o poezji* w: B. Leśmian, *Łąka. Traktat o poezji*, Londyn 1947, oraz B. Leśmian *Poezje zebrane*, oprac. A. Piotrowski, Warszawa 1957; B. Leśmian *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959 (jako *Z rozmyślań o poezji*); także w: *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze. Leśmian, Witkacy, Schulz, Gombrowicz* – oprac. T. Wójcik, Warszawa 1995.

49/ *Traktat o poezji* cytuję za wydaniem londyńskim. Słowa Bolesława Leśmiana współbrzmią z poglądami hiszpańskiego filozofa i publicysty, José Ortegi y Gasseta, ogłoszonymi w słynnym *Buncie mas*. Por. *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1997, zwł. rozdz. *Wstęp do anatomii człowieka masowego* oraz *Dlaczego masy wtrącają się do wszystkiego i dlaczego czynią to tylko w sposób gwałtowny*.

Elżbieta Kiślak

Detektyw jako artysta romantyczny

Prekursorstwo twórczości Edgara Allana Poe wcześnie dostrzegli czytelnicy, co prawda nie w jego ojczystej Ameryce, lecz w Europie. W roku 1856 bracia Goncourt zanotowali w dzienniku, że to pozbawione poezji pisarstwo otwiera literaturę przyszłości, XX wieku:

> Rzeczy odgrywają tu większą rolę niż ludzie; miłość ustępuje miejsca dedukcjom i innym źródłom, skąd wywodzi się myśl, zdanie, tok, zainteresowanie; podstawa opowieści zmieniona, z serca przeniesiona do głowy, z uczuć do myśli; z dramatu do jego rozwiązania.[1]

Ta charakterystyka przystaje najlepiej do opowiadań kryminalnych, które Poe właściwie wynalazł. Opowieść detektywistyczna była jego osiągnięciem najbardziej brzemiennym w skutki, jak sądził Walter Benjamin[2], w swym poglądzie bynajmniej nie odosobniony. Karol Irzykowski w dialogu *Obrona literatury sensacyjnej* stwierdził wręcz, że wszystkie dzieła kryminalne wywodzą się ze *Skradzionego listu*, dodając, że należy uwzględnić stosunek autora do romantyki[3].

Nowatorstwo Poe polegało między innymi na wprowadzeniu oryginalnej postaci detektywa, amatora od razu wyraźnie przeciwstawionego zawodowcom z policji. Opowiadanie, w którym genialny analityk zbrodni po raz pierwszy rozwiązuje kryminalną zagadkę, to *Zabójstwo przy rue Morgue*, a dokładniej zabójstwa czy *Podwój-*

1/ E. i J. de Goncourt *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988, s. 48.

2/ Zob. W. Benjamin *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1996.

3/ K. Irzykowski *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 510.

ne zabójstwo, jak tłumaczy ten tytuł Felicjan Faleński, pierwszy polski popularyzator twórczości Poe, autor obszernego studium, opublikowanego w „Bibliotece Warszawskiej" z 1861 roku[4]. Opowiadanie to wyznacza początek nowoczesnej literatury detektywistycznej, a przynajmniej tego jej podgatunku, którego intryga opiera się nie na przygodzie, lecz na dochodzeniu do sprawcy drogą dedukcji. W studiach nad literaturą kryminalną często pojawia się podobna typologia, która rozmaicie, choć w gruncie rzeczy w zbliżony sposób, określa różnicę między, najogólniej mówiąc, jej formą otwartą a zamkniętą. Stanisław Barańczak na przykład przeciwstawia „powieść-zagadkę" – „powieści-problemowi", gdzie punkt ciężkości stanowi sama zbrodnia, a narracja biegnie według porządku chronologicznego, nie jest zaś jego rekonstrukcją[5]. Natomiast Helmut Heissenbüttel różnicuje w podobny sposób jedynie utwory, w których występuje detektyw. Oddając sprawiedliwość Poe jako prekursorowi gatunku, podkreśla, że „powieść kryminalna w swym historycznym rozwoju i w dzisiejszej formie [...] była i jest powieścią detektywistyczną"[6].

Postać pierwszego detektywa nie została wszakże doceniona w literaturze przedmiotu[7], bo badacze gatunku skupiają się głównie na strukturze narracji. Dość wyrafinowane pod tym względem opowiadania Poe posłużyły zresztą za przedmiot wielu interesujących analiz – by wspomnieć choćby polemikę Derridy z Lacanem na temat *Skradzionego listu*[8] – zwłaszcza że ukonstytuował się w nich narracyjny schemat, który przejęli najpopularniejsi autorzy kryminałów, Arthur Conan Doyle i Agatha Christie. Mianowicie detektywowi od początku towarzyszy wierny przyjaciel, pośrednik między jego niezwykłą inteligencją a resztą świata, pełniący funkcje ograniczonego w swych kompetencjach narratora. Duet ten występuje w trzech utworach Poe: najpierw, w roku 1841, ukazało się *Zabójstwo przy rue Morgue*, w rok później *Tajemnica Marii Roget*, cykl zamyka *Skradziony list* z 1844 roku.

Pierwszy detektyw, rówieśnik romantyków, jak widać z chronologii, nie jest rodakiem autora, lecz Francuzem. Nazywa się Cézare Auguste Dupin. Jak w tytule wiele zapowiada „ulica kostnicy", tak i to nazwisko również należy do znaczących, tyle że stanowi fałszywy trop, bo jego etymologia przeczy właściwemu charaktero-

---

4/ Por. bibliografię polskiej recepcji twórczości Poe w biografii F. Lyry *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973.

5/ Zob. St. Barańczak *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty" 1973 nr 6.

6/ H. Heissenbüttel *Reguły gry powieści kryminalnej*, przeł. W. Bialik, „Teksty" 1973 nr 6, s. 49.

7/ Do wyjątków należy zawierająca wiele interesujących spostrzeżeń rozprawka R. Daniela *Poe's Detective God*, „Furioso" VI (Summer 1951). Autor analizuje m.in. powinowactwa między autorem a jego bohaterem oraz między cyklem Dupina a pismami krytycznymi Poe.

8/ Omawia ją Barbara Johnson *The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida*, w: *Critical Difference*, Baltimore 1980.

wi bohatera (podobny zabieg w innym opowiadaniu Poe, *Tyś nim jest*, dotyczy mordercy). Pochodzić bowiem może najprędzej od *dupe*[9], co oznacza naiwniaka albo ofiarę, tego, kto daje się naciągnąć, wywieść w pole, oszukać. Tymczasem detektyw Dupin, wcielone zaprzeczenie naiwności, potrafi przejrzeć mistyfikację.

Literackość jego nazwiska może skądinąd przemawiać za opinią tych badaczy, którzy utrzymują, że postać stworzona przez Poe jest pozbawiona charakteru – przede wszystkim Johna T. Irwina, profesora z Baltimore, autora wyczerpującego komparatystycznego studium o opowiadaniach kryminalnych Poe i Borgesa. Widzi on w pierwszym detektywie, a także w jego naśladowcach, Sherlocku Holmesie i Herculesie Poirot, jednowymiarowe karykatury, których egzystencja sprowadza się w gruncie rzeczy do czytania gazet i spotkań z funkcjonariuszem policji w zaciszu własnego gabinetu[10]. Jednakże ta rzekomo papierowa postać posiada osobowość na tyle wyrazistą, że wywarła znaczący wpływ na literaturę, może najpierw bardziej na francuską niż angielską. Prawdopodobnie przyczyniło się do tego również to, że trzy opowieści o dokonaniach Dupina mają za scenerię Paryż, a raczej ponury fantazmat stolicy XIX wieku, w której sam Poe nigdy nie był, chociaż starał się dla złudzenia realizmu pieczołowicie odtworzyć jej topografię, „nie całkiem błędnie", jak przyznał Raymond Queneau[11]. Poe zbudował swoją wizję Paryża na lekturach, między innymi pamiętników słynnego Vidocq'a (którego najwyraźniej pragnął przewyższyć, bo już w pierwszym opowiadaniu wytknął mu, nie kwestionując zmysłu obserwacyjnego, słabość myśli). W *Tajemnicy Marii Roget* przypisy rozważają realia prawdziwej zbrodni nad Hudsonem, której ofiarą padła niejaka Mary Rogers, i odsłaniając mistyfikację, rzutują paryskie miejsca na plan Nowego Jorku, miasto zaś budzi coraz większy wstręt i niesmak, nazwane jest nawet „stekiem ohydy"[12] (295), zdają się w nim dominować ulice długie i brudne. Eliot zauważył, że w prowincjonalnej Ameryce Poe był „swego rodzaju wygnańcem z Europy", Paryż stanowił jeden z celów eskapistycznych wypraw jego wyobraźni, stąd

---

9/ Do tego semantycznego kręgu należą też: *duper* – oszukiwać, nabierać, naciągnąć, wywieść w pole, mistyfikować; *duperie* – oszustwo, oszukaństwo, naiwniactwo; *dupeur* – oszust, naciągacz.

10/ Irwin wyrokuje o tym w pierwszym akapicie na pierwszej stronie swej obszernej pracy: *As a character Dupin is as thin as paper he's printed on, and his adventures amount to little more than reading newspaper accounts of the crime and talking with the prefect of police and the narrator in the privacy of his appartement* (J.T. Irwin *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, Baltimore 1996, s. 1). Jest to oczywiście zemsta szachisty (autor zamieścił m.in. swoje zdjęcie przy partii szachów rozgrywanej z Borgesem) – wszak na początku *Zabójstwa przy rue Morgue* szachistom odmawia się analitycznych zdolności. Natomiast W.H. Auden swoistą niepełnowymiarowość postaci Dupina tłumaczy jego ponadczasowością w eseju *Edgar Allan Poe*, przeł. P. Kolyszko, z tomu *Przedmowy i posłowia*, w: *Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988, s. 502.

11/ Zob. R. Queneau *Poe i „Analiza"*, przeł. M. Ochab, „Literatura na Świecie" 2000 nr 6.

12/ Utwory cytowane wg wydania E.A. Poe *Opowiadania*, t. 1, przeł. St. Wyrzykowski, Warszawa 1956 (w nawiasie podana strona), zweryfikowane z oryginałem.

„romantyczna posępność i wspaniałość" tego miasta[13]. Fantastyczna sceneria paryska wywarła ogromne wrażenie na ówczesnych mieszkańcach Paryża, na Baudelairze przede wszystkim, który brzydotę metropolii uczynił jednym z motywów przewodnich *Paryskiego spleenu*, a *Zabójstwo przy rue Morgue* przetłumaczył już w 1846 roku.

Eliot zauważył, że Poe, który spędził niemal całe życie na Wschodnim Wybrzeżu Stanów Zjednoczonych, to w gruncie rzeczy „wędrowiec bez stałego adresu": „Na pisarzy tej miary, którzy tak mało wzięli ze swego podłoża i którzy byliby tak wyobcowani z każdego środowiska, nieczęsto się natrafia"[14]. Wcześniej uchwycił to Faleński: „nie ma społeczeństwa, wśród którego Poe nie wyglądałby jak ognik błędny"[15]. Detektyw nosi podobne piętno alienacji. Wytworny młodzieniec, zubożały potomek znakomitej rodziny – nazwisko poprzedza archaiczny tytuł *chevalier* – pozbawiony schedy w niejasnych okolicznościach, wycofuje się z życia, bytując na marginesie społeczeństwa: „ugięła się moc jego charakteru i przestał torować sobie drogę w życiu" (194); „już wiele lat temu przestał znać kogokolwiek i być znany w Paryżu" (195). Nie troszczy się o odzyskanie dziedzictwa, co umożliwiłoby mu społeczny sukces, stracił zainteresowanie zarówno przyszłością, jak teraźniejszością, którą trwoni na melancholijnych marzeniach. Szczątki majątku przynoszą mu niewielkie dochody, które „przy zachowaniu najściślejszej oszczędności" (194) zaspokajają tylko najkonieczniejsze życiowe potrzeby. Jego arystokratyzm nie bierze się więc z nadmiaru. Jedynym luksusem młodego *gentlemana* – „o który w Paryżu nie trudno" (194), jak sobie Poe słusznie wyobrażał – są książki, właśnie „w podrzędnej księgarence przy rue Montmartre" (194) zawiązuje się przyjaźń między detektywem a jego totumfackim. Dupin chroni się przed światem w „niewielkiej bibliotece lub raczej zapełnionej książkami pracowni" (405). Początkowo nawet przyjaciel wynajmuje dla niego stare, zrujnowane domostwo, położone „w ustronnej i odludnej połaci Faubourg St. Germain" i urządzone „w stylu fantastycznej melancholii współczesnych naszych upodobań" (195), ale potem porzuca sąsiedztwo rodziny Usherów, jego siedziba zlokalizowana będzie bardziej prozaicznie, „na trzecim piętrze domu nr 33 przy rue Donot" (405), chociaż wciąż na tym słynnym przedmieściu.

Przyszły detektyw spędza dnie w fotelu na czytaniu, pisaniu i rozmowie z przyjacielem, zasłonięty maską zielonych okularów. Czczej rzeczywistości przyzwyczaił się przeciwstawiać sny na jawie, marzycielstwo posępne, bo skazane na nienasycenie. Zaspokaja przy tym jeszcze jeden nałóg – pali piankową fajkę, którą odziedziczy po nim Sherlock Holmes (grę na skrzypcach wziął natomiast, jak zauważył Karel Čapek, od Roderyka Ushera). Folguje też dziwactwom i osobliwym zachciankom, z których przyjaciel wymienia tylko upajanie się zapachem nasyco-

13/ T.S. Eliot *Od Poe'a do Valéry'ego*, przel. M. Niemojowska, w: *Szkice krytyczne*, Warszawa 1972, s. 108.

14/ Tamże.

15/ F. Faleński *Edgar Allan Poe i jego nowele*, „Biblioteka Warszawska" 1861 nr 4, s. 42.

nych wonnościami gromnic. Dupin zdaje się więc estetyzować i śmierć, i życie, nadawać im niezwykłą formę. Staje się monstrum, jak chce Irwin, który nazywa go swoim własnym Frankensteinem[16], sztucznym tworem świadomości, oddzielonym od świata. Zamienił samotność, społeczną degradację i wyobcowanie w swoiste wywyższenie, uprzywilejowanie, wybrał drogę cichego buntu, przez izolację, przez postawę dystansu, tyleż z konieczności, co z wyboru.

Słowem, uprawia tę „zdegradowaną formę ascezy", jaką jest według formuły Camusa dandyzm[17], chociaż pasuje do niego również definicja Rogera Kempfa, który stwierdza, że istota tego fenomenu polega na kulcie różnicy w wieku uniformizacji oraz zerwaniu umowy społecznej (*dénonciation*)[18]. Dupina łączą bliskie więzy z szeregiem literackich dandysów; najsławniejszy z nich, Des Esseintes z *A rebours* Huysmansa, który tworzy sztuczne życie na przekór naturze, na wspak, potęguje niektóre idiosynkrazje bohatera Poe, rozwija i urozmaica jego ekscentryzmy[19].

Niepokojącym rysem wrażliwości detektywa, który dzieli z nim diuk Des Esseintes, jest „umiłowanie nocy dla niej samej" (195); i zdezorientowany przyjaciel, i prostoduszny prefekt policji widzą w tym kaprys fantazji czy dziwaczny nastrój, tymczasem umysł Dupina najskuteczniej mobilizuje się po ciemku, w izolacji od świata. We dnie w mieszkaniu okiennice są więc zamknięte, stwarzając namiastkę ciemności. Natomiast po nadejściu ciemności właściwej ekscentryk wraz ze swym nieodłącznym towarzyszem, rozpoczyna włóczęgę w gmatwaninie paryskich ulic. To urzeczenie nocą zapowiada fascynację ciemną stroną egzystencji, zbrodnią, naturalnym złem w człowieku. Podobnie zamykanie się w czterech ścianach gabinetu znajdzie odpowiednik w klaustrofobicznej scenerii zbrodni, popełnionej w zamkniętym od wewnątrz pokoju. Jednak, jak wielu dandysów, Dupin reprezentuje także typowy okaz *flaneura*, którego kontakt ze społeczeństwem sprowadza się do bezcelowej włóczęgi. Rozprasza on nudę poszukiwaniem wrażeń i podniet na ludnych ulicach wielkiego miasta; nie daje mu to nawet złudzenia wspólnoty, nie przełamuje kręgu samotności. Baudelaire napisze o malarzu Guysie, szlifującym paryskie bruki, że „wędruje przez wielką pustynię ludzi"[20].

Dupin, opuszczając swój domowy azyl, próbuje znaleźć, jak na prawdziwego dandysa przystało, środki dominacji nad społeczeństwem inne niż działanie. W swoich nocnych eskapadach znajduje przede wszystkim sposobność zademonstrowania możliwości swojego intelektu. Dandys, jak zaznaczają niemal wszyscy

16/ J.T. Irwin *The Mystery to a Solution...*, s. XVII.

17/ A. Camus *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1991, s. 55.

18/ R. Kempf *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris 1977, s. 9.

19/ Ten hiperesteta czyta zresztą Poe, „przedziwnego i głębokiego", który „nie zawiódł nigdy umiłowań diuka Jana. Bardziej chyba niż ktokolwiek inny, Poe wykazywał powinowactw najwięcej z kontemplacyjnymi zapędami des Esseintes'a" (J.-K. Huysmans *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 243). Wśród szeregu utworów nie został jednak wspomniany cykl Dupina, może dlatego, by nie podkreślać zależności.

20/ Ch. Baudelaire *Malarz życia współczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 23.

badacze tego zjawiska, powinien zdumiewać, toteż Dupin zaskakuje przyjaciela niezwykłymi dedukcjami, których podstawę stanowi nieprawdopodobny talent obserwacji, ale też graniczącą z aktorstwem zdolność wczuwania się w cudzą naturę. Jeszcze zanim zabierze się do rozwiązywania zagadek kryminalnych, potrafi przeniknąć charaktery i czyny, obcy przechodnie mają dla niego „jakby w piersiach okienka" (196), zyskuje dostęp do ich myśli i uczuć, z czego rodzi się niezwykła przyjemność, radosne poczucie wyższości, rekompensujące mu społeczne nieistnienie. Wędrówki te ilustrują dwoistą postać egzystencjalnego doświadczenia nowoczesności, o którym pisał Jean Starobinski w szkicu *Kominy i dzwonnice*: z jednej strony „zagubienie jednostki w tłumie", z drugiej – „absolutna władza, jakiej domaga się dla siebie indywidualna świadomość"[21]. Jednak Baudelaire, o którym pisze Starobinski, wykorzystuje swój dar spojrzenia oraz identyfikacji do zbudowania wspólnoty, naznaczonej przynajmniej współczuciem dla innego, do nawiązania swoistego porozumienia. Chełpliwy Dupin, z nieco demonicznym chichotem satysfakcji, nie zdradza podobnych uczuć, obserwacja i dedukcja pogłębiają tylko dystans, jaki dzieli go od pospolitych śmiertelników.

Jego władza płynąca z wiedzy stanowi jednak namiastkę innej władzy. Opowiadania kryminalne Poe umieścić trzeba u źródeł „estetyki samotnych twórców"[22], o której pisze Camus w *Człowieku zbuntowanym*. Pierwszy detektyw jest dandysem, ale także artystą. Odznacza się nie tylko wszechstronnym oczytaniem, przyjaciel podziwia przede wszystkim „dziwną ognistość i bujną świeżość jego wyobraźni" (194); w *Skradzionym liście* przyznaje się zresztą, że ma na sumieniu „jakieś tam wierszydła" (409), w znamienny sposób bagatelizując własną twórczość. To artysta szczególnego rodzaju – pozbawiony nie tylko społecznego uznania, ale też publiczności. Jak wiadomo, socjologiczna interpretacja dandyzmu podkreśla, że jego tłem jest początek ekspansji kultury masowej, przewrót na rynku literackim XIX wieku. Sam Poe w *Tajemnicy Marii Roget* podejmie polemikę z prasą, ostro krytykując rynkowy pragmatyzm gazet, których prymarnym celem stała się pogoń za sensacją, nie zaś ukazywanie prawdy. Poe był zresztą powszechnie uważany za pierwszą ofiarę, jeżeli nie męczennika, strywializowanej i zmaterializowanej kultury pieniądza, której ojczyznę widziano w ówczesnej Ameryce. Pisał o tym nie tylko Baudelaire, rzucając w obronie geniusza gromy na prymitywnego, zaślepionego giganta[23], także Faleński, na marginesie wspominając amerykańskie doświadczenia Norwida.

Poszukiwanie przestępcy dandys nazywa rozrywką. Jego przyjaciela nawet lekko szokuje to określenie „w zestawieniu z tragizmem zdarzenia" (206). Natomiast

---

21/ J. Starobinski *Kominy i dzwonnice*, przeł. T. Stróżyński, w: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, Warszawa 1998, s. 340.

22/ A. Camus *Człowiek zbuntowany...*, s. 57.

23/ We wstępie do swych przekładów opowiadań, *Edgar Poe, jego życie i dzieła* oraz *Nowych notatkach o Edgarze Poe*, w: *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971.

po rozwikłaniu zagadki detektyw traci zainteresowanie i samym zdarzeniem, i swoim w nim udziałem, okazując charakterystyczną dla dandysa nonszalancję. Nie potrafi zajmować się przedmiotem, który już od dawna przestał go obchodzić. W przeciwieństwie do licznych znanych i wybitnych przedstawicieli dandyzmu nie dysponuje fortuną, ale w gruncie rzeczy pieniądze stanowią dla dandysa tylko warunek posiadania wolnego czasu, którego Dupin ma przecież pod dostatkiem. Jego jedynym zajęciem jest rozmyślanie, bezinteresowne, swobodne, ograniczone co najwyżej przez kapryśność własnego toku. W istocie zarówno osoba niewinnie oskarżonego z *Zabójstwa przy rue Morgue*, jak postaci kolejnych sprawców (w *Skradzionym liście* od początku wiadomo, kto go ukradł) znajdują się na dalekim planie jego zainteresowania. Sam proces rozwiązywania zagadki staje się dla niego ważniejszy niż sprawiedliwość i jej skutki społecznie użyteczne: wskazanie, ujęcie czy ukaranie sprawcy. Detektyw należy więc do wyznawców czystej sztuki, sztuki dla sztuki, uchylającej perspektywę moralną, podobnie jak Poe, w swym najbardziej znanym eseju, *The Poetic Principle*, upominający się o wiersz, który jest wierszem i niczym więcej, wiersz napisany tylko dla wiersza.

W tej szczególnej sztuce, którą uprawia Dupin, sztuce dedukcji, skazany jest na niedocenienie, jeżeli niezapoznanie, ponieważ niezwykły talent, błyskotliwość nie mieszcząca się w normach, wynosi go na samotne wyżyny intelektu. Jego oryginalność – dotyczy to w istocie oryginalności opowiadań Poe – polega na łączeniu wyobraźni ze ścisłym rozumowaniem. Z jednej strony detektyw jest wizjonerem, o czym świadczy jego zachowanie w momentach, kiedy popisuje się dedukcjami – staje się oziębły i roztargniony, mówi jak gdyby sam do siebie, ignorując otoczenie, patrzy w ścianę pustym wzrokiem i zmienia mu się głos, „bynajmniej nie donośny, miał tę intonację, jakiej używa się zazwyczaj mówiąc do kogoś na znaczną odległość" (208). Z drugiej strony do tej ekstazy doprowadza go rozumowanie niemal matematyczne, metodyczność posunięta do granic obsesji. Analogię takiej artystycznej procedury można oczywiście znaleźć w *Filozofii kompozycji*, gdzie Poe kładzie nacisk na fundamentalne znaczenie w genezie utworu jasnej świadomości twórcy.

Sam Dupin stanowi żywą ilustrację apologetycznych rozważań na temat rozumowania ścisłego, ale zarazem łamiącego reguły, od których rozpoczyna się *Zabójstwo przy rue Morgue*: „dopiero w szczegółach, które wybiegają poza obręb reguł przejawia się pomysłowość analityka" (193). Jest maniakiem drobiazgu, zwraca uwagę w typowy dla dandysa sposób na to, co niekonwencjonalne, nieistotne i przypadkowe z pozoru, pod czym kryje się nieoczekiwana prawda. Dociekając jej potrafi zaskakująco skojarzyć rzeczy odległe. Najważniejsza dla niego wydaje się koherencja. Podobnie zresztą w poemacie kosmogonicznym pt. *Eureka*, który Poe pisał mniej więcej wtedy, kiedy Słowacki *Genezis z Ducha*, podkreślona zostaje nieskończona ważność każdego gestu i przejawia się maniakalna dbałość o perfekcję i spójność, czyli w istocie prawdę i piękno stworzenia. Można by rzec, iż romantyczna zasada różnicy musi w tej kosmogonii poddać się ogarniającej wszystko jedności, służąc metafizycznemu patosowi – jak określiłby to Lovejoy – pełności egzy-

stencji. Natomiast w świecie przedstawionym opowiadań nad wszystkim dominuje kapryśna i nieprzewidywalna indywidualność romantycznego artysty.

Niekwestionowana przewaga detektywa-amatora nad śledczymi z policji znajduje swą analogię w wyższości wista nad szachami, udowadnianej w swoistej przedmowie *Zabójstwa przy rue Morgue* – w górowaniu przenikliwości nad koncentracją, błyskotliwości nad bystrością, oryginalnego pomysłu nad systemem, czy – w *Skradzionym liście* – oka nad szkiełkiem, szkłem powiększającym, przy pomocy którego policjanci badają „każdy cal kwadratowy pałacu oraz domów przyległych" (411). U podstaw powieści detektywistycznej znalazło się fundamentalne dla angielskiego romantyzmu rozróżnienie, spopularyzowane przez zwięzłą formułę Coleridge'a, między odtwórczą fantazją a twórczą wyobraźnią[24] (Poe wykorzystywał je wielokrotnie, między innymi w eseju *Fancy and Imagination*). Zdolność analityczna góruje jednak nad zwykłą inteligencją znacznie bardziej niż wyobraźnia nad fantazją, które, zdaniem Poe, substancjalnie się nie różnią. Niewątpliwie Poe zadłużył się u czytanego od wczesnej młodości autora *Biographia Literaria*, który widział w wyobraźni swoisty organ metafizycznego zmysłu. Twórca Dupina zajmował podobne stanowisko w swoich pismach krytycznych: „człowiek obdarzony szczodrze umiejętnością wykrywania związków przyczynowych" to „innymi słowy, człowiek posiadający zmysł metafizyczny"[25].

Tymczasem zdolności analityczne detektyw wykorzystuje obierając sobie za cel walkę z irracjonalizmem, niedocieczonością zjawisk. Znamienne, że opowiadania Poe ilustrują dwoistość jego twórczości – obok opowiadań kryminalnych, analitycznych – do cyklu Dupina trzeba doliczyć kilka innych – występują opowiadania fantastyczne, ukazujące horror w stanie czystym, słowem utwory oparte na zagadce i utwory koncentrujące się wokół tajemnicy[26]. Opowiadania kryminalne zamieniają tajemnicę w zagadkę, demaskują fałszywą tajemnicę, to, co na pozór irracjonalne, tłumaczą racjonalnie; stąd zawarta w nich – szczególnie w *Tajemnicy Marii Roget* – pochwała rachunku prawdopodobieństwa, który podporządkowuje ścisłemu rozumowaniu przypadek. Przyjaciel detektywa uprzedza, że obydwaj nie wierzą w zdarzenia nadprzyrodzone, inaczej mówiąc nie wierzą w to, że Bóg może objawić się w naturze, będącej siedliskiem zbrodni, co potwierdza potworna brutalność podwójnego zabójstwa. Właściwym przeciwnikiem detektywa staje się wpisana w egzystencję irracjonalna groza bytu, którą odsłania zbrodnia popełniona przy ulicy Morgue, groteskowa, bo bez motywu, okrutna ponad ludzkie wyobrażenie, a przerażająca tym bardziej, że sprawca nie ponosi żadnych konsekwencji,

24/ Istotne było także zróżnicowanie władz w obrębie wyobraźni właściwej – zdolności kreowania i przypominania. W *Zabójstwie przy rue Morgue*, jeszcze zanim detektyw wkroczy na scenę, zasugerowany zostanie ten romantyczny związek między wyobraźnią a pamięcią, najważniejsza staje się jednak umiejętność dostrzegania szczegółów.

25/ Cyt. ten fragment za szkicem Audena *Edgar Allan Poe*, w: *Ręka farbiarza i inne eseje...*, s. 511.

26/ Por. rozdział *Zagadka i tajemnica* w pracy M. Maciejewskiego *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.

gdyż sprzedaż do *Jardin des Plantes* można uważać za karę dość problematyczną. Prawdziwe zło w materii świata nie będzie pomszczone – ten metafizyczny pesymizm różni opowiadania Poe od teologii literatury kryminalnej, która, jak zauważa Willy Haas, służy za namiastkę religii, wzbudzając ufność w boski lad i sprawiedliwość[27].

Po zdemaskowaniu fałszywej transcendencji poszukiwanie absolutu zamienia się u romantyka w eksplorację egzystencjalnego doświadczenia; rozszyfrowaną zagadkę pozornej nieskończoności równoważy mroczna, nierozwiązywalna tajemnica egzystencji. Wyobraźnia, ta gloryfikowana przez Coleridge'a najbardziej dynamiczna siła ludzkiego poznania, powtarza w skończonym ludzkim umyśle odwieczny akt kreujący nieskończoną egzystencję niezgłębionego ja. Faleński napisał przenikliwie o Poe: „Jeśli szukał wyjątków i zagadek, to dlatego, że sam był i jednym i drugim"[28]. Narrator *Tajemnicy Marii Roget* przyznaje: „Nic nie jest bardziej nieuchwytne od wrażenia czyjejś identyczności" (283). W opowiadaniach o Dupinie, które wyszły spod pióra „księcia tajemnicy", jak nazywał go Baudelaire, tajemnicza tożsamość cechuje przede wszystkim detektywa, człowieka o dwoistej naturze, który przenikając zagadkę kryminalną szuka samego siebie w innym[29]. Tajemnicą też pozostaje, jakie doświadczenie wewnętrzne pozwoliło mu wznieść się na taki poziom poznania.

27/ Por. W. Haas *Teologia w powieści kryminalnej*, przel. W. Bialik, „Teksty" 1973 nr 6, s. 89.

28/ F. Faleński *Edgar Allan Poe i jego nowele...*, s. 42.

29/ R. Daniel we wspomnianym eseju o Dupinie *Poe's Detective God* akcentuje rysy deifikujące detektywa.

Świadectwa

Magdalena Kozarzewska

Obrońca z urzędu

W ostatnim okresie śledztwa – na początku lata 1946 r. – dowiedziałam się, że na obrońcę z urzędu w zbliżającym się procesie Jerzego został wyznaczony mc. Mieczysław Maślanko. Nic o nim nie wiedziałam – pierwsze próby zebrania informacji niewiele wniosły: że jest trudny w kontakcie i że zawsze konstruuje obronę wyszukując błędy proceduralne w postępowaniu sądowym, w czym jest prawdziwym mistrzem. Pojechałam do jego Kancelarii, gdzieś na Pragę. W długim, wąskim przedpokoju zastawionym krzesłami siedziało w milczeniu kilka kobiet. Czekałam krótko – interesantki wchodziły i wychodziły w odstępach paruminutowych. Przyszła kolej na mnie. Znalazłam się w małym ciemnym gabinecie z oknem wychodzącym na podwórze. Za biurkiem siedział krępy mężczyzna o posępnej, semickiej twarzy. Wymieniłam nazwisko, usłyszałam, że nie zna jeszcze sprawy i że mam się dowiadywać. Za którymś – trzecim czy czwartym razem poinformował mnie, że ma już dostęp do akt. Polecił, bym usiadła i spytał mnie o personalia. Gdy usłyszał nazwisko i imię mojego ojca – Bojanowski, Jerzy – adwokat spojrzał na mnie i powiedział: „Byl taki dyrygent w operze warszawskiej". Powiedziałam, że on właśnie jest moim ojcem. Maskowata twarz mecenasa nagle się ożywiła, spojrzał na mnie tak, jakby dostrzegł mnie nagle po raz pierwszy i zaczął z wyraźnym ożywieniem mówić, że jest miłośnikiem muzyki operowej, wyliczać spektakle, które widział; pamiętał nawet, które opery słyszał prowadzone przez mojego ojca. Ze zdumieniem patrzyłam na zmianę, która się w nim dokonała. Zaczął pytać o moje zainteresowania muzyczne, o ulubionych kompozytorów, przyjmując z aprobatą moje wyliczanie rozpoczęte nazwiskiem Mozarta. Nie wiem, ile czasu trwała ta rozmowa, zakończona zapowiedzią, że wkrótce zapozna się ze sprawą i odbędzie spotkanie z więźniem. Gdy wyszłam z gabinetu, przedpokój był pełen oczekujących osób, które odprowadziły mnie do drzwi długim szmerem dezaprobaty. Z następnych bytności niewiele pamiętam poza oceną sprawy jako bardzo ciężkiej i potwierdzeniem rozmowy odbytej z Jerzym. Wydało mi się, że w lakonicznych in-

formacjach słyszę jakąś nutę osobistego zaangażowania. Ponownie zobaczyłam mc. Maślankę dopiero w sali sądowej na Lesznie w dniu 2 sierpnia 1946 r. Siedział w grupie obrońców tuż za oskarżonymi, otoczonymi umundurowaną służbą więzienną. Za nim zajął miejsce prowadzący śledztwo płk Różański w galowym mundurze. Cały zespół sędziów i prokuratorów nosił też oficerskie mundury. Zapamiętałam tylko twarz prokuratora, mjr Podlaskiego, którego każde odezwanie zionęło nienawiścią do oskarżonych za popełnione przez nich zbrodnie. W drugim dniu rozprawy po przesłuchaniu, prokurator wywołał raz jeszcze Jerzego i zaczął go pytać o Brygadę Świętokrzyską, z którą Jerzy zetknął się po raz pierwszy, gdy wracał do Polski z Mauthausen. Wynikało to jasno z jego zeznań. Mjr Podlaski zadał pytanie: „Czy oskarżony uznaje, że Brygada Świętokrzyska popełniła zdradę narodową?". Jerzy zaczął swoją wypowiedź od stwierdzenia, że określenie „zdrada narodowa" jest błędne – można mówić logicznie o zdradzie narodu. Potem oświadczył dobitnie: „Ja siebie za zdrajcę nie uważam i tamtych ludzi tak nie nazwę". Podlaski wylał z siebie potoki oburzenia. Wkrótce potem zarządzono przerwę. Różański wyszedł z sali (i potem już na nią nie wrócił). Mc. Maślanko podszedł do nas: „Jest źle, bardzo źle. To pytanie o zdradę było kluczowe. Mogło zaważyć na wyroku...". Następnym dniem była pełna udręki niedziela. W poniedziałek rozpoczął się trzeci dzień procesu, zaczęły się mowy obrońców. Mc. Maślanko – broniący dwóch oskarżonych przekonywał, że za błędy oskarżonych odpowiedzialni są ich mocodawcy, którzy wykorzystali dezorientację ludzi osadzonych od dawna w obozach koncentracyjnych i pozbawionych informacji z kraju. Obrończyni Kazika Wiśniewskiego, najmłodszego z oskarżonych, mc. Pintarowa zakończyła swoją płomienną mowę obrońcy okrzykiem: „Nie szpiedzy i zdrajcy, lecz orlęta polskie siedzą na ławie oskarżonych!". Prokurator zerwał się z miejsca i z pianą na ustach przywołał ją do porządku. Swoje ostatnie słowo, wypowiedziane w grobowej ciszy zalegającej salę, Jerzy mówił jasnym, dźwięcznym głosem, stojąc z uniesioną głową. Mówił o intencjach, jakie nim kierowały, gdy podejmował się nawiązania drogi łączności między Krajem a środowiskami polskimi na zachodzie. Mówił przejmująco i bardzo pięknie. Prokurator zażądał najwyższego wymiaru kary. Po zakończeniu jego wystąpienia mc. Maślanko powtórnie podszedł do mnie, mówiąc, że przemówienie Jerzego było dobre, bardzo dobre, ale trzeba się liczyć z wyrokiem śmierci.

Wyrok ogłoszono następnego dnia – nie byłam w sali, bo Jerzy o to prosił. Przyjechałam do Sądu na krótko przed zakończeniem rozprawy. Skazanych wyprowadzano bokiem, szczelnie odgrodzonych przez strażników. Zobaczyłam poszarzałą twarz cioci Zosi Łempickiej i mroczną mc. Maślanki. Zbliżył się do nas i powiedział: „W sentencji wyroku jest zdumiewające zdanie, że on działał z czystych pobudek ideowych bez korzyści materialnych. Dopilnuję, by to zdanie znalazło się w protokole przesłanym do Sądu Najwyższego. To bardzo ważne. To niespotykane w sentencji wyroku śmierci". Obiecał, że zawiadomi mnie o terminie rozprawy w Sądzie Najwyższym. Dotrzymał obietnicy. Było to 28 sierpnia. Dzień później dotarłam do niego z pytaniem zadanym przez Juliana Tuwima: czy ma prosić Bieruta

o ułaskawienie Jerzego, czy ma prosić o wszystkich sześcioro skazanych. Odpowiedział kategorycznie: tylko o głównego oskarżonego. To musi przesądzić o ułaskawieniu wszystkich. Próba interwencji o wszystkich skazanych może negatywnie zaciążyć na decyzji Bieruta. Tuwim nie posłuchał – prosił o Jerzego i o wszystkich pozostałych, „bo byłoby potwornością postąpić inaczej". Ocalił wszystkich, choć popełnił błąd taktyczny. Zawiadomiłam telefonicznie mc. Maślankę o obietnicy Bieruta danej Tuwimowi: „Będzie żył".

Następne dni były wypełnione uczuciem ogromnej ulgi, pod którą tlił się lęk, że obietnica Bieruta może nie zostać potwierdzona formalnym aktem łaski. Nie myślałam wtedy o czekających latach więzienia, wiedziałam, że wkrótce zostanie ogłoszona amnestia. Czwartego czy piątego dnia, późnym popołudniem, mecenas Maślanko zjawił się w domu Wujostwa. Mieszkałyśmy u nich – wraz z moją matką i córeczką, przy Torach Wyścigowych na Służewcu. Obrońca z urzędu dotarł z wiadomością, że akta sądowe wróciły z Kancelarii prezydenta z podpisem Bieruta pod decyzją ułaskawienia. Podwójna kara śmierci została zamieniona na 10 lat więzienia. Ułaskawieni zostali wszyscy – czworo z zamianą na 15 lat, jeden na 10 lat. Maślanko nie ukrywał radości, pierwszy raz widziałam, że ma rozpogodzoną twarz. Wkrótce potem Wujostwo zaprosili go na kolację. Przy stole zgromadzili się wszyscy domownicy. Przed przybyciem gościa opowiedziałam moim bliskim o jedynej wiadomej mi „ludzkiej pasji" adwokata – o jego uwielbieniu dla muzyki operowej. Podjęliśmy ten temat przy stole, dom był muzykujący, wywiązała się ożywiona rozmowa o muzycznych upodobaniach uczestników z aktywnym udziałem gościa. Padło jakieś zdanie – chyba o losach muzyków w czasie okupacji, padło słowo „Niemcy". I nagle mecenas powiedział twardo i spokojnie: „mógłbym pokierować exterminacją wszystkich Niemców. Wszystkich!". „Wszystkich? Z ludnością cywilną, z kobietami i dziećmi?". Chyba ja zadałam to pytanie. Odpowiedział: „Tak. Nauczyli mnie tego. Przeżyłem obóz jako jedyny z całej rodziny. Byłem zatrudniony w krematorium".

Wkrótce potem pożegnał się i wyszedł. Nigdy więcej go nie spotkałam.

Kronika

Beata Śniecikowska

(Prawie) wszystko o stereotypach

Tematem XXXI Konferencji Teoretycznoliterackiej, która odbyła się w dniach 15-19 września 2002 we wnętrzach XIV-wiecznego zamku w Uniejowie nad Wartą były *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, a organizatorami – Katedra Teorii Literatury Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych UŁ oraz Pracownia Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN.

„Stereotyp" to ukuty na gruncie nauk społecznych termin nieostry i polisemiczny, pojawiający się w literaturoznawstwie w wielu różnych kontekstach. Jednym z podstawowych problemów jest aksjologiczna ambiwalencja tego terminu – stereotypy, traktowane jako rezultat uproszczeń postrzegania, przeciwstawiane lepszym, nieskażonym schematycznością sposobom widzenia świata, podlegają zwykle waloryzacji negatywnej. Możliwe jest jednak traktowanie ich jako konieczności neutralnej aksjologicznie, uwarunkowanej historycznie i kulturowo, *conditio sine qua non* procesów przekazywania i przyswajania informacji. W czasie konferencji mówiono o obu sposobach rozumienia pojęcia, częściej jednak, szczególnie w przypadku analiz konkretnych dzieł literatury pięknej i ich kontekstów, posługiwano się pierwszym, obiegowym znaczeniem terminu. Trudności w opisywaniu stereotypów wiążą się także z różnorodnością, domagających się badawczej eksplikacji, sposobów ich wykorzystywania (i tworzenia) w samej literaturze. Innym niezwykle rozległym polem do rozważań są stereotypy w dyskursie teoretyków i historyków literatury; od stereotypizacji nie jest również wolna krytyka literacka. Konferencyjne analizy musiały zmierzać w rozbieżnych kierunkach, rozmaitość przywoływanych w czasie obrad kontekstów stanowiła jeden z atutów uniejowskiego spotkania.

Teoretyczne rozważania nad istotą stereotypów w literaturze podjęli Grzegorz Grochowski (IBL PAN) i Bożena Tokarz (US). Pierwszego z referentów interesowało przede wszystkim miejsce *Stereotypów w komunikacji literackiej*. Za najciekawszą współcześnie próbę reinterpretacji terminu uznał Grochowski koncepcję

stworzoną na gruncie lingwistyki kognitywnej. Dopiero potraktowanie stereotypu jako kategorii semantycznej, istniejącej w sferze znaczeń presuponowanych, a nie jako elementu poetyki tekstu, uprawomocnia zasadne badanie jego roli w literaturze, gdzie może być funkcjonalnym – uwarunkowanym przez pragmatykę – elementem komunikacji.

Bożena Tokarz oparła swój referat *Twórca – stereotyp – profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna* na podobnych, choć, jak się wydaje, nietożsamych z przesłankami tekstu Grochowskiego, założeniach. Podstawą było tu odwołanie się do koncepcji kognitywnych oraz stwierdzenie, iż stereotypy należą do świata umysłu i jako forma świadomości nie stanowią kategorii poetyki. Podając w wątpliwość ich funkcję poznawczą, akcentując natomiast modelującą i perswazyjną (stereotyp powstaje wszak według posiadającego dużą siłę perswazji schematu błędnego sylogizmu, tzw. entymematu), badaczka odróżniła silnie nacechowane emocjonalnie stereotypy od uogólniających cechy typowe sądów obiegowych. Zwróciła również uwagę na różnice między stereotypami a prototypami, zauważając, iż mimo niemożności utożsamienia obu pojęć, jedne i drugie podlegać mogą profilowaniu w procesie tworzenia literackiej rzeczywistości alternatywnej.

Odrębną grupę stanowiły referaty biorące za przedmiot analizy konkretne utwory. Ewa Kraskowska (UAM) i Tomasz Bocheński (UŁ) opisywali sposoby świadomego wykorzystywania stereotypów w literaturze. Kraskowska w referacie pt. *Efekt destereotypizacji a zagadnienia optyki powieściowej. Od Jane Austen do Virginii Woolf* wykazała, iż dla zakwestionowania norm społecznych nie jest konieczne uciekanie się do opisów doświadczeń granicznych, sięganie po groteskę czy satyrę. Negowanie ogólnie przyjętego porządku może być celem klasycznej powieści obyczajowej umiejętnie posługującej się narzędziem destereotypizacji, która przejawia się na poziomie narracji, poprzez artykułowaną świadomość postaci i – właśnie – przez operowanie optyką powieściową. Autorka zwróciła uwagę na różnice między waloryzowaną negatywnie socjetyzacją (inkorporacją bohatera w struktury hermetycznie zamkniętych kręgów towarzyskich) a pozytywną socjalizacją (dojrzewaniem do życia w społeczeństwie) powołując się na przykłady obu procesów w dziełach L. Tołstoja, J. Austen, H. Jamesa, i V. Woolf. Akcentowała przy tym szczególnie związek między technikami destereotypizacji a zmianami punktu widzenia.

Według Tomasza Bocheńskiego *Naruszenie stereotypu w literaturze dwudziestolecia,* tak jak każde naruszenie stereotypu, polega na wprowadzeniu go do komentującego stereotyp kontekstu niestereotypowego i nie jest możliwe bez odbiorcy, który postrzega czyjeś zachowanie (twórczość) jako atak na wyznawane wartości. Działanie takie bywa swoistą logomachią, rodzajem wyzwania rzuconego zbiorowości. Za odmienne przykłady przedstawienia roli stereotypów w polityce posłużyły badaczowi dwie powieści: *Generał Barcz* J. Kadena i *Wielki dzień* A. Struga. W prozie Kadena stereotypizacja to konieczny warunek socjotechniki, u Struga – znak funkcjonowania polityki jedynie w fantasmagorycznej rzeczywistości słownej. Dwie różne strategie logomachii odnaleźć można także, zdaniem Bocheńskie-

go, w utworach Gombrowicza i Witkacego. Pierwszy traktuje naruszenie stereotypu jako równoczesne prowokowanie społeczności i uświadomienie sobie własnych ograniczeń, drugi przyjmuje wobec zbiorowości tradycyjną rolę mędrca – nauczyciela.

Dariusz Śnieżko (USz) zaproponował analizę stereotypów nieświadomych przejawiających się w martwym już, egzotycznym nieco dla współczesnego odbiorcy gatunku; zajął się bowiem tropieniem tego, co *Swojskie i obce w kronice uniwersalnej*. W polskiej (*Kronika wszytkiego świata* Marcina Bielskiego) i europejskich opowieściach tego typu, perspektywa uniwersalna nie przesłaniała nigdy horyzontu lokalnego, co wiązało się z różnego typu stereotypizującymi praktykami domestyfikacji obcości jak np. „familiaryzacją przeszłości" czy stosowaniem strategii aneksji i separacji w konfrontacji z obcością „kłopotliwą". Śnieżko zatrzymał się przy, szczególnie interesujących dla dzisiejszych czytelników, opisach niezwykłości odległych krain, zauważając iż deformacja rosła tu odwrotnie proporcjonalnie do wiedzy o przedstawianych terytoriach.

Pośród tekstów badających działania stereotypizacyjne w konkretnych utworach literackich osobną grupę stanowiły referaty dotyczące najnowszej twórczości prozatorskiej. Ogólną diagnozę postawiła tej literaturze Magdalena Lachman (UL), która analizując *Stereotypy w prozie polskiej po 1989 roku* zakwestionowała słuszność twierdzenia o jej nowatorstwie. Zamiast niego mamy tu programową wtórność, sięganie po różnego rodzaju stereotypy, z których najsilniejszy stanowi celebrowanie własnej niemożności, powielanie formuły „literatury wyczerpania". Wiele spośród pozornie erudycyjnych książek, analizowanych przez Lachman, w bliższym kontakcie okazuje się zbiorem stereotypowych przywołań znanych motywów, co uwidocznia różnice między twórczością awangardową a sankcjonującą *status quo* literaturą ostatniej dekady. Czytelnik najnowszej prozy– świadom literackości prowadzonej gry– nie powinien mieć wobec tekstu żadnych pozaludycznych oczekiwań.

Dwie uczestniczki konferencji, omawiając problemy współczesnej literatury polskiej, zwróciły szczególną uwagę na swoiście pojęte „kwestie kobiece"; przyglądały się bowiem powieściom opisującym kobiety i tym przez kobiety stworzonym. Analiza konwencji przedstawiania kobiet stanowiła zasadniczą część referatu Bożeny Witosz (UŚ) *Przeciw stereotypom – ku stereotypowi (o tekstowych opisach postaci w prozie polskiej lat 90-tych)*. Badaczka akcentowała opozycyjność nowej estetyki w stosunku do kanonów literatury i kultury masowej, za przyczynę tego stanu rzeczy uznając zasadniczą zmianę stosunku do cielesności. Istotne okazało się również osłabienie prymatu postrzegania wzrokowego, aktywizacja zmysłów uznawanych dotychczas za niższe oraz eksponowanie rzadko dotąd opisywanych części ciała. Witosz szczegółowo opisała strategię detronizacji tradycyjnych kodów kulturowych, zauważyła, iż używanie określeń „osłabiających" intensywność treści (jak np. „bycie niebrzydkim") służy wprawdzie zakwestionowaniu stereotypowej antynomii piękno-brzydota, sprzyja jednak tworzeniu się nowego stereotypu – stereotypu przeciętności.

Inną perspektywę badawczą przyjęła Anna Łebkowska (UJ), która podkreślała istniejące w prozie współczesnej napięcie między postawą empatyczną a niebezpieczeństwem naruszenia cudzej autonomii czy zamknięcia jej w gotowych schematach poznawczych (*Empatia i stereotyp – wzajemne uwikłania*). Autorka analizowała utwory, gdzie wysiłki współodczucia przekraczają stereotyp przybierając formę mediatyzacji (proza Tokarczuk, Chwina, Liskowackiego, Hoffman i in.); omówiła także zależność odwrotną – empatię uwewnętrznioną przez stereotypizację, traktowaną jako wymóg wobec jednostek skazanych na konieczność akomodacji (literatura emigracyjna) bądź imputowaną pewnym grupom jako cecha nieodłącznie wpisywana w wyobrażenia na ich temat (np. wyobrażenia na temat kobiecości). Zdaniem Łebkowskiej stereotyp empatyczności wywołuje w literaturze kobiecej dwojakiego typu reakcje: wzbudza odruch negacji wobec tego, co narzucone bądź wyzwala gest afirmacji.

Pozostałe referaty podejmowały zagadnienia stereotypizacji na terenach znajdujących się „tuż obok" literatury; największą i najbardziej niejednolitą grupę tworzyły wypowiedzi dotyczące funkcjonowania stereotypów w literaturoznawstwie. Autorzy proponowali spojrzenie na problemy badań literackich pod wieloma różnymi kątami. Jarosław Płuciennik (UŁ), przedstawiwszy genezę dziedziny nazwanej przez siebie kreacjonistyką, omówił problemy współczesnych, kognitywistycznych badań nad kreatywnością i stereotypami (*Stereotypy i kreacyjność a literatura*), powołując się na stanowiska M. Boden, M. Turnera i S. Harnada. Wyróżnił typy teorii kreacyjności, wskazując jednocześnie możliwości wykorzystania tej taksonomii w badaniach teoretycznoliterackich. Rozważając możliwości spożytkowania w literaturoznawstwie bogatej w innych gałęziach nauki refleksji nad kreacyjnością i stereotypami, szczególną uwagę zwrócił na teorię amalgamatów konceptualnych, głoszącą tezę o „literackości" ludzkiego umysłu.

Paradoksalną i ryzykowną tezę, że *Stereotypy w komunikacji literaturoznawczej* mogą być pożyteczne, bo jako zarzewie oporu przeciw stereotypom oraz tendencyjnym (klisze w ujęciu J.P. Sterna) i nietendencyjnym stereotypizacjom cudzych poglądów stanowią dodatkową gwarancję trwania dyskursu interpretacyjnego, postawiła Danuta Szajnert (UŁ). Posługując się potocznym konstruktem zwanym stereotypem stereotypu, bo to on wyzyskiwany jest najczęściej w celu dyskredytowania obcych stanowisk, pokazała, w jaki sposób literaturoznawcy korzystają z potencjału retorycznego etykiety „stereotyp"(i pochodne), jakie właściwości ich dyskursów torują drogę takim praktykom krytycznym, kiedy stereotypy wkradają się do naszych wypowiedzi (np. jako produkt uboczny prób „archiwizacji" pewnych zagadnień). Potencjał destereotypizacyjny różnego typu konwencji komunikacyjnych (elipsy, nadmiaru, outsidera) stosowanych w narracjach literaturoznawczych oraz okoliczności, w jakich bywa on trwoniony, scharakteryzowała badaczka za pomocą kategorii zaproponowanych przez Kazimierza Bartoszyńskiego dla opisu roli stereotypów w narracjach literackich.

O tym, że można tropić stereotypy nie tylko w cudzym, ale również we własnym dyskursie – w co powątpiewała Danuta Szajnert – przekonał referat Ingi Iwasiów

(USz) *Stereotypy. Gender. Tożsamość.* Autorka zaprezentowała przemiany w obrębie feminizmu nie tylko, co oczywiste, jako dzieje zwalczania stereotypów, ale także (w oparciu o analizę stereotypów płci funkcjonujących w obrębie feminizmu I fali, poglądów Simone de Beauvoir, ról płciowych w ujęciu feminizmu II fali i przekonań tzw. post-feministek) jako historię tworzenia nowych klisz i ich autorewizji. Rozważania o przemianach w ruchu feministycznym zamknęła Iwasiów refleksją na temat najnowszych wątków *gender studies*: ekofeminizmu, cyberfeminizmu i feminizmu technologicznego.

Zagadnieniu recepcji historii i dokonań innej szkoły badawczej poświęcony był tekst Danuty Ulickiej (UW) *Widma formalizmu – o dwóch literaturoznawczych stereotypach i kantacie satyrycznej*. Autorka uznała, iż „kwestii formalistycznej" nie da się sprowadzić do naukowego stereotypu. Takie ujęcie sugerowałoby bowiem istnienie obiektywnej prawdy o powstaniu i rozwoju tej metody, dziś tymczasem mamy dostęp jedynie do szeregu opowieści o formalizmie (także przecież niewolnych od stereotypów). Szczegółowo udokumentowana eksplikacja trzech zasadniczych fabuł – uniwersyteckiej, politycznej i artystowskiej – stanowiła główną część referatu. Jego konkluzją było stwierdzenie, iż każda z przytoczonych historii niesie cząstkę prawdy oraz że można by pokusić się o stworzenie jeszcze jednej, wielowątkowej opowieści o formalizmie jako o koncepcji nauki.

Problematyka stereotypów w dyskursie literaturoznawczym w odniesieniu do konkretnej metody badawczej, zagadnienie nieścisłości i uproszczeń w recepcji cudzych dokonań pojawiły się – tym razem w formie zarzutu – w referacie Adama Dziadka (US) *Stereotypy intertekstualności*. Komentując stwierdzenie Julii Kristevej, iż pojęcie intertekstualności stało się uniwersyteckim gadżetem, prelegent zauważył, że efektem wchłonięcia ukutego przez badaczkę terminu przez wiele różnych metodologii była jego nadmierna eksploatacja i stereotypizacja. Konieczne okazuje się zatem przypominanie o Saussure'owskich (*Anagramy*) i Freudowsko-Lacanowskich inspiracjach koncepcji Kristevej, wiążącej intertekstualność z układami fonetycznymi tekstu oraz pracą pamięci i nieświadomości. Egzemplifikację tego ujęcia stanowiła, zaproponowana przez Dziadka, anagramatyczno-intertekstualna lektura wiersza J. Iwaszkiewicza *Do siostry*.

Jedynym referatem podejmującym zagadnienia współczesnej komparatystyki interdyscyplinarnej był tekst Andrzeja Hejmeja (UJ) *Stereotyp(y) muzyki w literaturze*. Tytułowe zagadnienie obejmuje, zdaniem badacza, traktowanie związków z muzyką jako prymarnego kontekstu badań literatury (bądź, w przypadku drugiego ekstremum, negowanie wszelkich możliwości istnienia analogii między sztukami), stereotypowe przekonanie o muzyczności utworów literackich przejawiającej się w ich warstwie brzmieniowej (a także pogląd krańcowo odmienny) oraz – to już stereotyp wewnątrztekstowy – funkcjonowanie muzyki w samych dziełach literackich jako skrótu myślowego dla wyrażenia treści trudnych do opisania słowami. Hejmej nie poprzestał na krytyce; pokazał także, jakie elementy struktury tekstów mogą faktycznie wykazywać związki z muzyką (organizacja naddana warstwy brzmieniowej, konstruowanie utworu literackiego na wzór for-

my muzycznej, tematyzowanie muzyki w literaturze). Konkluzją wystąpienia było stwierdzenie, iż współcześnie badacze coraz częściej odchodzą od stereotypu na rzecz indywidualnego postrzegania kontekstów i intertekstów muzycznych w dziełach literackich.

Dwa spośród zaprezentowanych w Uniejowie referatów dotyczyły powstawania i funkcjonowania stereotypów w procesie historycznoliterackim. Janina Abramowska (UAM) omówiła *Stereotypy w syntezie historycznoliterackiej*, wskazując mechanizmy stereotypizacyjne, które wpłynęły na wytworzenie się konkretnych obrazów epok i prądów literackich. Zarysy interesujących ją stereotypów pojawiają się już w świadomości uczestników komunikacji literackiej danego okresu, co wyraża się np. w przekonaniach o opozycji czasowej (stare – nowe czasy), odcinaniu się od poprzedników przy użyciu silnie waloryzującego przeciwstawienia (światło – mrok) czy aksjologicznej polaryzacji pokoleniowej (młodzi – starzy). Znamiona stereotypu ma również idealizowanie dokonań twórców epok traktowanych jako „wzorcowe" oraz ujmowanie przemian w literaturze w kategoriach przełomu.

Grzegorz Gazda (UŁ) w referacie *Stereotypy a awangarda* wskazał (przejęte od socjologów bądź zmodyfikowane) sposoby wykorzystania pojęcia „stereotyp" w literaturoznawstwie – m.in. w poetyce odbioru, w rozważaniach na temat komunikacji literackiej, aksjologii dzieła literackiego, teorii przekładu oraz mechanizmów procesu historycznoliterackiego. Ten ostatni obszar problemowy stał się przedmiotem wybranych egzemplifikacji w drugiej części referatu. Zdaniem referenta formacja awangardowa pierwszych dekad XX stulecia, mimo swoich radykalnych, burzących wszelkie schematy i konwencje postaw, podlegała stereotypizacji zarówno w recepcji krytycznoliterackiej, jak i w odbiorze potocznym i opracowaniach podręcznikowych proponowanych przez historyków literatury.

Uczestnicy konferencji wysłuchali także dwóch referatów dotyczących problemów krytyki literackiej. Biorąc pod uwagę zmiany świadomości krytyków i pisarzy oraz faktyczne różnice komunikacyjne Andrzej Skrendo (USz) w swej analizie *Stereotypów we współczesnej krytyce*, za granicę polskiej krytyki współczesnej uznał rok 1989. Po próbie sprecyzowania, czym jest kategoria stereotypu na gruncie historii idei krytycznoliterackich i w krytyce rozumianej jako dyskurs, rozróżnił stereotypy w krytyce (takie, które krytyka demaskuje) i stereotypy krytycznoliterackie (nieświadome stereotypy w obrębie samej krytyki) oraz szczegółowo opisał, posiłkując się licznymi przykładami tekstów krytycznych i tekstów o krytyce, trzy podstawowe grupy stereotypów obecnych w krytyce współczesnej: stereotypy dotyczące przełomu, mediów i postmodernizmu.

Krzysztof Uniłowski (US) zajął się opisem *„Prozy środka", czyli stereotypu literatury współczesnej*. Referent skupił się na wskazaniu uwarunkowań, które umożliwiły pojawienie się w Polsce lat dziewięćdziesiątych tzw. literatury środka, przywołując przy tym wypowiedzi krytyków próbujących charakteryzować i waloryzować to nowe na naszym gruncie zjawisko. Podjął również rozważania dotyczące postmodernizmu i „podwójnego kodowania", podkreślając różnice między powieściami, które uznać można za postmodernistyczne, a utworami Tokarczuk czy Tul-

li. Uniłowski zastanawiał się także nad przyczynami pojawienia się stereotypu prozy środka jako literatury wartościowej. Wiele miejsca poświęcił omówieniu recepcji twórczości Olgi Tokarczuk powołując się zarówno na zmieniające się stanowiska krytyków, jak i przekonania szerokiej publiczności.

Referat Piotra Michałowskiego (USz) *Strategie skandalu i stereotypy odbioru* byl analizą stereotypizacji w sferze percepcji dzieła literackiego. Autor zaprezentował własną „małą teorię skandalu", opisał jego strategię, przedstawił „małą historię skandalu". Stwierdził, iż współcześnie niemożliwy jest już skandal *stricte* literacki – skandalizowanie przeniosło się w obszary rzeczywistości poza- i okołoliterackiej, czego dowodzą liczne skandale medialne (jak np. kampanie reklamowe *Mercedesa-Benz* P. Huellego i *Polki* M. Gretkowskiej). „Skandal" i „stereotyp" nie są już zatem pojęciami wykluczającymi się. Skandal stal się pewnego rodzaju stereotypem odbioru, czytelnik bowiem oczekuje od pisarzy (i animatorów kultury) właśnie skandalizowania.

Konferencja w Uniejowie nie zakończyła się naturalnie sformułowaniem jednej powszechnie obowiązującej teorii stereotypu (często jednak powoływano się na ujęcie zaproponowane przez lingwistykę kognitywną), nie wskazała jednej drogi wyjścia z labiryntu utworzonego przez rozmaite podniesione (i niepodniesione) w konferencyjnych dyskusjach wątki. Nikt tu zresztą jednoznacznych rozstrzygnięć nie oczekiwał. Spotkanie było znakomitym pretekstem do prezentacji wielu literaturoznawczych opowieści o stereotypach w konkretnych dziełach, w badaniach literackich, w krytyce i wreszcie – w odbiorze literatury. Dowiodło, jak zamykając obrady zauważył Włodzimierz Bolecki, iż literatura to wdzięczny obszar do pytań o istotę stereotypu, zaś o samych stereotypach mówić można niestereotypowo.

Listy do redakcji

Ideał sięga bruku

Kartkując ostatnie zeszyty „Tekstów Drugich" dotarłem do obszernego omówienia pracy zbiorowej *Literatura polska wobec Zagłady* (*Wielkie zderzenie* [nr 3, 2002]). Autor omówienia, Michał Głowiński, napomyka w jednym miejscu o niebezpieczeństwie, które ujawnia się

> w samym operowaniu słowem „Holocaust". Jego zakres – pisze – jest bezpodstawnie rozszerzany – i odnoszony do zjawisk, które z Zagładą nie miały i nie mają nic wspólnego, a często staje się przedmiotem demagogicznych manipulacji.

Myśl powyższą uzupełnia w długim przypisie uwagą o antysemickiej publicystyce Ryszarda Gontarza z roku 1968 i o trwającym do dziś dyskursie, z którego wynika, że „Żydzi zostali wymordowani na własne życzenie, albo też świadomie się przyczynili do katastrofy swej społeczności". Pointę przypisu poświęca mnie:

> Z różnymi aberracjami spotykamy się w publikacjach najnowszych, reprezentujących skrajną prawicą. Przeglądam „Arcana" (nr 1/43 z roku 2002), a w nich natrafiam na artykuł niejakiego Tadeusza Witkowskiego *Misterny plan pojednania*. Już u początku znajduję w nim wiele mówiącą o autorze formułę: „spółka akcyjna «Holocaust-Komintern»". Od Gontarza, marcowego klasyka ubeckiej publicystyki do owego nikomu nieznanego Witkowskiego, jak wynika z tekstu dziennikarza polonijnego ze Stanów Zjednoczonych, droga jest zaiste niewielka, mimo różnicy (przynajmniej pozornej) barw politycznych.

Nie mogę, niestety, pogratulować Michałowi Głowińskiemu ani błyskotliwych skojarzeń ani dobrej pamięci, ani uczciwości intelektualnej (nie podejrzewam bowiem, iż nie wiedział, o czym pisze przedstawiając mój punkt widzenia w taki a nie inny sposób). To prawda, w przeciwieństwie do polskiego słowa „Zagłada" i hebrajskiego *Shoah*, angielskie *Holocaust* uległo niemalże kompletnej dewaluacji, ale to nie ja do niej doprowadziłem. Jeśli już ktoś bardzo chce znaleźć winnych szarga-

nia świętościami, powinien raczej zacząć szukać w środowiskach tych użytkowników słowa *Holocaust*, którzy wykorzystują go w celach komercyjnych i politycznych. Wystarczy zresztą umieścić ową wiele mówiącą formułę „spółka akcyjna «Holocaust-Komintern»" w kontekście jednego lub dwu sąsiadujących zdań, by wykluczyć myśl o jakimkolwiek podtekście mającym na celu poniżenie ofiar Zagłady, lub podanie w wątpliwość faktu, iż Żydzi podczas II wojny światowej stali się głównymi ofiarami hitlerowskiego ludobójstwa. W cytowanym szkicu napisałem:

> W tym zresztą punkcie zaczyna się konflikt interesów w łonie spółki akcyjnej „Holocaust-Komintern", gdyż przedstawicielom pierwszego przedsiębiorstwa musi zależeć przede wszystkim na jednorazowych odszkodowaniach, podczas gdy potencjalne korzyści, których udziałowcami mogą stać się polscy postkomuniści, mają charakter długofalowy i wydają się znacznie bardziej subtelne. Nie chodzi tu z całą pewnością o doraźne wypełnienie kieszeni. Idzie o wytrącenie z rąk przeciwników broni, jaką stanowi czarna historia komunizmu.

Formuła „spółka akcyjna «Holocaust-Komintern»" nie ma faktycznie nic wspólnego z tym, co zwykło się kojarzyć ze słowem *Shoah*. Nawiązuje natomiast do słynnej książki Normana Finkelsteina *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering* (London–New York: Verso, 2000) i odnosi się do dwóch grup osób potencjalnie zainteresowanych rozpowszechnianiem kłamliwej, „pogromowej" wersji wydarzeń w Jedwabnem, wedle której

> pewnego letniego dnia 1941 roku połowa polskiego miasteczka Jedwabne wymordowała drugą połowę – 1600 mężczyzn, kobiet i dzieci – za wyjątkiem siedmiorga, wszystkich Żydów z tej miejscowości

(tak to zostało sformułowane na skrzydełku obwoluty amerykańskiego wydania *Sąsiadów* Grossa). Chodzi z jednej strony o łowców odszkodowań oraz instytucje wykorzystujące dla celów finansowych hitlerowskie ludobójstwo dokonane na Żydach, z drugiej zaś o partycypujące w systemie władzy w dzisiejszej Polsce ugrupowania polityczne, które wywodzą się po części z III Międzynarodówki, czyli z kontrolowanego przez Moskwę ruchu komunistycznego lat 1919–1943 (w szczególności o potomków aktywistów politycznych okresu stalinowskiego, którym „pogromowa" wersja wydarzeń w Jedwabnem, obciążająca współodpowiedzialnością za zbrodnię przedwojenne Stronnictwo Narodowe, dostarcza argumentu, iż to polski nacjonalizm i antysemityzm popchnął ich przodków w stronę stalinizmu).

Aberracje autora tekstu opublikowanego w „Arcanach", czy raczej luki w wiedzy recenzenta „Tekstów Drugich" o amerykańskim dyskursie na temat Zagłady i o tym, w jaki sposób pielęgnuje się w Stanach Zjednoczonych pamięć o tragedii Żydów? Artykuł opublikowany przez „Arcana" byl, co prawda, tylko fragmentem roboczej wersji znacznie obszerniejszego szkicu na temat poznawczych i moralnych aspektów debaty o Jedwabnem, i mogło to trochę utrudnić jego zrozumienie, ale w końcu „Teksty Drugie" drukują specjalistów od interpretacji, którym nie

brak erudycji ani przenikliwości i prof. Głowiński z całą pewnością do takich się zalicza. Całość mojego opracowania (gruntownie przeredagowana po komunikacie IPN z 9 lipca 2002) wydrukowana została po angielsku w „Periphery" (vol. 8/9, s. 30-49) pod tytułem *Jedwabne: History at the Service of Politics* i jest dostępna na Internecie jako plik pdf pod adresem <http://www-personal.engin.umich.edu /~zbigniew/Periphery/No8-9/contents8.html>.

Co się tyczy dyskursu, o którym Michał Głowiński wspomina w sąsiedztwie uwagi o moich aberracjach, a z którego wynika, iż

> Żydzi zostali wymordowani na własne życzenie, albo też świadomie się przyczynili do katastrofy swej społeczności,

to ani w opublikowanym po polsku fragmencie ani w tekście angielskojęzycznym nie piszę o Żydach *en bloc*. Wprost przeciwnie, wyraźnie oddzielam uczestników dzisiejszej gry politycznej od ofiar Zagłady. Ci, co sięgną do pełnej wersji mojego artykułu, znajdą następujący komentarz związany z oficjalnymi obchodami sześćdziesiątej rocznicy wydarzeń w Jedwabnem:

> Społeczeństwo polskie doczekało dziwnych czasów. W trzydzieści kilka lat po „antysyjonistycznych" czystkach w aparacie partyjnym byli członkowie PZPR, którzy pozostali przy władzy i ugrupowania „odsunięte" wówczas od władzy, które do niej po 1989 roku powróciły, robią wspólnie użytek z tragedii Żydów i chronią się przed osądem historii pod parasolem nigdy nie doświadczonej osobiście martyrologii. Więcej, wpływowe koła żydowskie na świecie chętnie udzielają im schronienia i nikomu nie przeszkadza, że w ten sposób uwłacza się pamięci o z a g ł a d z i e n i e w i n n y c h.

Michał Głowiński nie ma obowiązku znać moich artykułów angielskojęzycznych ani też zgadzać się z moją opinią, powinien jednak zgodnie z wymogami publicystycznej rzetelności uczciwie przedstawić mój punkt widzenia (nawet jeśli się ze mną nie zgadza) i nie dezinformować czytelników „Tekstów Drugich". Idzie zarówno o sprawy, o których piszę, jak i o personalia „owego nikomu nieznanego Witkowskiego". To, czy jestem komuś znany, czy nie, nie ma tu nic do rzeczy. Jeśli ktoś o mnie nigdy nie słyszał, a chciałby się czegoś dowiedzieć, może posłużyć się wyszukiwarką internetową (najlepiej Google lub Yahoo) i po wpisaniu mojego nazwiska, szybko zorientuje się, że jestem redaktorem naczelnym akademickiego periodyku o nazwie „Periphery: Journal of Polish Affairs" wydawanego w języku angielskim przez St. Mary's College w Orchard Lake w stanie Michigan. Jeżeli zajrzy ponadto do książki pod redakcją Haliny Stephan *Życie w przekładzie* (Wydawnictwo Literackie, 2001, s. 303-306), znajdzie informacje o „Periphery" jako jednym z czterech najważniejszych pism

> popularyzujących prace wybitnych naukowców, artystów i myślicieli pracujących zarówno w Stanach Zjednoczonych jak i w Polsce tudzież pełniących nieocenioną funkcję forów międzykulturowej wymiany myśli.

Swoją drogą, dziwią mnie luki w pamięci profesora. Chciałbym mu przypomnieć, że przez lata uczestniczyliśmy wspólnie w zebraniach tej samej pracowni Instytutu Badań Literackich, publikowaliśmy w tych samych książkach zbiorowych i w tych samych pismach z „Tekstami" włącznie. ...Że byłem jednym z nielicznych doktorantów IBL-u aresztowanych i internowanych 13 grudnia 1981 (oficjalnie z powodu udziału w protestach marcowych 1968) i że podczas mojego internowania sam (tyle że za pośrednictwem jednego z naszych wspólnych IBL-owskich znajomych, Krzysztofa Dybciaka, obecnie profesora UKSW) przekazał kiedyś mojej rodzinie pieniądze. Dziwnym zbiegiem okoliczności, „nikomu nieznanym dziennikarzem polonijnym" stałem się po tym, jak w sposób nieortodoksyjny zacząłem pisać na temat stosunków polsko-żydowskich w Ameryce („Więź" 7 [1999]; 1 [2000]), gdy kilka moich artykułów pojawiło się w pismach „skrajnej prawicy" i kiedy „Arcana" opublikowały mój tekst, w którym jest coś o manipulacjach medialnych w Polsce i w Stanach Zjednoczonych tudzież o rozpowszechnianiu nieprawdziwych informacji w związku ze sprawą Jedwabnego i podporządkowaniu wiedzy historycznej partykularnym interesom kilku grup społecznych.

To, że pomimo galopującego rozwoju technologii informacji ciągle żyjemy w świecie ezoterycznych systemów informacyjnych i z perspektywy IBL-owskiego zaścianka pewne fakty mogą być widziane i rozumiane inaczej niż na emigracji, nie zwalnia autora i redakcji „Tekstów Drugich" z obowiązku informowania zgodnego z prawdą w jej klasycznym rozumieniu, tym bardziej, że idzie o pismo akademickie.

Czytając prasę polskojęzyczną często odnoszę wrażenie, iż wiedza mieszkańców Polski o konfliktach etnicznych i religijnych jest niezwykle jednostronna i uformowana zgodnie z opcją polityczną mediów. Kiedy, na przykład, ks. Henryk Jankowski podczas kazania adresowanego do wiernych zgromadzonych w kościele św. Brygidy w Gdańsku pozwoli sobie na jakąś bezmyślną uwagę obrażającą uczucia religijne Żydów, „Gazeta Wyborcza" podnosi natychmiast krzyk, którego echo słychać w Ameryce. Gdy natomiast Mordechai Friedman, prezes organizacji *American Board of Rabbis* zrzeszającej ortodoksyjnych rabinów, nagrywa i rozpowszechnia video, w którym nazywa Jana Pawła II tępym Polaczkiem (*dumb Polack*), media lewicowe nabierają z reguły wody w usta i informacji o podobnych wydarzeniach trzeba szukać w prasie związanej z drugą stroną polskiej sceny politycznej. Co gorsze jednak, osobom, które mają odwagę mówić o takich sprawach pełnym głosem, niektórzy publicyści lewicy usiłują przyczepić etykietki antysemitów, a w najlepszym wypadku doszukują się moralnie i intelektualnie podejrzanych antecedensów, często przy tym przeinaczając wypowiedzi adwersarzy. Wymienienie mojego nazwiska jednym ciągiem z nazwiskiem Ryszarda Gontarza to kiepski demagogiczny chwyt rodem z sekciarskich pisemek i bynajmniej nie odbiegający daleko od praktyki publicystów „Nowych Dróg" czy „Trybuny Ludu". To tak, mniej więcej, jakby ktoś doszukiwał się w *Marcowym gadaniu* Michała Głowińskiego apologii stalinizmu lub pogratulował mu towarzystwa Heleny Wolińskiej, albo – jeszcze lepiej – Salomona Morela.

Od mediów akademickich (z reguły dofinansowywanych przez podatników) zawsze oczekiwałem dyskursu na przyzwoitym akademickim poziomie oraz zdolności wzniesienia się ponad podziały polityczne i resentymenty, które mają swoje źródła w odległej historii. To smutne móc przekonać się, iż tak zasłużone pismo jak „Teksty Drugie" zniża się pod pewnymi względami do poziomu prasy brukowej i zaczyna przypominać partyjne periodyki z czasów PRL-owskich. Jeszcze smutniejsze widzieć, jak autorytet akademicki posuwa się w zacietrzewieniu politycznym do insynuacji. Retoryka, którą Michał Głowiński posłużył się w ostatnim przypisie do swojego artykułu, jest po prostu niegodna zasłużonego historyka i teoretyka literatury, od którego sam czegoś się przed laty nauczyłem.

Tadeusz WITKOWSKI

Michał GŁOWIŃSKI

Odpowiedź

Szanowny Panie Redaktorze,

Dziękuję bardzo za udostępnienie mi elaboratu T. Witkowskiego pod niczym nie tłumaczącym się tytułem *Ideał sięga bruku* (biedny Norwid, wciąż wykorzystywany jest przez różne figury i z prawa, i z lewa!). Nie zamierzam zastanawiać się, czy jest T. Witkowski osobą znaną czy nieznaną i czy bijące z jego wynurzeń zadowolenie z siebie ma jakiekolwiek obiektywne uzasadnienia. Choć jestem tylko prowincjuszem z Instytutu Badań Literackich, pozwolę sobie zwrócić uwagę T. Witkowskiemu, gwieździe polonijnej prasy spod znaku prezesa Moskala, że to, co wyprodukował, jest wytworem politykierskiej kazuistyki i spiskowego postrzegania świata: teza, że w ujawnieniu zbrodni w Jedwabnem chodzi o interes polityczny postkomunistów, którzy wywodzą się z kręgów dawnych działaczy Kominternu, i w ten sposób szukają usprawiedliwienia dla wyborów politycznych, dokonanych przez swych przodków, jest po prostu żałośnie groteskowa. W tym rozumieniu wybitni przedstawiciele Kościoła katolickiego i wybitni intelektualiści katoliccy, którzy o Jedwabnem wypowiadali się w całkiem innym duchu niż ten, jaki odpowiadałby T. Witkowskiemu, też byliby późnymi wnukami Komunistycznej Partii Polski! A różnią się oni od T. Witkowskiego tym przede wszystkim, że dostrzegają moralną stronę sprawy, na którą wielkoświatowy publicysta zza Oceanu jest głuchy jak pień. Powiem krótko, cały ten wywód potwierdza to, co napisałem w swoim artykule; dziwaczna formula „spółka akcyjna komintern – holocaust" nie jest niczym innym jak uwspółcześnioną wersją ulubionego od czasów przedwojennych w kręgach skrajnej prawicy stereotypu: „żydokomuna". W pewnym momencie T. Witkowski łaskawie i wielkodusznie powiadamia, że nie zestawia mnie z Heleną Wolińską i Salomonem Morelem. Czy mam być mu wdzięczny za to, że nie napisał, iż jednak nie należę do tych, którzy mordują chrześcijańską dziatwę, by zdobyć krew potrzebną do wypieku macy?

Łączę wyrazy prawdziwego szacunku

Warunki prenumeraty
Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2002 r. **76,00 PLN.**

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2001 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH–u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–4011.12–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o., ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Stephen J. GREENBLATT
Szekspir i Egzorcyści

Krystyna KUJAWIŃSKA–COURTNEY
Stephena Greenblatta poetyka kultury

Dariusz ŚNIEŻKO
Swojskie i obce w dawnej kronice

Mieke BAL
Antropometamorfozy Louise Bourgeois

Włodzimierz BOLECKI
Impresjonizm i modernizm

Clare CAVANAGH
Krytyka postkolonialna w Polsce

Gianni VATTIMO
Dialektyka, różnica, słaba myśl